







**VNiVERSiDAD  
D SALAMANCA**

**DEPARTAMENTO DE DIDÁCTICA DE LA EXPRESIÓN MUSICAL, PLÁSTICA Y CORPORAL**

**TESIS DOCTORAL**

**MÚSICA EN EL PRIMER LARGOMETRAJE EUROPEO DE ANIMACIÓN EN COLOR:  
*GARBANCITO DE LA MANCHA (1945)* Y JACINTO GUERRERO**

**MARÍA JOSÉ RAMOS MACHÍ**

*Director:* **Dr. Antonio Ezquerro Esteban**

*Tutora:* **Dra. Matilde Olarte Martínez**

Salamanca, junio de 2017





**VNiVERSiDAD  
D SALAMANCA**

**DEPARTAMENTO DE DIDÁCTICA DE LA EXPRESIÓN MUSICAL, PLÁSTICA Y CORPORAL**

**TESIS DOCTORAL**

**MÚSICA EN EL PRIMER LARGOMETRAJE EUROPEO DE ANIMACIÓN EN COLOR:  
GARBANCITO DE LA MANCHA (1945) Y JACINTO GUERRERO**

**MARÍA JOSÉ RAMOS MACHÍ**

*Director:* **Dr. Antonio Ezquerro Esteban**

*Tutora:* **Dra. Matilde Olarte Martínez**

Salamanca, junio de 2017

Vº Bº

del director de la Tesis Doctoral

Vº Bº

de la tutora de la Tesis Doctoral

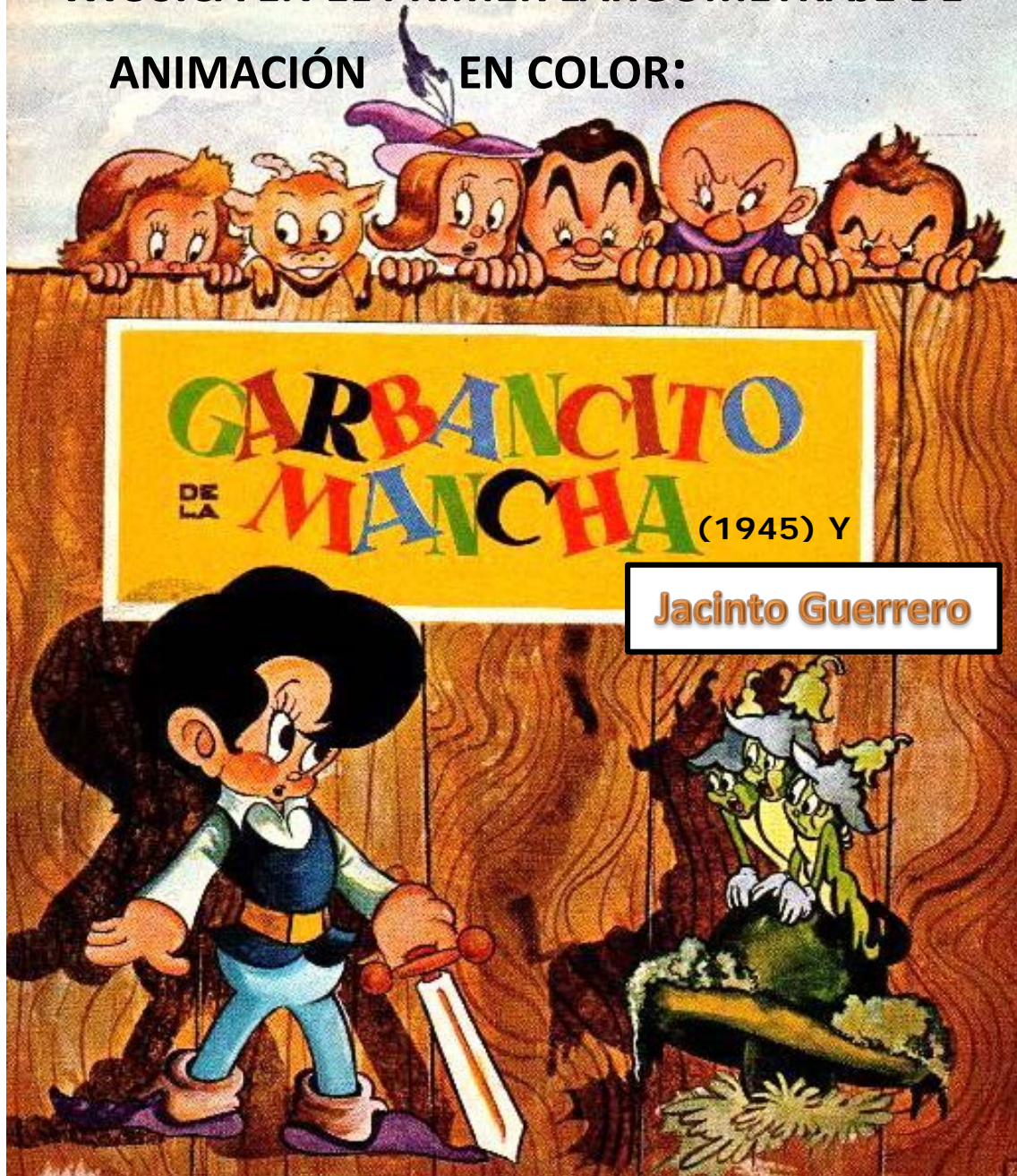
**Dr. Antonio Ezquerro Esteban**

**Dra. Matilde Olarte Martínez**

**María José Ramos Machí**



**MÚSICA EN EL PRIMER LARGOMETRAJE DE  
ANIMACIÓN EN COLOR:**



TESIS DOCTORAL

**MARÍA JOSÉ RAMOS MACHÍ**

*Director: Dr. Antonio Ezquerro Esteban*

*Tutora: Dra. Matilde Olarte Martínez*

Salamanca, junio de 2017

**VNiVERSiDAD  
D SALAMANCA**



**DEPARTAMENTO DE DIDÁCTICA DE LA  
EXPRESIÓN MUSICAL, PLÁSTICA Y  
CORPORAL**





*La música en el primer largometraje europeo de animación en color: Garbancito de la Mancha (1945). Análisis de la música de Jacinto Guerrero*



**ESUMEN.** En 1945 confluyeron diversos intereses verdaderamente esperanzadores en el entorno cinematográfico español, —recién salido de una cruenta Guerra Civil y en plena posguerra—, mientras Europa entera y occidente en su conjunto (incluidos Japón y Estados Unidos) se debatían todavía en el peor y más generalizado conflicto bélico que ha padecido la Humanidad: la Segunda Guerra Mundial. Y precisamente, estos intereses (nacionales y nacionalistas, gremiales o de una incipiente industria, e incluso ideológicos e intelectuales), teñidos de cierto inocente entusiasmo juvenil —pues se presentía que algo se estaba comenzando a fraguar—, iban a convertir en realidad algo que hasta entonces parecía un sueño: realizar el fuera el primer largometraje de animación europeo en color. Así, en un contexto de guerra y conflicto, de miseria, e incluso de hambre, se reunió un conjunto variado de profesionales (dibujantes, animadores, guionistas, músicos...) que se embarcaron en una aventura empresarial, en principio apenas ideada para obtener un fin diferente más lucrativo: conseguir licencias de importación de las grandes películas y producciones norteamericanas, que eran las que garantizarían taquillas repletas y un negocio floreciente.

Y en aquel ambiente, de cierta “euforia de alpargata” (pues, con unos medios bastante limitados se pretendía competir nada menos que con poderosísimas factorías como la de los hermanos Fleischer, o con Disney), emergió la música. Un aspecto fundamental, indispensable, en cualquier película de animación, sin el cual todo el pretendido edificio se habría desmoronado. Para ello, se echó mano nada menos que del músico posiblemente de mayor éxito del momento en el contexto hispanohablante, el maestro Jacinto Guerrero, héroe experimentado en mil lides escénicas y un hombre de mundo y de negocios de categoría excepcional —pues se había granjeado resonantes éxitos en España y Latinoamérica con alguna de sus zarzuelas más notables—, que contaba con una hoja de servicios irreprochable, al menos desde la perspectiva del bando sublevado que había resultado ganador en la Guerra Civil.

La presente investigación pretende focalizar su estudio en la vertiente más específicamente musical de aquella célebre producción, *Garbancito de La Mancha* (1945), sin perder de vista por ello el riquísimo entramado de relaciones sociales y humanas que, en el ambiente descrito —si no directamente hostil sí al menos adverso—, lo hicieron posible.

Un tiempo de orgullosa y herida autarquía que entonces se inauguraba, del que floreció una nueva y todavía poco explorada expresión y creación artística, en la que los dibujos animados, y su sincronización en la correspondiente banda sonora, iban a ayudar a grandes y chicos a sobrellevar las penalidades de unos tiempos ciertamente difíciles. A través del análisis detenido de fotogramas, escenas, rollos de película, partituras u orquestación —en principio, concebidos para niños, o mejor aún, para todos los públicos—, trataremos de averiguar cuáles fueron las inquietudes e intenciones últimas de sus creadores y últimos protagonistas (Jacinto Guerrero, Arturo Moreno, Balet y Blay, o Joaquín Bisbe), en una aproximación, fundamental aunque no exclusivamente, musical, hasta la fecha no explorada en España.

**PALABRAS CLAVE.** *Garbancito de la Mancha*, Jacinto Guerrero, Arturo Moreno, Balet y Blay, Joaquín Bisbe, cine de animación, música y cine, banda sonora, dibujos animados, análisis musical, partitura, música audiovisual.



***Music in the first European full-length colour cartoon: The Knight Garbancito (Garbancito de la Mancha), 1945. Analysis of the music composed by Jacinto Guerrero***



**BSTRACT.** In 1945 diverse truly hopeful interests within the Spanish cinematographic sphere came together. A context fresh out of a bloody Civil War and immersed in the post-war period, while whole Europe and the West as a whole (including Japan and the United States) were still debated in the worst and most widespread armed conflict that has suffered humanity: the Second World War.

Precisely, these national and nationalist interests, trade interests or coming from an incipient industry (and even ideological and intellectual), were tinged with a certain innocent youthful enthusiasm, since it was felt that something was beginning to forge. And they were going to turn into reality something that until then seemed a dream: to develop the first European animation film (a full-length cartoon) in colour. Thus, in a context of war and conflict, misery, and even hunger, a diverse group of professionals (cartoonists, animation operators, screenwriters, musicians ...) was gathered. And this group got involved in an entrepreneurial adventure, at first hardly conceived to obtain a different more lucrative objective: to obtain import licenses for the great American films and productions, which would guarantee full box office (get lots of money) and a thriving business. Finally, in that environment, with a certain "espadrille euphoria" (because, with very limited resources was intended to compete nothing less than with the most powerful factories such as the Fleischer brothers, or with Disney), music emerged. Because music was a fundamental, indispensable aspect in any cartoon movie, without which the whole alleged building would have collapsed, it is to say, would have ceased to make sense. With that intention in mind, they turned to the most successful musician of the moment in the broad Spanish-speaking context: they went to the "Maestro" Jacinto Guerrero, a hero experienced in a thousand theatrical and stage lines and a cosmopolitan business man, of exceptional category. Guerrero had achieved great successes in Spain and Latin America with some of his most

outstanding zarzuelas. And Guerrero also had an impeccable service record (the best possible curriculum of that time), at least from the perspective of the uprising that had won the Civil War.

The present research aims to focus its study on the most specifically musical aspect of that famous production, *Garbancito de La Mancha* (1945). I also tried not to lose sight of the rich network of social and human relations that made it possible in the environment described, perhaps not directly hostile, but at least adverse. They were times, which were then inaugurated, of proud and wounded autarchy, when it flourished a new and still little explored artistic expression and creation. Within this environment, the cartoons, and their synchronization in the corresponding soundtrack, were going to help both children and adults to cope with the hardships of those times that were certainly difficult.

Through careful analysis of sketches, gags and scenes, film rolls, cue-sheets and scores, and orchestration as well, which were conceived in the beginning for children, or better yet, for all the public, I will try to find out what were the last concerns and intentions of its creators and guest stars: Jacinto Guerrero, Arturo Moreno, Balet y Blay, and Joaquín Bisbe. This will be an approximation, fundamental but not exclusively musical, not explored in Spain until today.

**KEYWORDS.** The Knight Garbancito (*Garbancito de La Mancha*), Jacinto Guerrero, Arturo Moreno, Balet y Blay, Joaquín Bisbe, full-length sound and coloured films, music and cinema, soundtrack, cartoon movies, musical analysis, cue-sheet, music score, audiovisual music.



A mi familia, a Celes y a Caterina,  
por su amor, por su apoyo,  
por todo.





## ***Agradecimientos***



Como es de obligado cumplimiento en un trabajo académico de estas características, y es algo por otra parte de ley, y que al mismo tiempo quiero hacer con sumo gusto, para cumplir como se debe con quienes hicieron posible su realización y me ayudaron en el largo camino recorrido, deseo en primer término dar las gracias a mi tutora, Matilde Olarte por brindarme la oportunidad de trabajar con ella y facilitarme mi traslado de expediente a su universidad, así como por darme cobertura académica para poder trabajar cómodamente en el tema que ya era objeto de mi interés. En este sentido, deseo darle las gracias también por su receptividad abierta hacia mi trabajo, por su ayuda en la etapa final de mi proceso formativo y por su apoyo para ofrecerme la mayor difusión a mi investigación, animándome a participar en diversos congresos y foros, tanto universitarios como académicos. Gracias a ella, y a su experto conocimiento de las relaciones entre música y cine, desde una perspectiva musicológica, he podido acercarme a los círculos de especialistas, que hasta entonces eran desconocidos para mí.

En esta misma línea, quiero agradecer la dedicación mostrada hacia mi trabajo por mi director de esta tesis doctoral. Al Dr. Antonio Ezquerro, por su trabajo y dedicación incondicional, por enseñarme un método de trabajo riguroso, organizado, científico y muchos conocimientos en cualquier campo, por su apoyo en los momentos de desánimo... pero sobre todo, por contagiarme de ese entusiasmo que lo caracteriza y de su forma minuciosa e incansable de trabajar.

En el capítulo de los agradecimientos institucionales es preciso mencionar en primer lugar a la Universidad de Salamanca, y más concretamente al Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal, que ha admitido a trámite y ha recibido mi trabajo dando todas las facilidades oportunas, incluso acogiéndonos hoy en las aulas que ha habilitado para la adecuada defensa de mi trabajo en las mejores circunstancias.

En segundo lugar, quisiera dejar constancia de mi agradecimiento a la Universidad Politécnica de Valencia (y de un modo particular al DCADHA y al Dr. Héctor Julio Pérez,

director de mi Trabajo de Investigación Tutelado), donde pude cursar la formación lectiva correspondiente a los cursos de doctorado y defensa del DEA, durante los años 2003-2007.

También debo agradecer a Josep Lluís su inestimable aportación, en especial, su atenta y constructiva lectura de mi primer trabajo de investigación publicado, en la revista *Anuario Musical* del CSIC, que sirvió para mejorar considerablemente el resultado final del mismo, en lo relacionado con el método de análisis aplicado a la música de cine, así como su conocimiento del “mundo musical del cine”, especialmente, el barcelonés, y que han sido determinantes para comprender mejor el contexto en el que desarrolló *Garbancito de la Mancha*.

A continuación, deseo hacer mención expresa al Conservatorio Superior de Música de Valencia “Joaquín Rodrigo”, ya que fue ahí donde desarrollé toda mi formación musical desde el punto de vista académico. En especial, me gustaría recordar aquí —por el especial significado que tienen para mí—, mis profesores de piano, armonía y análisis.

Una mención particular merecen la “Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero” y la Sociedad General de Autores y Editores, ambas de Madrid (y en la última citada, especialmente M<sup>a</sup> Luz González Peña), que me atendieron con especial amabilidad y me facilitaron el acceso a la partitura original de Jacinto Guerrero.

Este estudio debe mucho a tres personas en concreto, sin cuya colaboración no hubieran sido posibles buena parte de las afirmaciones, documentación e incluso hipótesis que aquí se vierten. Su entrega incondicional a mi trabajo, espoleada por el estupendo y entusiasta recuerdo de su participación durante la confección de *Garbancito de la Mancha*, y aun después, no merecen sino mi mayor respeto, así como toda mi admiración y gratitud: Joaquín Bisbe y su esposa, Rosa Galcerán, y Julio Oca y su esposa. Espero que la redacción del presente trabajo puedan entenderla como lo que pretendo que sea: el mejor regalo que, con todo el cariño, está en mi mano hacerles.

En otro orden de prioridades, deseo dejar constancia también del apoyo y colaboración prestados por diversas instituciones y personas, que me han ayudado



amable y desinteresadamente a lo largo de estos años; las citaré por orden alfabético: Biblioteca de Catalunya (Rosa Montalt), Departamento de Ciencias Históricas-Musicología de la Institución “Milà i Fontanals” del CSIC en Barcelona, Filmoteca de Catalunya, Filmoteca de Valencia-IVAC (Santiago Barrachina y Raquel Zapater), Filmoteca Española —de Madrid—, Hemeroteca de Valencia, y Universidad de Murcia (María Manzanera).

En el apartado más estrictamente personal, quiero dar las gracias a los amigos Ramón Giner, antiguo compañero de trabajo en el Conservatorio Municipal de Llíria, por introducirme en el apasionante mundo de la música de cine y contagiarme su entusiasmo sobre el tema; a Jaime Ripoll, compañero de trabajo en el Conservatorio Superior de Música de Alicante (CSMA) “Óscar Esplá”, por “estar siempre ahí”, dispuesto a colaborar, con su trabajo, a cuanto haga falta; y a mis compañeras de la sección de “piano complementario” (M<sup>a</sup> Dolores Costa, Eva Narejos, Mercedes Ramírez y Remedios Moya), así como a la Dra. Ana M<sup>a</sup> Flori.

En el capítulo familiar, a mis padres, José y Teresa, por apoyarme siempre e incondicionalmente, por su sacrificio permanente, su comprensión, transmitirme los valores del esfuerzo, la dedicación y la constancia, así como el gusto por la música, y por ser, en su conjunto, un ejemplo de vida para mí. A mi hermana Cristina, por todo, por acompañarme siempre en los momentos difíciles, y por su ánimo y complicidad, y a mi cuñado José, por su ánimo y su fundamental apoyo logístico. A mi prima Patricia y a mis tíos Juan y Vicenta. A mis abuelos, José y Teresa, por ocupar siempre una parte importante de mi pensamiento y de mi corazón. Y a todos ellos, por confiar en mis posibilidades y disculpar mis ausencias, olvidos...

A Celes, mi marido, por prestarme su ayuda incondicional. Y a Caterina, mi hija, por darme su alegría, su amor, la vida.





# Índice

<b>Introducción</b>	<b>27</b>
Elección del tema objeto de estudio	29
Delimitación cronológica y espacial	40
Objetivos propuestos	45
Metodología	47
Grado de innovación	59
<b>Fuentes de la investigación</b>	<b>61</b>
Fuentes fílmicas	64
Fuentes musicales	69
Fuentes escritas	74
Otras fuentes	76
<b>Estado de la cuestión</b>	<b>85</b>
<b>Capítulo 1: El contexto</b>	
<b>La década de 1940: el cine de animación español, a la vanguardia. La banda sonora musical</b>	<b>97</b>
Desde la óptica de <i>Garbancito de la Mancha</i> :	
<b>Contexto histórico-político: la España franquista de la primera posguerra</b>	<b>101</b>
<i>Fundamentos ideológicos del Régimen</i>	102
<i>Aislamiento internacional y bloqueo diplomático y económico</i>	113
<i>Autarquía económica</i>	116
<i>Miseria y reconstrucción</i>	118
<i>Represión política y social: el exilio</i>	124
<i>El papel de la mujer</i>	127
<i>La infancia</i>	132
<b>Contexto jurídico: la construcción de una política cinematográfica basada en el intervencionismo del Estado</b>	<b>137</b>
<i>El marco legislativo: Normativa cinematográfica en la década de 1940</i>	149
Normativa más relevante relacionada con el cine en la década de 1940	149
Normativa relacionada con el público infantil	153

<i>La industria cinematográfica a través de sus personajes clave</i>	166
Ramón Serrano Súñer	167
Demetrio Carceller Segura	168
Juan Antonio Suanzes Fernández	169
Manuel Augusto García Viñolas	169
<i>Medidas oficiales: mecanismos de control y mecanismos de protección de la cinematografía española</i>	171
El control en la importación de películas (“Producir para importar”, también en el cine de animación)	172
El doblaje obligatorio de las películas al castellano	207
La censura	215
La creación del <i>No-Do</i>	230
Premios, Concursos y créditos cinematográficos	235
Regulación de la programación	246
Trámites institucionales para la producción de películas en España en la década de 1940	249
<b>Contexto cinematográfico: la producción cinematográfica de dibujos animados y su recepción en España durante la década de 1940</b>	<b>257</b>
<i>El cine de animación en España, a la vanguardia: la producción de cortometrajes y series de dibujos animados. Los principales centros de producción</i>	263
Barcelona	264
Madrid	274
Valencia	277
<i>El cine de animación en el resto del mundo: la hegemonía de la industria norteamericana y su influencia</i>	279
La industria norteamericana: la recepción de Walt Disney en España	282
<b>Contexto musical: intervención y protagonismo de la música y de los compositores en la creación cinematográfica en España</b>	<b>345</b>
<i>La música en el cine de la década de 1940 y sus compositores</i>	350
Juan Álvarez García	354
Juan Durany Alemany	359
Ramón Ferrés Musolas	367
Jesús García Leoz	373
Jesús Guridi Bidaola	384
Ernesto Halffter Escriche	393
Martín [Lizcano] de la Rosa	399
Emilio Lehmborg Ruiz	403
Manuel López-Quiroga Miquel	407
Federico Martínez Tudó	414
Guadalupe Martínez del Castillo	418
José Muñoz Molleda	426
Manuel Parada de la Puente	433
Juan Quintero Muñoz	441
José Ruiz de Azagra	448

Joaquín Turina Pérez	454
<i>La música en el cine de animación de la década de 1940 y sus compositores</i>	461
Augusto Algueró Dasca	467
Rafael Ferrer Fitó	473
Ramón Ferrés Musolas	487
Regino y Eduardo Sáinz de la Maza y Ruiz	488

## **Capítulo 2: “la película”**

<b>El primer largometraje de animación europeo: <i>Garbancito de la Mancha</i> (1945)</b>	<b>501</b>
---	------------

<b>Ficha técnica y artística de la película</b>	<b>505</b>
---	------------

<b>Los protagonistas del film</b>	<b>509</b>
-----------------------------------	------------

<i>Arturo Moreno: el realizador</i>	511
<i>José María Blay y Ramón Balet: el director y los productores</i>	524
<i>Julián Pemartín: el creador del argumento</i>	539
<i>Jacinto Guerrero y Joaquín Bisbe: la música y los bailables</i>	541

<b>Procedimiento de trabajo: ¿Cómo se hizo?</b>	<b>543</b>
---	------------

<i>Antecedentes</i>	544
<i>El capitán Tormentoso</i>	544
La actividad de la Casa Balet y Blay como distribuidora	548
<i>Del cuento de Julián Pemartín al guion cinematográfico de Garbancito de la Mancha</i>	549
<i>Garbancito de la Mancha</i> en la literatura infantil de posguerra: el cuento de Julián Pemartín como argumento del film	551
La adaptación del argumento: del cuento al guion. Las diferencias con la película	556
Las ilustraciones de Arturo Moreno para el cuento	568
Las referencias musicales en el cuento	577
<i>Cuestiones empresariales, técnicas y artísticas</i>	583
Los nuevos Estudios de la Casa Balet y Blay	583
Los recursos técnicos y materiales	588
Los recursos humanos y el proceso de animación: las diferentes secciones y su trabajo	597
La duración y el coste de la producción	617
La evolución de la animación: de los bocetos y personajes a tinta a la película	621
Otras cuestiones empresariales	627
<i>Preestrenos, el gran estreno, la distribución y comercialización</i>	633
Los preestrenos	634
El estreno de la película	636
El reestreno en Hispanoscope	642
La distribución de la película	644

<b>Trama</b>	<b>649</b>
<i>Sinopsis argumental</i>	649
<i>La película en 24 fotogramas</i>	652
<b>Acerca de la estructura dramática del film</b>	<b>655</b>
<i>Distribución en actos: Planteamiento, Desarrollo y Desenlace</i>	655
<i>El tiempo de la acción</i>	676
<i>El espacio de la acción</i>	681
<i>Relación entre el tiempo y el espacio de la acción</i>	683
<b>Análisis fílmico de la película</b>	<b>685</b>
<i>Análisis por secuencias</i>	690
<i>Análisis de los diferentes elementos</i>	740
<b>Los personajes de <i>Garbancito de la Mancha</i></b>	<b>755</b>
<i>Personajes principales y secundarios</i>	759
<i>Personajes de reparto y figurantes</i>	768
<i>Análisis pormenorizado del protagonista: <i>Garbancito de la Mancha</i></i>	770
<b>Un modelo y sus epígonos: <i>Alegres vacaciones (1948)</i>, <i>Érase una vez... (1950)</i> y <i>Los sueños de Tay-Pi (1951)</i>.</b>	<b>783</b>
<i>La producción de largometrajes de animación en España después de <i>Garbancito de la Mancha</i></i>	783
<i>Balet y Blay después de <i>Garbancito de la Mancha: Alegres Vacaciones (1948)</i> y <i>Los sueños de Tay-Pi (1951)</i>.</i>	785
<i>Érase una vez... (1950): la Cenicienta española</i>	809
<i><i>Alegres vacaciones (1948): hacia un análisis de la secuela de <i>Garbancito de la Mancha</i></i></i>	823

## Capítulo 3

### La música en *Garbancito de la Mancha (1945)* **838**

<b>Ficha técnica y artística de la música</b>	<b>843</b>
<b>Los protagonistas de la BSM</b>	<b>845</b>
<i>Jacinto Guerrero: el compositor de la música</i>	845
<i>Joaquín Bisbe: compositor de los bailables y canciones</i>	884
<i>Pepita Russell, Gaietà Renom y el Cuarteto Vocal "Orpheus": las voces</i>	891
Pepita Russell	891
Gaietà Renom	900
El Cuarteto Vocal "Orpheus"	914

La música cinematográfica de Pepita Russell, Gaietà Renom y el Cuarteto Vocal “Orpheus”	942
<b>Procedimiento de trabajo del compositor</b>	<b>955</b>
<i>Procedimiento de trabajo</i>	955
<i>Proceso de composición, grabación y sincronización</i>	961
<i>Análisis y estudio de la partitura</i>	966
Autoría y descripción física	967
Aspectos relacionados con la sincronización de la música con la imagen	971
<i>Grabación de la música: la orquesta</i>	982
<i>Las canciones</i>	998
<b>Análisis de la música de <i>Garbancito de la Mancha</i></b>	<b>1009</b>
<i>Análisis por secuencias</i>	1014
<i>Recapitulación y síntesis</i>	1183
Análisis de la música de <i>Garbancito de la Mancha</i> : organización en bloques	1183
La música como narración: características y funciones	1184
Los temas	1189
Tipología musical	1193
<b>¿Influencia de la música pionera de <i>Garbancito de la Mancha</i> en las siguientes producciones españolas? (<i>Alegres Vacaciones</i> —1948—, <i>Érase una vez...</i> —1950— y <i>Los sueños de Tay-Pi</i> —1951—)</b>	<b>1197</b>
<i>La música en los largometrajes de animación en España después de <i>Garbancito de la Mancha</i></i>	1198
La música en las producciones de Balet y Blay después de <i>Garbancito de la Mancha</i> : <i>Alegres Vacaciones</i> (1948) – Ramón Ferrés y <i>Los sueños de Tay-Pi</i> (1951) – Augusto Algueró	1198
La música en <i>Érase una vez...</i> (1950): Rafael Ferrer-Fitó	1205
<i>Alegres Vacaciones (1948): hacia un análisis de la secuela de <i>Garbancito de la Mancha</i></i>	1210
Análisis de la música de <i>Alegres vacaciones</i> : organización en bloques	1210
Análisis tímbrico: la orquestación	1212
Análisis temático y tipología musical	1213
Características y funciones de la música de <i>Alegres vacaciones</i>	1213
<b>Exégesis y valoración</b>	<b>1221</b>
<b>Conclusión</b>	<b>1225</b>

## **Bibliografía** **1233**

Textos	1235
Filmografía	1264
Canciones, discos y partituras	1273

## **Anexos** **1277**

Anexo 1. GUERRERO, Jacinto (compositor): La Canción del trabajo [partitura autógrafa: separata]. Música cinematográfica: <i>Garbancito de la Mancha</i> (Arturo Moreno, 1945)	1279
Anexo 2. El cine de animación en los países Europeos: el caso de Francia	1287
Anexo 3. <i>Figura 650</i>	1307
Anexo 4. Discografía del Trío Vocal "Hermanas Russell"	1317
Anexo 5. Discografía de Cayetano Renom	1321
Anexo 6. Discografía del Cuarteto Vocal "Orpheus"	1329
Anexo 7. Características y funciones de la música de <i>Garbancito de la Mancha</i> por secuencias	1331







# Introducción

---

**Elección del tema objeto de estudio**

**Delimitación cronológica y espacial**

**Objetivos propuestos**

**Metodología**

**Grado de innovación**





Para la *elección del tema objeto de estudio* de la presente tesis doctoral han confluído diversos factores. Uno de ellos ha sido considerar que, de cara a la valoración de la sociedad contemporánea en la que estamos inmersos, resulta no sólo factible, sino, da la impresión que también muy adecuado, analizar el pasado más reciente, dado que se trata de un período ya concluido, aunque particularmente cercano, en el cual podemos por consiguiente disponer de la suficiente y necesaria mínima perspectiva histórica.

Y resulta que, precisamente, si por algo destacó el siglo XX en el ámbito de la cultura y de las artes, fue por el vertiginoso y espectacular auge del así denominado “séptimo arte”, que llegó a convertirse en el medio idóneo para tomar el pulso (para adaptarse a él y para reflejarlo) a la cambiante sociedad (es decir, a su evolución y desarrollo) a lo largo de la centuria. Y esto, debido a que el cine reúne en sí mismo la capacidad de conjugar diversas artes, ciencias, técnicas y, en definitiva, formas de expresión humanas: imagen (fotografía, dibujo...), sonido (composición musical, efectos especiales...), movimiento (cinética, dinámica...), narración (novela, ensayo, dramaturgia...).

Precisamente, el siglo XX consistirá, en lo que a la cinematografía se refiere, en una constante evolución de las técnicas diseñadas para “contar historias”, experimentando así un avance progresivo e ininterrumpido —casi en progresión geométrica podríamos decir—, que le ha conducido inexorablemente hacia su etapa de mayor desarrollo y esplendor, convirtiéndose, de este modo, en parte esencial e inherente de la sociedad occidental contemporánea.

Con este panorama descrito, la situación “local” española ha estado, lógicamente, inmersa en los avatares que han afectado a la industria del “cine europeo”, particularmente en pugna (más que como individuales nacionales —lo que hubiera sido una lucha desigual—, como conjunto), con el casi hegemónico competidor norteamericano<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> En este sentido conviene no perder de vista que durante aproximadamente la primera mitad del siglo —prácticamente media centuria—, el territorio europeo se vio sacudido por sendas guerras mundiales

Por otra parte, y frente a las dos guerras mundiales que azotarán a toda Europa e incluso involucrarán a los Estados Unidos, el caso español presenta notables peculiaridades, que lo individualizan: mientras en 1914-1918 Europa se ve envuelta en la I Guerra Mundial, una España neutral se ve comercialmente favorecida en sus exportaciones, lo que le permitirá disfrutar de una breve etapa de particular prosperidad. Esta última, se vería además espoleada por la apertura cultural y social que supondría más tarde una II República (1931-1936) en la que se impulsaron nuevos avances en materia educativa, facilitándose la creación de una “nueva escuela” (con una mejora ostensible en el índice de alfabetización), florecieron los círculos intelectuales y los contactos culturales de carácter internacional de todo tipo, y se alcanzó un notable progreso en materia político-social, con la conquista del voto femenino y la apertura de determinadas libertades, hasta entonces insospechadas. Esta generación lenta aunque paulatina de un cierto entusiasmo en el terreno cultural, así como de las iniciativas de todo tipo, tanto públicas como privadas, se vería sin embargo truncada por el estallido de la Guerra Civil de 1936-1939, que, como es bien conocido, iba a utilizarse en cierto modo, desde el exterior, como campo de operaciones y experimentación para la inmediata II Guerra mundial. En este sentido, se ha aducido en algunas ocasiones que el hecho de que España quedara al margen de los dos grandes conflictos bélicos de la primera mitad de siglo, pudiera haberle situado en un puesto ventajoso para el desarrollo de la industria cinematográfica. Pero fue tal la debacle del país, y tan nefasta al mismo tiempo la situación exterior, que sólo difícilmente podría admitirse una afirmación así. Pero lo cierto es, que la España posterior al mes de abril de 1939 hubo de encarar un futuro con grandes dosis de imaginación y escasos recursos, hubo de “reinventarse” de nuevo, y en tal contexto, la organización de proyectos e iniciativas complejas (tanto desde el punto de vista socio-político, como económico y humano), como era el caso de montar una “nueva”

---

(conflictos bélicos sin precedentes por sus características y sus consecuencias devastadoras), en una situación que contrasta con el caso norteamericano que, aunque participó en ambos conflictos, no sufrió estragos físicos en su propio suelo nacional, ya que éste quedó al margen, recogiendo los “beneficios” de una economía de guerra en un territorio en “paz”. (Y en relación con ese “contar historias” al que antes aludía —al que el cine podía ajustarse como un guante—, repárese en la “necesidad” casi absoluta a la que se había llegado de explicar lo sucedido —y de “evadirse”—, en un mundo que había sido zarandeado por unos conflictos bélicos tan demoledores...).

—aunque obviamente, pequeña— industria cinematográfica, que pareciera resueltamente “moderna”, constituyó un reto no menor.

Con este objetivo (y en lo que atañe concretamente a la propuesta objeto de estudio), se contaba en la España de la época con el capital humano capaz de abordar una empresa de semejante calibre (dibujantes, músicos, técnicos...), pero sobre todo, se contaba con la necesidad imperiosa de aprender, de reinventarse, de salir adelante. Y fue, curiosamente ahí, donde emergió una propuesta bien interesante —la que se aborda en el presente trabajo—, que supo cubrir un espacio importante en la sociedad española del momento: una iniciativa empresarial privada fue capaz de poner en marcha una compleja maquinaria industrial, sirviéndose para ello de la reunión de un nutrido grupo humano especializado en amplias parcelas de la cultura (del ocio, del entretenimiento), a cuya disposición se supieron poner los medios técnicos precisos, gracias a saberse granjear —en un tiempo políticamente difícil para ello— los apoyos gubernamentales disponibles, al tiempo que garantizarse una distribución y comercialización todavía incipientes, pero que ganaban cobertura por todo el territorio nacional a pasos agigantados.

Pero, como los tiempos no estaban para gastos poco o difícilmente justificables, la iniciativa que pretendiera coronarse con éxito debía dirigirse al público más amplio posible (preferiblemente, a “todos los públicos”) y ser ambiciosa en sus objetivos, es decir, que no debería limitarse a la elaboración de cortos, sino a la confección de un largo-metraje, como los que coetáneamente se estaban realizando en Hollywood, considerado el ejemplo y gran modelo a imitar. Curiosamente, entraban ahí en juego, cuando menos, dos factores de no poca relevancia: uno, que si el producto ofertado se dirigía especialmente a la infancia, se conseguía con ello atraer a toda la sociedad en su conjunto (a toda la familia, desde los más ancianos hasta los más pequeños)<sup>2</sup>; y dos, que si a dichos destinatarios se les añadía el componente fundamental o básico del entretenimiento (la diversión apacible o el humor..., ese “evadirse” ya mencionado), el éxito “en taquilla” quedaba garantizado.

---

<sup>2</sup> Nótese que la idea de “familia” era algo muy acorde, por otra parte, con la ideología nacional-católica española entonces imperante (no equiparable al cien por cien con los modelos existentes en otros países más flexibles en este sentido, como, sin ir más lejos, los anglosajones), pues enraizaba con los valores tradicionales de honradez, humildad, bonhomía, dedicación, “decencia”...

Resulta esencial, por tanto, en la concepción de una película como la aquí analizada, *Garbancito de la Mancha*, el interés despertado hacia el mundo infantil, en donde los dibujos animados son productos pensados fundamentalmente para los niños, y que tienen como papel principal entretener; pero que, al mismo tiempo, “sirven o se utilizan para” transmitir unos conocimientos y valores concretos —enseñanzas y moralejas—, nada desdeñables (pues, en el fondo, constituyen uno de los objetivos básicos de quienes lanzan “el producto”, dicho sea aquí en términos mercantiles)<sup>3</sup>.

De este modo, con la elección de un tema infantil, para todos los públicos, y ameno o “entretenido” (en relación con el término *entertainment* anglosajón), se conseguían asuntos “aptos” para su visionado también por parte de los adultos en la sala de proyección. Y esta temática, que gozó del favor de la época, se vio incentivada por un largo proceso en el arte de narrar en imágenes, y con sonido: desde los primeros cortos del cine mudo, hasta los largometrajes de la década de 1940, en color y provistos de banda sonora, la evolución “natural” de los argumentos o guiones había conducido a la asimismo natural explotación de los cuentos clásicos, que no se habían podido desarrollar en los estadios más rudimentarios o primitivos del cine, por una mera cuestión de minutaje (que obligaba a condensar en exceso las narraciones), pero que, progresivamente, habían ido teniendo entrada en las carteleras, con los parabienes de un público que los reconocía y hacía suyos enseguida, incorporándolos de inmediato a su “imaginario colectivo”. En este sentido, los largometrajes de animación (la larga duración o metraje permitía contar historias más largas y complejas) constituían, para la década de 1940, un género cinematográfico si no “nuevo”, sí al menos en franca expansión, de lo que no cabe sino revisar los títulos producidos en esos años, sobre todo al otro lado del Atlántico (*Blanca Nieves y los siete enanitos*, *Pinocho*, *Dumbo*...). Y, en cualquier caso, de lo que se trataba, sin olvidar el componente “esencial” del entretenimiento (pues en caso contrario, el tedio y fracaso en taquilla era fácil de vaticinar), era no de producir meros documentales de

---

<sup>3</sup> Piénsese que (más allá de las evidentes reminiscencias peyorativas de que se les quiera revestir a estos términos, y tratando de centrar el asunto más en cuestiones de las evidencias casi tangibles de los datos), si un producto religioso pretende “catequizar”, un producto político —como los propios de esta época y contexto español—, pretendía “adoctrinar”, tratándose en ambos casos de “moralizar”. En el fondo, piénsese como se quiera, lo que se pretendía era las tres cosas descritas...



animación, sino que todo radicaba, a la postre, en contar un cuento de o para niños, aunque en un “nuevo” formato, ya no escrito o hablado, sino audiovisual.

Finalmente, aunque no menos importante como razón para elegir el presente tema de estudio, he considerado el relevante papel de la música como cauce de expresión imprescindible en este medio, dado que sin sonido, sería impensable la producción de un largometraje de animación eficaz de cara a la consecución de sus objetivos, y no tan sólo desde el punto de vista del sonido “de fondo” (ruidos, efectos especiales, ambientación, sonidos “explicativo-descriptivos” de cuanto sucede en la acción narrada en escena...), sino, muy particularmente, desde el punto de vista más específicamente de una presencia en la banda sonora propiamente musical, sea ésta diegética, o no<sup>4</sup>.

Y como colofón al estudio de la música en el entramado que rodea al cine de animación en gran formato, se habrá de prestar una especial atención a la incorporación de canciones o “números musicales”, ya que éstos —en un tipo de cine creado mayoritaria aunque no exclusivamente para un público infantil— tendrán una especial preeminencia y significación, dado que en ellos es donde se podrá condensar mejor (sintetizar o aglutinar), si no toda, sí al menos la principal carga argumentativa de la historia a narrar (constituyendo, así, los momentos o situaciones más representativos de la acción, a manera de puntos álgidos de la misma)<sup>5</sup>. En suma, se

---

<sup>4</sup> Dado que, en la creación audiovisual del cine de animación, la música se alzaría como parte fundamental de la narración —adquiriendo una mayor importancia, si cabe, que en el resto de creaciones audiovisuales no destinadas concretamente al cine de animación— y actuaría en perfecta simbiosis con el resto de elementos que lo conforman, resultando imprescindible para posibilitar la “inteligibilidad” del discurso fílmico (pues contribuye sin duda a otorgar verosimilitud a las imágenes, facilitando que éstas “cobren vida”).

<sup>5</sup> De hecho, la suma o yuxtaposición de este tipo de “números musicales” o de canciones (que resaltan o subrayan lo previamente sucedido en la acción), apenas enlazados entre sí mediante nexos o enlaces —en los que lógicamente desciende la atención y avanza la acción—, puede parangonarse con lo que sucede, por ejemplo, en las óperas, en donde las arias vendrían a ser lo que aquí los “números musicales” (síntesis de carácter lírico en donde se frena la acción para darle un respiro y destacar cuanto se ha explicado hasta ahí), mientras que los recitativos, coros, etc. (es decir, todo lo que no son las arias), —como en el cine de animación todas las escenas que no son exclusivamente de carácter musical—, son pasajes musicalmente menos interesantes —meramente narrativos—, pero en los que avanza o transcurre rápidamente la acción (en ocasiones incluso procurando que el oyente/espectador no sea consciente de ello). En definitiva, podría decirse que los “números musicales” y canciones, desprovistos de todo lo demás, constituyen los jalones o momentos clave del guion, del mismo modo que por ejemplo, hoy en día, se puede tener una magnífica idea de la acción de toda una ópera únicamente mediante la audición de sus arias más destacadas, a manera de “highlights”, en un tipo de

trata de un formato expresamente intencionado, que resulta idóneo para ayudar a que el niño “entienda” la historia, y esto es así porque estas canciones o “números musicales” son el resumen en el que se concentra todo: con el subrayado que hacen de la trama, de la historia, ayudan a que el niño (el oyente-espectador, en definitiva), retenga en la memoria toda la acción (a partir de dichos momentos culmen)<sup>6</sup>.

En cuanto al modo en que he dispuesto el trabajo de cara a su concreción en una propuesta que pudiera ser constructiva y supusiera una aportación al conocimiento, y bien entendido que sería imposible o del todo inasumible abarcar un trabajo exhaustivo sobre la música en todas las producciones de cine de animación de la década, he planteado el análisis y estudio de un caso concreto, relevante, como el del temprano largometraje español de *Garbancito de la Mancha*, a manera de “case

---

dramatización que los largometrajes importarán, con éxito, del ámbito escénico (del teatro, la ópera, la zarzuela...).

<sup>6</sup> En realidad, de modo semejante a las similitudes apuntadas entre los “números musicales” y canciones, y las arias en la ópera, también puede hallarse un claro paralelismo entre los “números musicales” y canciones, y los estribillos de los villancicos, que gozaban de una larga tradición —de un arraigo de varios siglos entre la audiencia— en ámbito hispánico. De tal modo, al repetirse el estribillo de un villancico —cuyo efecto anímico se procuraba potenciar mediante el empleo de melodías “pegadizas”, marcados ritmos populares y de danza, etc.—, se ayudaba a que el oyente lo retuviera en la memoria, pasando al subconsciente y almacenándolo, fijándolo o interiorizándolo inconscientemente en el cerebro, de suerte que, a partir de su repetición —idéntica, o variada—, quedara preparado para poder ser “recordado” nuevamente transcurrido un breve tiempo prudencial. En tal sentido, las coplas del villancico —como los recitativos de las óperas, o los pasajes y escenas de mero enlace en las narraciones fílmicas—, de carácter mucho más narrativo, llevarían la mayor carga en cuanto al avance de la acción y revestirían una menor importancia desde el punto de vista estrictamente musical: pero precisamente ahí radicaría la importancia del discurso, ya que la pretensión del emisor es que, mediante la fijación mnemotécnica del estribillo (o del aria, o de la canción), se pretende que el oyente “se quede con la copla”, es decir, que sea capaz de recordar a posteriori lo sucedido/explicado en la acción, que se ha relatado en las coplas (o en los recitativos, o en esos enlaces descriptivo-narrativos que engarzan, en el cine, las escenas exclusivamente musicales). En definitiva, el sencillo y eficaz empleo o incorporación estratégica de estos “números musicales” o canciones a lo largo del discurso, contribuye a que, después de pasados en pantalla, esos momentos estén de algún modo presentes en la memoria del niño (es decir, del oyente-espectador), lo cual, por otra parte, todavía se puede enfatizar más, para potenciar su eficacia y asegurarse de la efectividad del recurso, mediante el uso de determinados *leitmotiven* (que pueden ser de diversos tipos —gráficos, gestuales, de colorido, vestuario...—, aunque aquí el que interese sea precisamente el musical), identificadores de personajes o de situaciones, haciendo de esa manera que la película “sobreviva” más allá de la sala de proyección. Por último, si mediante el empleo de este recurso —tan complejo para quien lo realiza, pero aparentemente tan simple o tan sencillo para quien lo recibe—, se logra que el niño “comprenda” lo narrado, se conseguirá, por añadidura, que el niño sea capaz de *disfrutar* con la situación descrita (tanto gráficamente en pantalla, como auditivamente), que es uno de los principales objetivos de toda la producción, al tiempo que se ayudará a que el niño “aprenda”, de una manera encauzada o dirigida, y casi inconsciente y sin apenas esfuerzo por su parte; lo que, de otro lado, es evidente que facilita el hecho de que un buen “emisor” pueda manipular su mensaje, orientándolo hacia sus propios intereses o su ideología: mediante esta comunicación subliminal, el narrador puede catequizar, adoctrinar, convencer... en un planteamiento ya expuesto, al menos, desde la tratadística y didáctica barrocas: *docere, delectare, movere... convincere*.

study” (un estudio de caso), en el que las conclusiones a las que se pueda llegar no sean válidas o estén concebidas únicamente en tanto en cuanto dicha película o caso concreto, sino que puedan ser susceptibles de su aplicación (con una variación o lógica desviación razonable y asumible) a otros varios casos semejantes, ya sea por su entorno espacio-temporal (la España de posguerra), por su tipo de especialización fílmica (las producciones de animación de gran metraje en su conjunto internacional), por la evolución diacrónica del género de animación, etc. Y, sea como fuere, lo que parece claro, a priori (aunque a lo largo del presente estudio tratemos de averiguar si tal hipótesis es correcta o no, corroborándola, modificándola, o rechazándola a la hora de las conclusiones), es que da la impresión de que *Garbancito de la Mancha* supuso un modelo a seguir, un patrón a partir del cual se mantendría lo que hubiera funcionado y se cambiara lo que no. En suma, parece que *Garbancito de la Mancha* marcará un procedimiento concreto de trabajo a seguir (sobre todo, desde el punto de vista del compositor, del trabajo de composición musical), de donde su importancia intrínseca, dado que incorporar más o menos números musicales en una película puede ser más o menos fácil, pero lo verdaderamente difícil de conseguir es (dada la evidente y más que sobresaliente relación entre imágenes y música en el cine de animación, es decir, la relación entre el trabajo del animador y el del compositor), establecer una dinámica en la que se pueda ver el procedimiento de trabajo utilizado, el proceso de sincronización entre imagen/movimiento y sonido, etc., apartado en el que, sin duda alguna, y más allá de consideraciones técnicas o de la mayor o menor calidad del producto resultante, *Garbancito de la Mancha* supuso una notable y pionera aportación al panorama profesional al respecto.

Por lo demás, es obvio que en los últimos tiempos están empezando a aparecer algunos estudios sobre la música en el cine de animación, pero no es menos cierto que todavía resultan escasos, y que, por lo tanto, sería conveniente que se aumentaran y diversificaran. Por supuesto, en cuanto se refiere al estudio musical propiamente dicho, se hace necesario ahondar en el estudio de la música (reflexionar sobre ella, evaluarla) que los compositores españoles crearon para los inicios de nuestro cine de animación. Es obvio que no existe (o al menos, no existía en España en la época objeto de estudio) un oficio específico de “músico de cine”, y por consiguiente, aún menos en

el caso de la animación. Es cierto, en cambio, que en este apartado concreto de la filmografía, se repiten algunos nombres de compositores; pero en la mayoría de las ocasiones, la participación en la composición, en el terreno de la animación, suele tratarse de colaboraciones puntuales, aisladas o esporádicas y no suele responder a una actividad continuada o de carácter exclusivo dentro de la producción de un compositor<sup>7</sup>.

Inmersos en esta realidad profesional, se revela necesario conocer los intrínsecos del oficio de músico de animación —bien entendido cuanto se acaba de exponer—, pero también —y sobre todo— penetrar en los mecanismos de su trabajo. Todo ello encaminado, no solamente a evaluar la música del cine de animación, sino, llegado el caso, a ponerla en valor (reivindicarla). Es un hecho que la sociedad actual, cada vez más, aprecia el cine de animación y éste ha dejado de ser, en cierto modo, un género (dedicado principalmente al público infantil) para convertirse en un formato válido (óptimo, podríamos convenir) para plasmar cualquier tipo de discurso audiovisual (infantil, o no)<sup>8</sup>.

Hasta aquí, se ha podido constatar el hecho de que la sociedad actual, en cuanto a su apreciación del cine de animación, ha ido experimentando a lo largo de las últimas décadas un proceso de creciente interés y valoración. Y sin embargo, no parece que haya sucedido lo mismo con su música, acaso debido a que ésta, por cuanto se ha descrito, ha debido moverse históricamente en unos estrechos límites de marginalidad, considerada apenas —por sus protagonistas, los compositores— como una actividad profesional a tiempo parcial, un subgénero o complemento dentro de su producción general (en el caso de los compositores consagrados), o como una actividad realizada por músicos noveles, poco conocidos o incluso aficionados, que, a pesar de ello, poco a poco, se han ido especializando en esa parcela.

---

<sup>7</sup> Conviene resaltar, no obstante, que en la mayoría de los casos, los compositores que se dedican a estos menesteres, suelen ser profesionales que trabajan la música para el cine, o que están de un modo u otro relacionados con el ámbito cinematográfico, es decir, que tienen alguna conexión con ese mundo —el del cine— no específicamente musical.

<sup>8</sup> Pues téngase en cuenta que hoy en día se ha extendido, de manera generalizada, la producción tanto de cortos como de largometrajes, de carácter diverso: políticos, de acción, denuncia social, de “adultos”...

Resulta complicado generalizar a propósito de este tema, particularmente si se tiene en cuenta los altos índices de diversificación que ha alcanzado la profesionalización musical y la composición en los últimos tiempos, los cuales han relegado a este tipo de actividad (y me refiero ahora especialmente al caso de España) a círculos muy cerrados, a menudo, pequeños —por altamente especializados—, y muy específicos. Es así cómo, en ese sentido, es cierto que los compositores para el cine han recibido un reconocimiento dentro del propio mundo del cine<sup>9</sup>, pero esto no ha sido así —al menos, no en la misma medida— por parte de sus propios colegas compositores, dentro de la profesión estricta y exclusivamente musical.

Por otra parte, no es menos cierto que (paralelamente a lo sucedido con una sociedad vertiginosamente cambiante en todos sus aspectos) todo esto ha cambiado muchísimo en las últimas décadas, ofreciendo múltiples facetas, detalles y perspectivas (incluso en ocasiones bien diversas y aun contradictorias), hacia una progresiva mayor consideración general hacia la música de cine. Posiblemente, haya contribuido a ello la enorme diversidad de la sociedad y el mundo actuales, en donde resulta difícil marcar, como hasta hace un siglo o más, una única tendencia en las artes, las ciencias o el pensamiento, sino que lo que se ha producido —y está ocurriendo hoy—, es una superposición de estilos, modas y tendencias, que complican cualquier tipo de clasificación, en un entramado heterogéneo, poliédrico y rápidamente cambiante de los gustos y prácticas sociales. Es así como la propia composición/creación musical contemporánea ha acabado por convertirse en un reducto muy especializado dentro del más amplio espectro de la llamada música clásica, de suerte que buena parte de los compositores contemporáneos han diversificado sus producciones hacia los formatos más variados que los avances técnicos de la contemporaneidad les ha ido aportando (cine, video, videoclips, formatos MP3, MP4... nuevos vinilos según la moda “vintage”, música *New Age*...). Otra cuestión, bien distinta, es que buena parte de los músicos y compositores de formación “clásica” actuales, hayan en cierto modo menospreciado este tipo de actividad musical de sus colegas para el cine, considerada ésta como una

---

<sup>9</sup> Lo que se refleja en la concesión continuada y omnipresente de los grandes premios a la música en festivales de cine (como los de Hollywood, Cannes, Berlín u otras academias...), y también, en el éxito social cosechado por la comercialización de no pocas melodías que han pasado a formar parte del acervo popular y la memoria colectiva, en un mundo cada vez más globalizado.

actividad “menor” o de escaso fuste, dependiente de la funcionalidad que la genera, o de sus “peajes” comerciales (música “de consumo”, para atraer público a las taquillas, más allá de su calidad intrínseca...). Pero se trata en general, en este último caso, de un rechazo basado en poca o insuficiente información al respecto —en una cierta “autoprotección” o rechazo a “lo desconocido”—, que, en general, ha tendido a minusvalorar la exuberante y magnífica aportación de la música para cine dentro del contexto general de la composición musical de los siglos XX y XXI, y ya desde antiguo<sup>10</sup>. Afortunadamente esto está cambiando y ya se incluye en los planes de estudios de formación musical relacionada con el cine, en especial, en la especialidad de composición.

Tampoco hay que olvidar que en España, en los últimos tiempos y salvo contadas excepciones, los buenos compositores que han querido participar del séptimo arte, dedicándose a él de una manera más o menos focalizada, han tendido (en general, y aún más, en particular, tratándose del cine de animación), a salir fuera del país para desarrollar su actividad...

Pero, retomando la propuesta del tema que he elegido como objeto de estudio, y todavía dentro del apartado de las razones que me han llevado a escogerlo, he de señalar que el título concreto de *Garbancito de la Mancha*, me ha permitido realizar, suplementariamente, el estudio de la música de un compositor interesante desde muchos puntos de vista, como es el maestro Jacinto Guerrero, que creó y protagonizó, para *Garbancito de la Mancha* —desde la perspectiva que personalmente planteo, un estudio de caso—, el primer largometraje de animación europeo en color, y que por

---

<sup>10</sup> Sólo por mencionar algunos ejemplos destacados, baste nombrar aquí, frente a toda una pléyade de compositores “clásicos” que escribieron música para el cine, como George Auric (\*1899; †1983), Benjamin Britten (\*1913; †1976), Aaron Copland (\*1900; †1990), Darius Milhaud (\*1892; †1974), Georges Gershwin (\*1898; †1937), Sergei Prokofiev (\*1891; †1953), Camille Saint-Saëns (\*1835; †1921), Dimitri Shostakovich (\*1906; †1975), William Walton (\*1902; †1983), o Ralph Vaughan Williams (\*1872; †1958), a otros muchos excelentes compositores casi exclusivamente relacionados con el cine, como Bernard Herrmann (\*1911; †1975), Nino Rota (\*1911; †1979), Henry Mancini (\*1924; †1994), Ennio Morricone (\*1928), John Williams (\*1932), Vangelis (\*1943), James Newton Howard (\*1951), Danny Elfman (\*1953), James Horner (\*1953), o Hans Zimmer (\*1957). Y en el panorama estrictamente español, téngase presente al menos, entre los primeros —aparte lógicamente del maestro Jacinto Guerrero, del que daré cumplida cuenta—, a Carmelo Bernaola (\*1929; †2002), Luis de Pablo (\*1930), Cristóbal Halffter (\*1930) o Antón García Abril (\*1933), y entre los segundos, a Juan Quintero (\*1903; †1980), Jesús García Leoz (\*1904; †1953), Augusto Algueró (\*1934; †2011), Pepe Nieto (\*1942), Alberto Iglesias (\*1955), o Roque Baños (\*1968).

tanto, emprendió, “ex novo”, una labor pionera en el contexto general de la historia de la cinematografía española. En tal sentido, no me limitaré a un mero análisis de la banda sonora musical de la película (sus características, funciones, etc. en relación con la narración), sino que trataré de adentrarme en el amplio y complejo proceso y entramado que rodeó la creación de ésta (su composición, grabación, sincronización...).



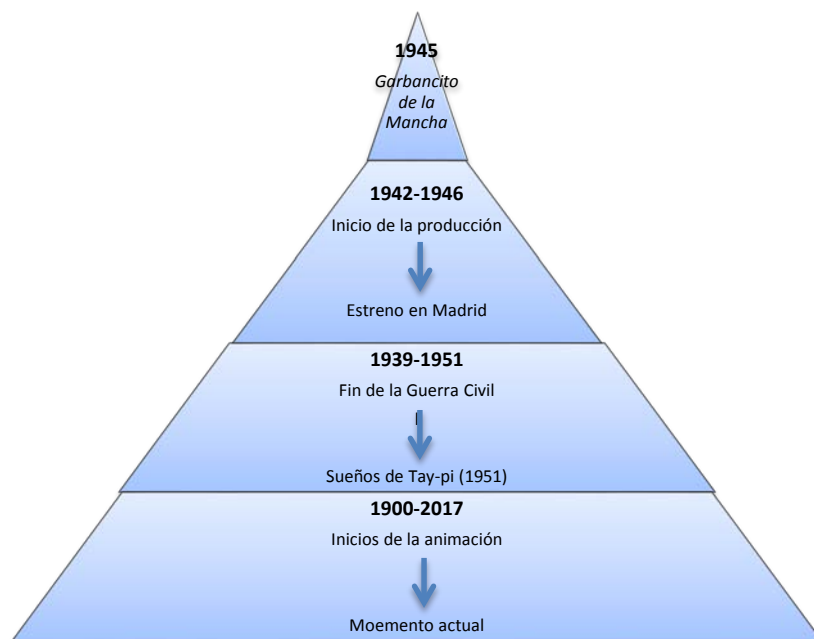


n cuanto a la *delimitación cronológica y espacial* objeto de estudio, las razones para establecer este marco han estado motivadas por cuestiones prácticas: no cabe duda de que la década de 1940 supone un momento crucial, tanto para la evolución posterior del mundo contemporáneo occidental (pues de la II Segunda Guerra Mundial surgiría un nuevo orden internacional), como para el desarrollo de las técnicas y el lenguaje audiovisual considerados en su conjunto —para el desarrollo del cine, y más concretamente, del cine de animación—, y también, para el devenir de la historia más reciente de la nación española, especialmente a partir del final de la Guerra Civil, última contienda bélica habida en territorio español.

Me centraré, por tanto, para mi trabajo, en un análisis “por círculos concéntricos”, como si la película —con sus antecedentes y consecuentes—, se tratara de una piedra lanzada a un estanque. De este modo, estableceré cuatro “ondas concéntricas” equivalentes a momentos, períodos o fases históricas, en que cada vez se amplía el foco del estudio al tiempo que se pierde intencionadamente en detalle, en aras de una contextualización adecuada del asunto (alejada en ocasiones en el tiempo de su eje o pivote original, pero siempre en relación al mismo). Así, me centraré en primer término en el **año 1945** (año de estreno del largometraje de nuestro interés), como tal pivote o eje central de mi estudio, yendo, desde ahí, y en un segundo estadio, un poco hacia atrás en el tiempo (hasta aproximadamente 1942), y un poco hacia adelante (hasta aproximadamente 1946) como núcleo del trabajo, dado que fue precisamente en ese **período 1942-1946** cuando se gestó e inició la elaboración de la película (1942), hasta alcanzar su segundo estreno, esta vez en Madrid, en 1946, lo cual me permitirá obtener una visión razonable, a posteriori, de la primera distribución y comercialización del film tras su primer estreno, lo cual, a su vez, me facultará para poder evaluar el “impacto” de dicha producción y su primera repercusión mediática. A continuación, y con vistas a poder realizar el conveniente cotejo de esta producción, con otras coetáneas —de animación, o no— que pudieran haberse realizado, tanto en España, como en Europa y fuera de ella, ampliaré el espectro a una tercera fase que abarque toda la década, 1940-1950, aunque, por cuestiones meramente de conexiones directas, ampliaré el abanico temporal a 1939, por ser el año en el que



finalizó la Guerra Civil; y hasta el año 1951, en que se terminó la tercera y última película de la productora cinematográfica “Balet y Blay”, que fue la que llevó a cabo *Garbancito de la Mancha*, resultando así un período objeto de estudio **1939-1951**. Finalmente, me extenderé, tanto por delante como por detrás en el tiempo, hasta los inicios del cine de animación a nivel internacional, con vistas a contextualizar los orígenes más remotos de *Garbancito...*, en sus relaciones de carácter más general (desde los primeros dibujos de Segundo de Chomón o las experimentaciones gráficas de Georges Méliès en los primeros años del siglo XX), mientras que, hacia delante, cubriré un espacio de tiempo que vaya desde 1951 hasta la actualidad (2017), pero, en este caso, única y exclusivamente centrado en la película *Garbancito de la Mancha* y en la estela que haya podido ésta dejar en el tiempo (reproducciones en diversos formatos tecnológicos, emisiones radiofónicas y televisivas, pases privados, presencia en filmotecas y museos, en la bibliografía...). De este modo, esta última fase cubriría el amplísimo período **1900-2017**, aunque intencionadamente y tratando de cubrir los aspectos o condicionantes reseñados (es decir, que no se trata en absoluto de abordar 113 años, sino de ver un poco o hacer una incursión en los antecedentes que llevaron de los orígenes de la animación en el cine hasta *Garbancito*, y analizar el eco, mayor o menor, que pudo quedar de aquella película en concreto en la posteridad, hasta el día de hoy.



**Figura 1.** Delimitación cronológica de la investigación.

Por lo que respecta a la delimitación espacial del trabajo, ésta se justifica, asimismo, por meras cuestiones prácticas: la obra seleccionada aparece y desaparece en un tiempo determinado de la historia (1942-1946), y en un lugar bien concreto, en este caso, a caballo entre Barcelona, y algo más subsidiariamente, Madrid<sup>11</sup>. La relevancia de una producción española, en la situación europea del momento (un momento inmerso en la II Guerra Mundial), destaca sobremanera, pues da cuenta de que el prácticamente yermo panorama intelectual del país en otros aspectos, no lo fue tanto en éste en concreto. De hecho, aquel apagado panorama intelectual hubo de reinventarse y buscar nuevas e imaginativas vías de expresión, entre las que, las ofrecidas por el cine de animación, iban a ser un magnífico caldo de cultivo donde dar rienda suelta a la creatividad que había quedado en el país tras la guerra, y todo ello en una situación de penuria y un entorno de autarquía o mera subsistencia.

Estudiar, por tanto, una producción artístico-cultural emanada de unas condiciones realmente adversas para la práctica de este tipo de actividades, y en un país y unas ciudades que apenas contaban al respecto en el concierto internacional (que no podían competir, ni de lejos, con las coetáneas producciones estadounidenses, ni con los medios que se contaba en otras capitales europeas de mayor entidad como Londres, Berlín, Roma o París, aunque entonces estuvieran ocupadas en otro tipo de

---

<sup>11</sup> Aunque la película se realizó casi enteramente en Barcelona, en el caso de Madrid, la participación de dicha ciudad estuvo muy vinculada a cuestiones empresariales y político-económicas. La productora era catalana, pero es obvio que la película aparecía en un momento en el que no podía hacerse prácticamente nada a espaldas de una sociedad regida políticamente por un centralismo avasallador. Por otra parte, la presentación del film “en la capital” granjearía a los empresarios que habían apostado por esta propuesta la necesaria publicidad para garantizarse el éxito en taquilla, así como serviría para congraciarse con quienes habían apoyado financieramente (el Régimen) y mediáticamente (con las publicaciones bajo su control —*Primer Plano, ABC...*—) aquella iniciativa, sólo en principio, privada. Por otro lado, también tuvo un papel destacado en relación con el largometraje la ciudad de Valencia, dado que de allí eran tanto José María Blay (productor y director de la película) como Arturo Moreno (realizador y director de animación). Valencia, junto con Barcelona y Madrid, era uno de los centros de creación en cuanto a la producción de animación, de modo que iba a proporcionar una parte importante del capital humano que participó en la película (Eusebio Oca, Isabel Masanet, Juan Pérez del Muro y algunos otros animadores, procedentes del entonces ya derrotado bando republicano —y algunos de ellos anarquistas—, y exiliados en Barcelona). Repárese en que tanto Valencia (capital durante un tiempo del gobierno de la II República durante la Guerra Civil), como Barcelona, fueron destacados núcleos republicanos —y por tanto, contrarios al régimen de Franco que saldría vencedor de la guerra—, en los cuales, años atrás, se habían formado buena parte de los artistas más celebrados y relacionados con el ámbito del cine, la fotografía, la literatura y las humanidades..., de manera que, al retomarse las actividades fílmicas una vez finalizada la guerra, las producciones se vieron abocadas a contratar a cualquier técnico o especialista que se precisara, independientemente de su pasado o adscripción política.

prioridades), nos habla de estudiar una coyuntura, acaso puntual, pero sin duda favorable, que hizo que se pudiera canalizar, solamente con los apoyos disponibles a modo de excusa<sup>12</sup>, —pero con una buena e imprescindible dosis de entusiasmo, voluntarismo e imaginación—, una propuesta, competitiva y puntera incluso a nivel mundial, como ya no volvería a existir en territorio español sino hasta muchas décadas más tarde, en una iniciativa que se ha querido minimizar o menospreciar hasta hace poco tiempo por prejuicio ideológico o político, pero que hoy ya, con la suficiente perspectiva histórica, y despojados de este tipo de condicionantes, no se puede sino tratar de reivindicar tanto desde el punto de vista técnico, como muy especialmente humano y artístico.

Por tanto, puede afirmarse que la elección de un tema objeto de estudio centrado, tanto en un período relativamente cercano en el tiempo a la actualidad, como en un espacio físico y geográfico más o menos inmediato a nuestra realidad (Barcelona, Madrid, Valencia y, en fin, el territorio nacional), facilita su correcto desarrollo, así como, debido a la cercanía de las fuentes en cuanto a su posibilidades de consulta y accesibilidad a las mismas, un adecuado seguimiento de la investigación, que pueda garantizar la consecución de los objetivos inicialmente propuestos con unas más que razonables expectativas de éxito, así como que pueda suponer una aportación al conocimiento verdaderamente novedosa, la cual, de otro modo, sería seguramente impensable, de no existir la mencionada cercanía a las fuentes primarias. Por último, la posibilidad, todavía existente (teniendo en cuenta el lapso temporal transcurrido desde la finalización más estricta del período objeto de estudio —1951— hasta la actualidad), de poder contactar aún con alguno de los protagonistas directos de la película que puedan vivir todavía —a pesar de su ancianidad—, así como con alguno de sus descendientes directos (hijos, nietos o sobrinos), que pudieran aportar referencias indirectas o incluso documentación de primera mano, tanto gráfica como oral, ayudará sin duda a poder perfilar con mayor precisión un estudio que, caso de

---

<sup>12</sup> La idea era obtener la imprescindible financiación gubernamental que permitiera realizar esta ambiciosa producción; pero, en el fondo, toda la producción consistía (la realización de *Garbancito de la Mancha*), a su vez, en lograr el indispensable apoyo económico y favor institucional para una iniciativa empresarial privada, que lo que pretendía en realidad era, a cambio de presentar el nuevo título de animación, poder conseguir una licencia para importar los grandes títulos de éxito del cine hollywoodiense del momento.

transcurrir mucho más tiempo para su realización, seguramente ya no podrá contar con tales testimonios directos, por lógica cuestión natural.





Por lo que respecta a los *objetivos propuestos*, el planteamiento inicial del trabajo ha perseguido diversas metas:

1. Contribuir al mejor conocimiento de una de las etapas más levantes del cine de animación español. *Garbancito de la Mancha* es el primer largometraje de animación español y europeo en color. En este sentido, conocer y dar a conocer una producción concreta, pionera, del cine de animación español, a la que únicamente se ha tenido un acceso completo muy recientemente, pero cuya intervención musical no ha sido estudiada hasta la fecha con detenimiento.
2. Reconocer y valorar la composición de la música realizada por Jacinto Guerrero para esta película (instrumentación, estilo, lenguaje compositivo, etc.), resaltando su labor pionera en el mundo de la animación. Perseguir una reconstrucción “ideal”, a partir del caso estudiado, del procedimiento de trabajo seguido por el “compositor de cine” (creación de temas, relación con el animador y el director, sincronización de la música con las imágenes —coordinación con el movimiento—, la voz y los efectos sonoros, etc.).
3. Reconocer y valorar las aportaciones llevadas a cabo por Joaquín Bisbe a la música de la película, proporcionando el componente más joven y novedoso de la música del momento (elementos extraídos del *music-hall*, *big bands* de jazz, o números de variedades y música “ligera”): el número musical de los gusanitos y su labor como pianista repetidor.
4. Poner en valor la composición de Jacinto Guerrero para *Garbancito de la Mancha* realizando un análisis pormenorizado de la partitura “autógrafa” y adelantando una evaluación de la misma, que determine cuáles son sus posibles debilidades y fortalezas.
5. Investigar la necesidad de la música como elemento fundamental en el cine de animación (es decir, averiguar, desde el punto de vista histórico, cuál pudo ser su imbricación en el contexto más general del cine de animación de la época a nivel internacional), intentando al mismo tiempo comprender, desde la perspectiva más

propiamente estética, su contribución en aspectos tan relevantes como la inteligibilidad o el goce por parte del espectador.

6. Reflexionar sobre un método de análisis válido para la música del cine de animación, siempre partiendo de la idea de contrato audiovisual.
7. Plantear un enfoque capaz de servirse de las coincidencias y diferencias entre la música de cine y la música de cine de animación; a nivel de elementos constitutivos y funcionalidad.
8. Difundir, contribuyendo a su divulgación, el valor intrínseco de este film en concreto (tanto desde el punto de vista de la técnica de la composición musical, como de su significación y carácter paradigmático), reivindicando, a partir de él, el papel de la industria cinematográfica del momento y, muy especialmente, el importante papel desempeñado en él por la música, para su exposición pública.
9. Realizar una aportación al panorama y construcción de la historia de la música española reciente, en relación con el desarrollo de nuestra cinematografía y, en suma, abordar una nueva reflexión y debate, desprovista en la medida de lo posible de condicionantes externos y centrada fundamentalmente en el estudio de las fuentes primarias (la propia cinta conservada, las partituras originales, o los testimonios escritos, gráficos y audiovisuales de la época), a propósito del desmantelamiento, o no, de los tópicos que han acuciado a la investigación histórica y musicológica en lo que se refiere al estudio del pasado español de postguerra.





a génesis del presente estudio arranca en el año 2003, cuando inicié la matrícula y realización de los cursos del Doctorado en Música en el Departamento de Comunicación Audiovisual, Documentación e Historia del Arte (DCADHA) en la Universidad Politécnica de Valencia (UPV)<sup>13</sup>.

Llegué a ellos a partir de mi formación en el Conservatorio Superior de Música de Valencia, donde me había especializado en la modalidad de Piano. Precisamente, al acabar aquella fase de estudios músico-técnicos, y mientras comenzaba a ejercer como profesora de piano en el Conservatorio Profesional de Llíria, pude realizar ya un curso sobre música y cine impartido por un compañero, profesor de Fundamentos de Composición, curso que me ratificó en mi natural inclinación personal hacia ambas materias, música y cine, y que despertaría mi posterior interés académico hacia el estudio de sus relaciones.

De ese modo, con el inicio de la investigación que hube de emprender al finalizar el período de docencia correspondiente a la realización de los cursos de doctorado en la UPV, y de cara a obtener el Diploma de Estudios Avanzados (que finalmente obtendría en el año 2007, tras la defensa de mi primer trabajo al respecto, ante tribunal), tuve que comenzar a organizar una metodología para el mismo, que coincide, en lo fundamental, aunque ahora de forma ampliada, con la **metodología aplicada** para la elaboración del presente estudio de tesis doctoral.

Por tanto, la **metodología** ahora seguida, se ha ido perfilando a lo largo de distintas fases, que han dado lugar a un cronograma complejo y dilatado en el tiempo, que trataré de sintetizar, explicando lo realizado a partir del siguiente cronograma:

---

<sup>13</sup> Fruto de mi interés desde el primer momento en aquel asunto, y respecto a la matrícula de los cursos que habría entonces de realizar, seleccioné, en la medida de lo posible, los cursos ofertados por la universidad que ya estuvieran relacionados con aspectos metodológicos de la investigación musicológica, o bien, con la música y el cine, de modo que me sirvieran para encauzar mis intereses hacia algo que más tarde pudiera cuajar en un trabajo académico como el que presento en la actualidad.

## Cronograma de la investigación

1ª Fase, 2003-2007;
2ª Fase, 2007-2011; y
3ª Fase, 2011-2017.

**Figura 2.** Cronograma de la investigación

La primera tarea a considerar en aquel primer estadio de mi investigación, **2003-2007**, fue la elección del tema objeto de estudio. Dado mi interés hacia la relación existente entre música y cine, y que el departamento en el que había de desarrollar mi doctorado estaba en cierto modo especializado en ese mismo campo, decidí informarme sobre el tema, en primer término con carácter general, lo que me llevó a hacer una recopilación y estudio de la **bibliografía** básica **sobre música y cine**, y **sobre análisis fílmico**, que me permitiera formarme una idea aproximada del estado de la cuestión en cuanto a las investigaciones existentes en España, y que, de ese modo, me facilitara poder elegir un tema que fuera adecuado desde el punto de vista académico, y sobre el que —conjugándolo con mis propios intereses personales—, se pudiera hacer una aportación más o menos novedosa, dentro de unos márgenes razonables y que fueran de interés.

Busqué de ese modo la bibliografía mencionada, prestando especial atención a las investigaciones realizadas (tesis, publicaciones, actas de congresos...), para centrarme a continuación en la bibliografía **sobre la historia del cine de animación en España**, lo que me permitió tener una visión general e identificar los momentos clave o más relevantes de dicha historia.

Poco a poco pude ir profundizando en el estudio de la bibliografía recopilada, lo que me dio la oportunidad de adquirir los rudimentos básicos necesarios para abordar con garantías una investigación musicológica, ampliando al mismo tiempo mis conocimientos sobre música y cine. Mi interés se focalizaba, entonces, en: 1) aplicar a mi trabajo un método de análisis válido para la música audiovisual; 2) reivindicar el papel de la música como elemento fundamental y coadyuvante al resto de elementos que constituyen el discurso audiovisual; y 3) paralelamente a lo anterior, ir conformando una bibliografía que pudiera ir ampliando, especializada en mi objeto de interés.



Al poco de comenzar a organizar aquella primera bibliografía, pude darme cuenta ya de la existencia de una película, *Garbancito de la Mancha*, que reunía una gran importancia desde los dos aspectos que yo pretendía que abarcara mi trabajo, y que por otra parte, podía constituir un magnífico tema objeto de estudio de cara a un trabajo académico de tipo doctoral, por las siguientes razones: **1.-** en cuanto al cine de animación, el film revestía no poca relevancia, pues constituía el primer largometraje de animación en color realizado ya no sólo en España, sino en toda Europa; contaba, además, con el valor añadido de pertenecer a una época —la España de 1945— por entonces (2003-2007) algo menospreciada desde el punto de vista histórico por meras cuestiones de prejuicio ideológico y por tanto, escasamente estudiada o que había captado hasta ese momento poca atención por parte de la investigación<sup>14</sup>, lo que la convertía, desde cualquier perspectiva que se quisiera, en un asunto que, por eso mismo<sup>15</sup>, me parecía particularmente atractivo.

En cualquier caso, mi pre-selección de *Garbancito...*, como tema objeto de estudio, podía tener relevancia, además, por cuanto **2.-** la música creada para la película no había sido estudiada, y estaba compuesta nada menos que por el maestro Jacinto Guerrero, un músico particularmente famoso en aquel momento y aún hoy —sobre todo en el ámbito de la composición de zarzuelas y música escénica—, pero de quien apenas se conocía con detalle su faceta creativa para otro tipo de medios de comunicación, como por ejemplo el cine<sup>16</sup>. Por tanto, la música para la película contaba, por añadidura, con el aliciente de ser algo en lo que poder realizar una aportación hasta entonces desconocida, y con indicios razonables más que suficientes de que su calidad —habida cuenta del prestigio del compositor, e independientemente

---

<sup>14</sup> Sí que se había prestado cierta atención a la película (sobre todo, dentro del contexto, muy especializado, de la historia del cine de animación en España), pero sin embargo su música apenas había sido tenida en cuenta, considerándose, por lo general, “poco adecuada” para un film de estas características. Sea como sea, lo cierto es que la información disponible al respecto, no había trascendido más allá de algunos círculos muy concretos y especializados.

<sup>15</sup> Pues me parecía que un estudio crítico que intentara estar desprovisto de condicionantes ideológicos por mi parte podría tal vez servir para el afianzamiento o desmantelamiento de tópicos heredados, en ocasiones, poco fundamentados o poco rigurosos desde el punto de vista científico.

<sup>16</sup> Sobre la intervención de Jacinto Guerrero en el entorno cinematográfico, apenas existían entonces un par de referencias que fueran un poco más allá de la mera mención. Son las siguientes: -LLUÍS I FALCÓ, Josep: “Jacinto Guerrero. Un compositor ante, de y para el cine”, en *Jacinto, Guerrero: de la zarzuela a la revista*. (GONZÁLEZ LAPUENTE, Alberto; ed.) Madrid, SGAE-Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero, 1995, pp. 51-67. -CORTIZO, M<sup>a</sup>. Encina: “Guerrero Torres, Jacinto”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Vol. 6. Madrid, SGAE, 2000, pp. 44-52.

de su experiencia y mayor o menor costumbre en el trabajo especializado en cine— pudiera ser digna de estimación.

Con la ***búsqueda, localización y visionado de la película***, pude confirmar que la película reunía, a mi juicio, todos los ingredientes necesarios para la elaboración de un trabajo de investigación, con lo cual puede plantear oficialmente mi propuesta ante el DCADHA. Obviamente, poco antes de eso, yo había procedido ya a la búsqueda de la película de la que hasta entonces únicamente contaba con referencias indirectas, la cual pude localizar, finalmente, en la Filmoteca de Valencia. Ésta se encuentra en la plaza del Ayuntamiento de la capital valenciana, adonde me dirigí (dado que la obra de mi interés no se hallaba entonces por internet). De allí me remitieron al depósito o archivo fílmico que tiene dicha institución (IVAC-La Filmoteca), localizado en un polígono industrial de Paterna (el “Parc Teconològic”, a algo menos de 20 kms. de la capital), donde amablemente me atendió el técnico Santiago Barrachina, quien me facilitó la cinta de mi interés, disponible en formato VHS doméstico (no se trataba ni siquiera de una copia editada). A partir de ahí, realicé una copia del vídeo en formato VHS a DVD, para poder realizar un trabajo de mayor calidad y evitar el deterioro de aquel sistema, entonces ya antiguo y casi obsoleto, ya que el tipo de trabajo a realizar seguramente requeriría un visionado en repetidas ocasiones, el cual habría forzado el rebobinado a cada ocasión, con el consiguiente maltrato de la cinta, y muy especialmente, pudiendo afectar en negativo a calidad del audio, que incluso más tarde, en la versión en DVD, se iba a constatar que era muy deficiente.

Una vez vista la película, y con una noción ya forjada de sus características, propuse trabajarla como Trabajo de Investigación para la obtención del DEA a quien sería mi director, Dr. Héctor Julio Pérez, quien, en un principio, mostró ciertas reticencias de tipo académico para admitir la propuesta a trámite<sup>17</sup>. Me propuse entonces

---

<sup>17</sup> Los inconvenientes aducidos en un principio, radicaban en que, más allá de si la música era de calidad o no (pues se la consideraba apenas como “una parte” del conjunto, que era el film), se trataba de ver si la película reunía unas características lo suficientemente adecuadas (por su formato, calidad intrínseca, etc.) como para dedicarle un estudio detenido, de tipo doctoral. Por mi parte sin embargo, viendo que la música era de un maestro consagrado como Jacinto Guerrero —de un buen compositor—, y que además, la película podía reunir con creces los requisitos que se le quisieran imponer de cara a la elaboración de un estudio riguroso, desde “la academia”, aquello significó un acicate más para buscar los argumentos que pudieran estar a mi alcance en el sentido de refrendar la validez de la propuesta, y la reivindicación musical del film, que constituía mi principal objetivo. En cierto modo, pensaba que, si

fundamentar más sólidamente la validez de mi iniciativa, para lo cual me dispuse a preparar dos argumentos que pudiera presentarle como justificación al respecto y que pudieran ser determinantes:

En primer lugar, procedí a la **elaboración de una filmografía<sup>18</sup> del cine de animación de la década de 1940 en España** —utilizando la bibliografía disponible y la base de datos de películas calificadas del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte—, la cual ofreció una panorámica general de la actividad y producción cinematográfica relacionada con la industria de la animación de ese período, y vino a demostrar la importancia del cine de animación en la década de 1940 y la consecuente relevancia del largometraje de *Garbancito...*

En segundo lugar, localicé por internet un artículo de la doctora por la Universidad de Murcia, María Manzanera, íntegramente dedicado a *Garbancito de la Mancha*. En él, se remitía a su Tesis de Licenciatura, elaborada con anterioridad<sup>19</sup>. De modo que contacté con su autora, y me desplazé hasta Murcia, donde pude consultar su trabajo.

Con estos dos materiales (fichas filmográficas, y las referencias al precedente trabajo universitario de Manzanera), volví a tratar con el profesor Pérez de la UPV, quien finalmente, accedió a la dirección del trabajo que yo había propuesto. A partir de ahí, comenzó mi trabajo académico “oficialmente” sobre *Garbancito de la Mancha*, que

---

hasta entonces no se habían realizado más estudios sobre un tema tan relevante como podía ser aquel, con aquel tipo de reticencias, incluso desde las instancias que podían salvar esas barreras, la situación nunca podría desbloquearse, en perjuicio, curiosamente, de la investigación y el conocimiento sobre nuestra música de cine. Por otra parte, daba la impresión de que, entre los dos elementos que se dirimían, los puramente relacionados con la imagen y los más estrictamente musicales, primaran los primeros, considerando a la música como un mero “complemento” relegado sistemáticamente a un papel secundario dentro de la filmografía, y sin consideración intrínseca a propósito de la música para cine entendida en sí misma por sus propios valores musicales, independientes. (Y en ese sentido, de modo semejante a cómo podemos hablar de una música diegética y una música no diegética, también podría ser defendible —por qué no—, la música para cine entendida “en” el cine, pero incluso la música para cine entendida o concebida “fuera del” cine (y así por ejemplo, podemos escuchar y disfrutar de las piezas orquestales de Bernard Herrmann sin necesidad de ver sus películas, o podemos oír las canciones y números musicales de *Garbancito de la Mancha*, sin necesidad expresa de ver el film).

<sup>18</sup> Para elaborar dicha filmografía, establecí una clasificación de films según su minutaje y concepción, diferenciando entre serie, cortometraje (de diversos tipos —narrativo, de carácter didáctico y científico, de ficción y películas publicitarias—), muñecos animados y largometrajes; según el centro de producción (Barcelona, Madrid o Valencia) y la productora correspondiente; e indicando el director y el año de su producción-estreno en aquellos casos en los que fue posible.

<sup>19</sup> -MANZANERA MOLINA-NIÑIROLA, María: *El cine español de dibujos animados: su primer largometraje*. Tesis de Licenciatura [ejemplar mecanografiado]. Murcia, Universidad de Murcia, 1984. -MANZANERA, María; y VIÑAO, Antonio: “Literatura y cine infantil en la España de la postguerra. *Garbancito de la Mancha* (1945)”, en *Historia de la Educación. Revista interuniversitaria*, 6 (1987), pp. 145-146.

inicié, ahora sí, por realizar un primer **análisis de la música de la película**, para el que tomé como modelo el método de análisis de Josep Lluís i Falcó<sup>20</sup>. Dicho primer análisis, dado que yo todavía no disponía de las partituras, hube de realizarlo a partir de la técnica del dictado musical, directamente a partir de la escucha detenida del film, y en unas condiciones deplorables, habida cuenta de la deficiente calidad de la banda sonora musical del ejemplar manejado de la película, en “copia de copia de copia” (una copia en DVD a partir de otra en VHS, supuestamente obtenida a partir de un original cuya procedencia desconocía, a lo que cabe añadir la mala calidad, de por sí, del cine de aquella época, teniendo en cuenta las exigencias técnicas a que estamos acostumbrados en la actualidad).

Para cubrir ese apartado, el primer paso consistió en **localizar la partitura original**, para lo cual me puse en contacto con la *Fundación “Jacinto e Inocencio Guerrero”*, de Madrid, donde muy amablemente me informaron que dicha partitura se hallaba depositada en el archivo del Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU), situado en la sede de la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), también en Madrid<sup>21</sup>. De modo que me desplazé hasta la capital de España y allí me facilitaron el acceso a la partitura, que descubrí que se trataba de un autógrafo. Tuve oportunidad entonces de **realizar un primer estudio básico**, en el que —para complementar mi análisis—, constaté la importancia de aquellos materiales para mi investigación. Procedí después, con los permisos correspondientes, a **fotografiar digitalmente la partitura**, con vistas a poder realizar más cómodamente un estudio más exhaustivo y a su eventual reproducción. Y aprovechando el mismo viaje, aproveché para visitar la Filmoteca Española, en donde me indicaron que sólo podía visionar la película en sala, para lo cual debía hacer la solicitud correspondiente con algunas semanas de antelación, y que, por otra parte, no existía la posibilidad de solicitar copia alguna de la película<sup>22</sup>. De modo que hube de conformarme, de momento, con mi copia en DVD extraída del video en formato VHS ya mencionado.

---

<sup>20</sup> -LLUÍS I FALCÓ, Josep: “Paràmetres per a una anàlisi de la banda sonora musical cinematogràfica”, en *D’Art*, 21 (1995), pp. 169-186.

<sup>21</sup> Agradezco las atenciones prestadas por la Fundación “Jacinto e Inocencio Guerrero”, así como por M<sup>a</sup> Luz González Peña, de la SGAE-ICCMU.

<sup>22</sup> He de decir no obstante, que años más tarde sí que pude acceder ya, vía internet, al servicio de copias para investigadores, facilitado por la Filmoteca Española. Pero, en el caso concreto de *Garbancito de la*

No obstante, con una copia de la partitura ya en mi poder, pude proceder a la **reelaboración del análisis inicial de la partitura**, incluyendo ahora las notables aportaciones que trajo consigo el cotejo de lo realizado previamente en mi primer análisis, y el estudio “tangible” de la partitura, que permitió profundizar el trabajo en determinados aspectos y enriquecer el análisis.

Fue así como finalmente pude hacer la **presentación y defensa pública ante tribunal del Trabajo de Investigación para la obtención del Diploma de Estudios Avanzados (DEA) en la Universidad Politécnica de Valencia**, que se centró casi en exclusiva, por indicación expresa de mi director, en el análisis de la música del film. Buena parte de los resultados de la investigación se plasman también en este trabajo, ahora considerablemente ampliado y optimizado, en múltiples facetas.

Con el DEA ya defendido, se abrió una segunda fase en la investigación, 2007-2011, iniciada al contactar con el Dr. Antonio Ezquerro Esteban, investigador del CSIC y entonces profesor externo de los cursos de doctorado del DCADHA de la UPV y miembro de la Comisión Académica del vigente Máster en “Música”, tras de lo cual se me planteó la posibilidad de **preparar, para su publicación en la revista científica Anuario Musical (Revista de Musicología del CSIC), un artículo de investigación** que estuviera basado en el tema que había sido objeto de mi Diploma de Estudios Avanzados, recogiendo los resultados fundamentales de aquella investigación. Dicho trabajo me obligó a realizar una serie de ajustes al trabajo hasta entonces redactado, con vistas a adecuarlo al formato necesariamente reducido en cuanto a su extensión, de un artículo, y a tratar —con vistas a ofrecer una adecuada contextualización de conjunto a los lectores— otros temas que se habían dejado en un segundo plano en aquel primer trabajo universitario. Desde dicha óptica, el trabajo comenzó a requerir una aproximación mucho más centrada que hasta entonces en sus aspectos multi- o pluridisciplinarios (atención a cuestiones literarias, gráficas, ya no solamente musicales sino especialmente musicológicas, conexiones con los *mass media*, etc.).

Con este objetivo, y bajo las orientaciones de Antonio Ezquerro, procedí a efectuar una **revisión y actualización de la bibliografía**, que redundó de hecho en una nueva

---

*Mancha*, me indicaron que no era posible, dado que la obra se encontraba ya comercializada y disponible en DVD.

bibliografía sobre el tema, ahora sintetizado, aunque abordado desde una panorámica más amplia<sup>23</sup>. También procedí a la **localización de la película en Internet**, que hallé, ahora ya, con una calidad mucho más considerable, en especial en las cuestiones referidas a la banda de audio, lo que me aportó una mayor comodidad para continuar con el trabajo. Otras contribuciones metodológicas que incorporé a este trabajo, complementario en cierto modo a la presente tesis doctoral, y de la que fue el germen más directo, fueron: **recopilación y selección hemerográfica básica del período correspondiente de 1942-1946**, para conseguir algunos datos hasta entonces no tratados, complementar otros o, simplemente, aportar nuevas fuentes; **realización de diversas entrevistas con algunos protagonistas de la película** (con el compositor y pianista repetidor **Joaquín Bisbe**, con el hijo del animador Eusebio Oca —ya fallecido—, **Julio Oca**, y con la animadora **Rosa Galcerán**), a cuyo efecto me desplazé a Barcelona<sup>24</sup>; aprovechando igualmente aquel viaje a la capital condal, realicé una **nueva búsqueda de materiales relacionados con el tema objeto de estudio en la Biblioteca de Catalunya**, donde localicé algunos discos de vinilo con canciones incorporadas a la película, así como otros registros de época posterior —discos no relacionados con nuestro film, pero sí con canciones de la década de 1970 vinculadas al célebre cuento popular infantil—, e incluso localicé algún registro en vinilo de 78 rpm, grabado en Barcelona, en el que se podían escuchar grabaciones del cuarteto vocal barcelonés “Orpheus”, protagonista de algunas melodías de *Garbancito de la Mancha*; asimismo, localicé, a través de la Biblioteca Digital Hispánica que sirve gratuitamente la Biblioteca Nacional a través de internet, algunos registros de audio, en los que se pueden escuchar algunos de los temas musicales más importantes de la película, a cargo del citado cuarteto “Orpheus” y de Pepita Russell.

Con todo el material nuevamente recopilado, combinado con parte del trabajo universitario precedente, y las valiosas sugerencias y aportaciones emanadas de la

---

<sup>23</sup> Traté ahí de los siguientes aspectos: **1.-** música y cine (profundizando en el análisis musical); **2.-** música de cine en la década de 1940; **3.-** la historia del cine de animación; **4.-** la música de esta época en la animación; y **5.-** estudios exclusivos —artículos— sobre *Garbancito de la Mancha*, o sobre la productora de la película, Balet y Blay.

<sup>24</sup> Estas personas me proporcionaron no sólo sus testimonios directos —de valor inestimable para la investigación—, sino también diversos materiales gráficos, que son utilizados como material destacado en la presente tesis doctoral —fotografías, documentos, partituras de carácter secundario, álbumes de cromos...—.

lectura que hicieron del borrador los doctores Josep Lluís i Falcó (profesor de Historia del Cine en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Barcelona) y Francisco Javier Frutos (profesor del Área de Comunicación Audiovisual y Publicidad, Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Salamanca), realicé el correspondiente último procesamiento de la información, con vistas a completar y enriquecer el trabajo, que quedó finalmente plasmado en el mencionado artículo de investigación, que apareció publicado en 2012<sup>25</sup>.

Por último, el estadio final de mi investigación (**2011-2017**), en el que acabó de perfilarse la **metodología** que yo misma había aplicado hasta el inicio de esta última fase y que vengo describiendo, dejó redondeado el diseño y organización del trabajo de cara a su redacción final. Se inició esta tercera fase en el año 2011, cuando procedí a **matricular la presente tesis doctoral en la Universidad de Salamanca** (Departamento de Didáctica de la expresión Musical, Plástica y Corporal), bajo la tutoría de la Dra. Matilde Olarte Martínez, y con la dirección del doctor Antonio Ezquerro Esteban.

Desde entonces, aparte de las **presentaciones periódicas con el avance de la investigación** que he debido presentar públicamente y con carácter periódico en Salamanca ante tribunal (junio de 2012 y mayo de 2013, respectivamente), y con las imprescindibles sugerencias de mi tutora, Dra. Olarte, y de los diversos profesores del departamento universitario mencionado, la investigación se ha centrado en abordar las siguientes cuestiones:

-Clasificación y ordenación de la información más relevante que permita contrastar los diferentes puntos de vista obtenidos.

-Análisis musicológico de la fuente objeto de estudio (análisis formal y arquitectónico-constructivo, análisis temático, análisis armónico-contrapuntístico, análisis de la orquestación, de los efectos especiales, estilístico, etc.).

-Realización de un análisis ahora ya lo más exhaustivo posible de la información a propósito del tema objeto de estudio, con recogida en la prensa periódica y revistas

---

<sup>25</sup> -RAMOS MACHÍ, María José: "El primer largometraje de animación europeo en color: *Garbancito de la Mancha* (1945). Análisis de la música de Jacinto Guerrero", en *Anuario Musical*, 67 (2012), pp. 223-270.

especializadas de la época (*ABC, La Vanguardia, Hoja del Lunes, Primer Plano: revista española de cinematografía*, etc.), bien en copia física o bien en copia digital, y con la intención de proceder luego a búsquedas de datos periódicas y focalizadas —con vistas a tener un seguimiento del tema permanentemente actualizado— a través de Internet. En esta misma línea, revisión y ampliación de la selección hemerográfica del período correspondiente a los años 1939-1951.

-Proceder a la revisión, actualización y ampliación de la bibliografía, efectuando nuevas búsquedas de materiales relacionados con el tema objeto de estudio: Biblioteca de Catalunya, Internet, copias digitalizadas de fuentes a cargo del Instituto Valenciano del Audiovisual y la Cinematografía (IVAC)...

**-Localización de los números del “Noticiero y Documentales cinematográficos” (No-Do)** en los que se dé cuenta de la película objeto de estudio o de diversos aspectos con ella relacionados<sup>26</sup>.

-Paralelamente a la nueva recopilación focalizada de información sobre el tema (asuntos y lecturas pendientes), esta etapa se solapó con otras diversas **actividades complementarias** por mi parte, tendentes a perfilar los **resultados parciales de la investigación** y contribuir a su **paulatina difusión y explotación de resultados**, entre las que cabe destacar la participación en determinados simposios y congresos especializados. En este sentido, presenté la **comunicación** titulada **“En los orígenes de la música para largometrajes de la animación en España: Jacinto Guerrero, Garbancito de la Mancha y la «Canción de los cipreses»”**, en el VII Simposio Internacional “La creación musical en la banda sonora”, celebrado en Oviedo (Asturias), y organizado por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Oviedo, el 13.12.2012 (pendiente de publicación). De igual modo, leí la **comunicación** titulada **“Procedimiento de trabajo del compositor ante los primeros largometrajes de animación: el pionero caso español (1945)”**, en el 10º Festival de Cine de Alicante. Sección “Música para la imagen”, Encuentro “Lo sonoro en el audiovisual: estado de la cuestión”, celebrado en Alicante, del 7 al 8 de junio de 2013 (esta comunicación ha sido reconvertida en un **artículo de investigación** para su publicación en formato

---

<sup>26</sup> Página de reciente creación, pero de inestimable valor para mi investigación. (Véase: <http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/>).



tradicional<sup>27</sup> y también digital electrónico<sup>28</sup>, bajo el siguiente título: **“La música en los primeros largometrajes de animación: Procedimiento de trabajo del compositor en el pionero caso español, 1945”**). También participé en el II Congreso de Música y Cultura Audiovisual, celebrado en Murcia del 23 al 25 de enero de 2014, con la comunicación **“La composición de la banda sonora musical para largometrajes de animación en la década de 1940: Ramón Ferrés i Musolas y Alegres Vacaciones (1948)”**

-Finalmente, he realizado una **segunda tanda de entrevistas** con Joaquín Bisbe y Rosa Galcerán, en la que he podido profundizar en determinados aspectos concretos de la investigación, indagar directamente con los protagonistas a propósito de algunas novedades que he encontrado desde la primera entrevista con ellos y solventar diversas dudas surgidas entretanto, antes de proceder a la **redacción final** del estudio y atender al depósito administrativo del trabajo ante la institución académica correspondiente y, en su caso, efectuar la defensa pública de la presente tesis doctoral.

Por último se hace necesario aclarar algunas cuestiones de tipo metodológico referidas a diversos aspectos del presente trabajo:

- El término animación<sup>29</sup> se ha empleado en este trabajo como sinónimo del género que aglutina las producciones que han sido filmadas fotograma a fotograma, dirigidas, casi exclusivamente, a un público infantil y en las que no participan actores reales<sup>30</sup>. Se ha seleccionado los cortos, series y largometrajes

---

<sup>27</sup> RAMOS MACHÍ, María José: “La música en los primeros largometrajes de animación: procedimiento de trabajo del compositor en el pionero caso español (1945)”, en VERA GUARINOS, Jenaro; BORNAY LLINARES, José A.; RUIZ ANTÓN, Vicente J.; ROMERO NARANJO, Francisco Javier (coords.): *Una perspectiva caleidoscópica*. Alicante, Letra de Palo, 2014, pp. 55-74.

<sup>28</sup> RAMOS MACHÍ, María José: “La música en los primeros largometrajes de animación: procedimiento de trabajo del compositor en el pionero caso español (1945)”, en VERA GUARINOS, Jenaro; BORNAY LLINARES, José A.; RUIZ ANTÓN, Vicente J.; ROMERO NARANJO, Francisco Javier (coords.): *Una perspectiva caleidoscópica*. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2014. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/una-perspectiva-caleidoscopica/> [Acceso: 30.12.2014]

<sup>29</sup> “[...] El término « animación » [...] hace referencia a todas aquellas películas que han sido filmadas imagen por imagen (fotograma por fotograma), cualquiera que sea la técnica utilizada o el sujeto filmado”. CANDEL CRESPO, José María: *Arte y técnica de los dibujos animados*. Murcia, Comunidad Autónoma de la Región de Murcia. Servicio de Promoción Cultural, 2005, p. 28.

<sup>30</sup> “Aunque, justo es decirlo, el cine de animación es el patito feo del cuento, en lo que se refiere a su aceptación y reconocimiento entre el celuloide pretendidamente adulto, el de los actores reales. Pero lo es, sobre todo, en los países sin una sólida industria cinematográfica [...]”. DELGADO, Pedro Eugenio: *El cine de animación*. Madrid, Ediciones JC, 2000, p. 13.

creados durante la década de 1940 con la técnica del dibujo animado, que es la más frecuente en esta época. Dicha técnica consiste en crear cada fotograma a través de dibujos pintados sobre celuloide que son posteriormente fotografiados. Se ha dejado fuera otras técnicas<sup>31</sup> de animación, como la denominada *stop motion*, que estaba presente en aquella época en España con producciones de “muñecos”<sup>32</sup>. Tampoco se ha abordado el estudio de producciones publicitarias o cortometrajes educativos. Por todo ello, en este trabajo se ha utilizado los términos animación y dibujos animados como sinónimos<sup>33</sup>. También se ha empleado el término animación dentro del proceso de producción para referirse a los aspectos relacionados con la creación de las imágenes.

- Respecto a la bibliografía hay que aclarar que se ha tomado como base los formatos más utilizados en la actualidad (ISO y APA), pero que no se han seguido de una forma estricta, pues se ha pretendido aportar el máximo grado de información para facilitar posibles investigaciones y consultas.



---

<sup>31</sup> Existen técnicas muy variadas dentro del cine de animación, como los dibujos recortados, los dibujos con tiza, las siluetas animadas, las fotografías animadas, la animación de objetos, la animación de muñecos, la animación de maquetas, el modelaje animado, etc. CANDEL CRESPO. José María: *Arte y técnica de los dibujos animados...*, *op. cit.*, p. 28.

<sup>32</sup> Esta técnica “[...] consiste en ir desplazándolos poco a poco e ir filmándolos sucesivamente [...]”. *Ibíd.*, p. 28.

<sup>33</sup> A pesar de que en la actualidad, “[...] el término animación es más amplio que el término dibujos animados, ya que si bien todos los dibujos animados son cine de animación, no todas las películas de animación son de dibujos animados”. *Ibíd.*, p. 28.



na cuestión a considerar respecto a esta tesis doctoral es el **grado de innovación** que se prevé que pueda aportar, particularmente y por vez primera, desde una vertiente específicamente musical, en cuanto al análisis y estudio de la película. Como aspectos más importantes, podría destacar que dicha innovación se centrará básicamente en tres vertientes:

**1.-** Un acercamiento personal al **análisis audiovisual del film**, mediante la propuesta de un método de análisis válido para analizar la música de los largometrajes de animación, partiendo del caso concreto (del “estudio de caso”) de *Garbancito de la Mancha*.

**2.-** La aproximación al **procedimiento de trabajo** seguido por Jacinto Guerrero para la elaboración de *Garbancito de la Mancha* —entendido como modelo de trabajo del compositor y los animadores, aplicable a otros casos semejantes— **con vistas a la confección de la banda sonora musical** (trabajo a partir del “story-board”, creación de la música, proceso de sincronización, ensayos y grabación musical...). Se trata aquí de conocer el complejo proceso de creación que llevó a cabo Jacinto Guerrero para la elaboración de la música de *Garbancito de la Mancha*, es decir, cómo se llegó al producto final, desde que se inició y perfiló la composición musical, pasando por el reclutamiento de músicos para la conformación de la orquesta, lugares y régimen de ensayos, etc., hasta la obtención del producto final, con música e imagen ya ensamblados. Además de ver la huella que dejó *Garbancito de la Mancha* en las posteriores producciones, a nivel general, y por supuesto, en el caso concreto de la música. Relacionado con este mismo apartado, reivindicación de la figura de Joaquín Bisbe como elemento fundamental en el engranaje del film, no sólo como compositor secundario y pianista repetidor, sino como factor de cohesión humano entre los distintos trabajadores y como aporte de “modernidad” desde el punto de vista estrictamente musical (music-hall, música de jazz, variedades y música ligera). Y

**3.-** Profundización en determinados aspectos de la película (aunque algunos de ellos ya hayan podido ser tratados en otros diversos estudios), con un carácter distinto —más

minucioso o exhaustivo, o más novedoso en cuanto a la perspectiva aplicada a su tratamiento—, y reflexión sobre la significación última de la película.

***Disección de la película***, con un análisis pormenorizado ***en 24 fotogramas***, de suerte que se desgrane, paso a paso, la trama, cotejando sus conexiones sonoras, y gráficas, respecto al texto del guion.

Se abordará por ejemplo, el ***estudio de las conexiones audiovisuales con el cuento infantil***, partiendo de los estudios realizados por María Manzanera (en este caso concreto, de Julián Pemartín, pero enfocando este apartado con vistas a poder aplicar dicho procedimiento a otros posibles casos similares).

Se presentará el contexto político, jurídico y social de la cinematografía española de posguerra, tomando el ejemplo de *Garbancito de la Mancha*, con el principal objetivo de hacer entender las repercusiones reales que tenían sobre la producción cinematográfica.

De modo similar, se realizará un ***seguimiento de la película y su repercusión en los medios de comunicación*** (desde el momento de su confección, hasta su posterior acogida por parte del público).

Se verá la posible influencia en *Garbancito de la Mancha* de las producciones de animación del cine extranjero, en especial los largometrajes estadounidense (Walt Disney), tanto en los aspectos relacionados con la animación como con la música, llevando a cabo un estudio de la recepción de dichos films en España.

Puesta en valor de los animadores que fueron excluidos de la ficha técnica de la película por pertenecer al bando republicano (en el caso en que sea posible su identificación), y en ese sentido ***“re-inauguración” de la película desde un punto de vista ideológico “abierto”, a su justo lugar.***

Se llevará a cabo una contextualización de la película y de J. Guerrero en relación con los compositores que dedicaron su talento creativo al cine de dibujos animados durante la época objeto de estudio y que presentan perfiles profesionales muy distintos —algunos de ellos con una ficha cinematográfica amplísima; otros, conocidos compositores de música “cult”, que apenas participaron en la composición para cine fuera de la animación; etc.—.



# Fuentes de la investigación

---

**Fuentes fílmicas**

**Fuentes musicales**

**Fuentes escritas**

**Otras fuentes**





Un requisito fundamental para llevar a cabo satisfactoriamente cualquier investigación lo constituye la localización y el grado de accesibilidad a las fuentes, en especial, a las primarias. Es por ello que se ha procedido a una exhaustiva búsqueda de todo el material disponible acerca de *Garbancito de la Mancha*, fuentes fílmicas, musicales, escritas, etc. que se exponen a continuación.

Todas ellas resultan imprescindibles y aportan información de la película desde perspectivas bien distintas. El acceso a los recursos fílmicos es absolutamente indispensable, en tanto en cuanto supone visionar el producto final, es decir, la propia película. Por otra parte, es evidente, que poder contar con las fuentes musicales, en especial a la partitura del maestro Jacinto Guerrero—nada habitual en el cine español de la época objeto de investigación—, supone una profundización en el análisis y estudio de la banda sonora musical de *Garbancito de la Mancha* y al proceso de sincronización de la música y la imagen, contribuyendo a la obtención de información de gran relevancia. Además, y dada las características de concepción de la película, disponer de materiales escritos, en especial el cuento, aporta información sobre el proceso de creación y producción de la película, puesto que, recuérdese, éste se escribió para crear el argumento sobre el que se basó.

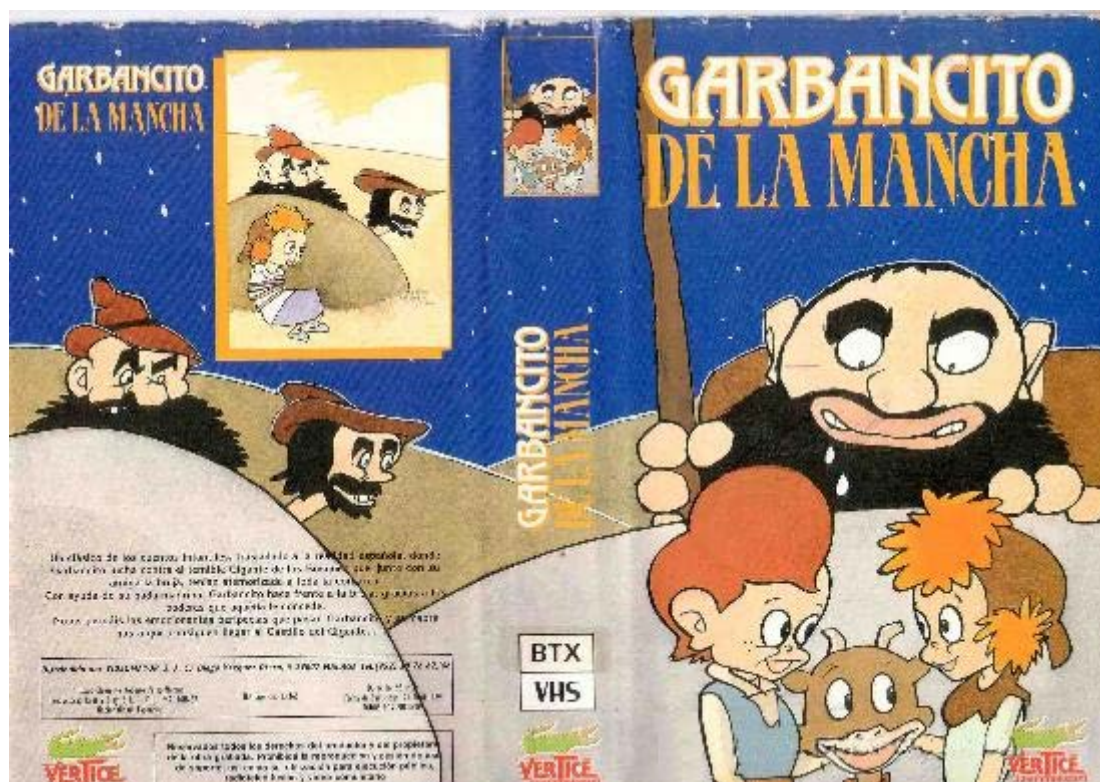
Por último, se presenta bajo el epígrafe de otras fuentes las conversaciones con personajes que participaron en la película y la gran presencia que tuvo el film en los medios de comunicación de la época, como se verá a continuación.



## Fuentes filmicas



Por lo que se refiere a **fuentes filmicas**, es necesario conocer si existen copias en celuloide de la película y si ha sido editada en algún formato doméstico. Así, se han localizado copias en 35 mm en celuloide original en tres de las filmotecas más relevantes de nuestro país: la Filmoteca Española, la Filmoteca de Andalucía (Córdoba) y la Filmoteca de Catalunya. También existen numerosas ediciones en formato doméstico, Beta o VHS: el Catálogo de la Biblioteca Nacional recoge entre sus fondos una copia en formato VHS y BETA editada en Málaga por Vértice Producciones D.L. en 1987, de 98 minutos de duración; y otra, en los mismos formatos, editada en Madrid por Thor Films Vídeo Producciones, D.L. en 1985, de 67 minutos de duración. A estas hay que añadir dos ediciones más en VHS Manga films Producciones y Huracán films Producciones, de las que no se tienen más datos.



**Figura 3.** Carátula 1 de *Garbancito de la Mancha*. Málaga: distribuido por Videomayor: Vértice Producciones, D.L. 1987. Formato: VHS y BETA. Duración: 98 min.





Figura 4. Carátula 2 de *Garbancito de la Mancha*. Madrid: Thor Films Vídeo Producciones, D.L. 1985. Formato: VHS y BETA. Duración: 67 min.

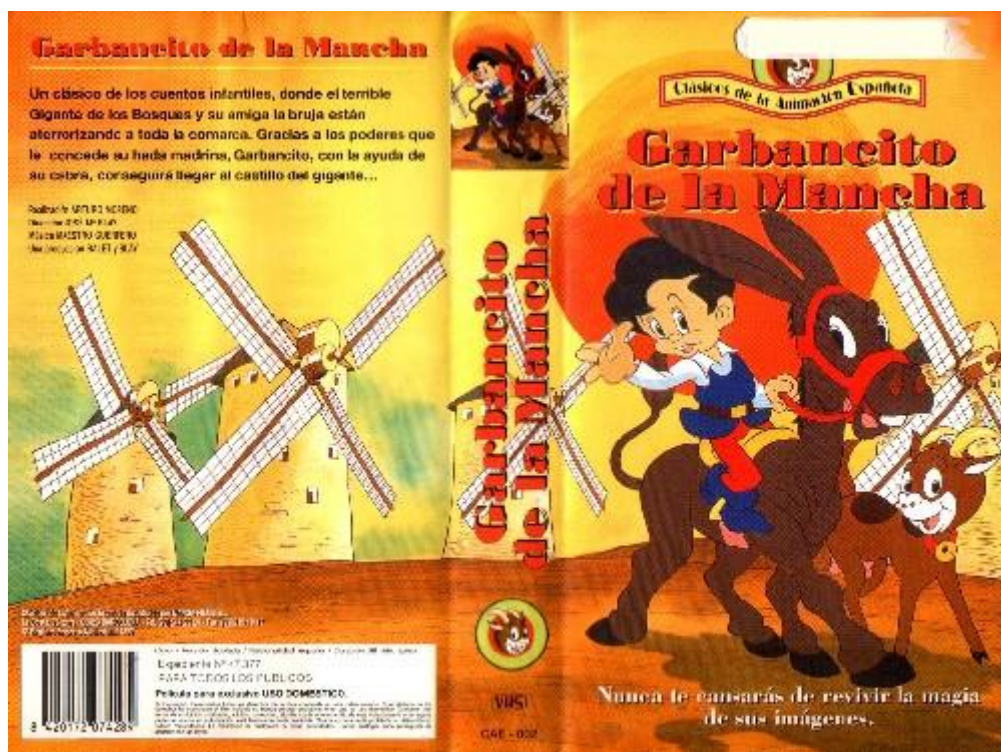


Figura 5. Carátula 3 de *Garbancito de la Mancha*. Manga films Producciones, año (?). Formato: VHS.

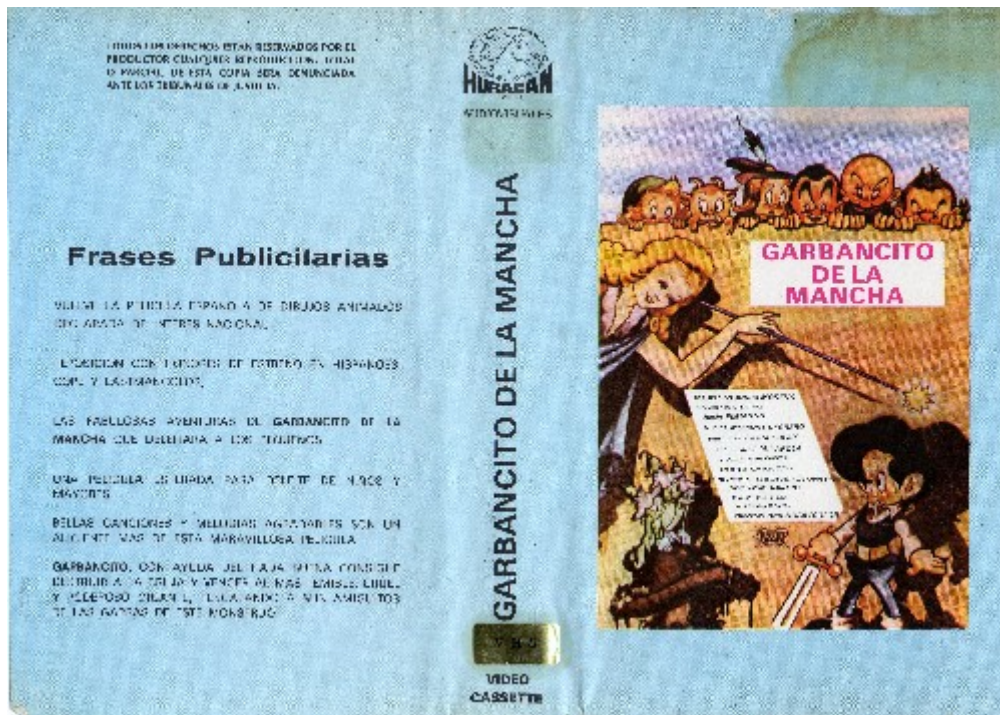


Figura 6. Carátula 4 de *Garbancito de la Mancha*. Huracán films Producciones, año (?). Formato: VHS.

Además se ha hallado una imagen de la carátula de una edición en DVD pero de la que no se tienen más datos.



Figura 7. Carátula de *Garbancito de la Mancha* en DVD, año (?)

Por último, hay que hacer mención de la existencia de otras copias en VHS no editadas como la de la Filmoteca de Catalunya (copia del celuloide en 35 mm) o la de la Filmoteca de Valencia (copia en VHS de algún VHS original), y alguna copia, circulando por Internet, como la que se puede descargar en la página de “películas yonkis” ([www.peliculasyonkis.com](http://www.peliculasyonkis.com)).

También Garbancito de la Mancha ha tenido su presencia en la televisión pública, como en TVE, en televisiones autonómicas, como en TVC o en canales de pago, como en Digital +. Algunos ejemplos de estas emisiones se presentan a continuación.

Televisión	Canal	Emisión	Doblaje
TVE <sup>34</sup>	TV1	06/01/1972	No
		05/01/1982	No
TVC <sup>35</sup>	TV3	29/12/1988 (16.10 H)	Sí: catalán ( <i>El cigronet valent</i> )
Canal + <sup>36</sup>	DCine Español	09/12/2004 (21.30H)	No
		05/02/2005 (17.05 H)	No
		27/04/2005 (04.30 H)	No

**Figura 8.** Tabla que contiene algunos ejemplos de emisiones de *Garbancito de la Mancha* en televisión.

La existencia de copias de la película en celuloide en algunas de las filmotecas de España muestra la labor de conservación y recuperación del patrimonio español, en este caso cinematográfico.

Por su parte, la gran cantidad de VHS editados en la década de 1980-1990 del film constatan un segundo éxito de la película: aunque más bien dicho interés no respondía a cuestiones relacionadas con su calidad/valoración. Parece más bien, que se debía a intereses comerciales relacionados con el auge del vídeo y el formato en VHS, ya que en esta década fue muy habitual la edición de películas pero no significa que tuvieran mucha difusión.

<sup>34</sup> Datos extraídos del listado de largometrajes emitidos por TVE en [cineproyectadotv1982.blogspot.com](http://cineproyectadotv1982.blogspot.com) [Acceso: 23.12.2014].

<sup>35</sup> Datos extraído del listado de películas dobladas al catalán por TVC en <http://www.tv3.cat/doblatge/> [Acceso: 21.01.2013] y *El periódico de Cataluña* (29.12.1988).

<sup>36</sup> Datos extraídos de *El día.es televisión* <http://www.eldia.es/2004-12-09/tv/tv314prn.htm> [Acceso: 21.01.2013].

Además, hay que destacar que la progresiva digitalización de los fondos filmicos y/o musicales relacionados con el ámbito cinematográfico facilita el acceso a las fuentes, mejorando así la calidad de las investigaciones.



## Fuentes musicales



En cuanto a las **fuentes musicales**, se cuenta con la partitura autógrafa de Jacinto Guerrero y las ediciones discográficas de los cantables y sus digitalizaciones.

La partitura está depositada en el archivo del ICCMU, sito en la sede central de la SGAE (c/ Fernando VI, 4 - Madrid) y se ha localizado a través de la Fundación Guerrero<sup>37</sup>, institución que se ha preocupado por preservar el legado del maestro Jacinto Guerrero, a través del “Archivo Guerrero”<sup>38</sup>, incluida su música cinematográfica.

Entre el material que se conserva de *Garbancito de la Mancha*, existe:

- Una partitura completa de la música de la película en versión orquestal a excepción del séptimo rollo.
- Cinco partituras (separatas o reducciones), a saber, 1) de la “Canción del trabajo” en versión orquestal, 2) de la “Canción de «los chopos»” en versión orquestal, 3) de la “Canción de los «los chopos»” para cuarteto de voces masculinas y piano, 4) de la “Sinfonía del prado” en versión orquestal y 5) de la “Danza de las luciérnagas” para cuarteto de tiples y piano.

---

<sup>37</sup> La Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero fue creada en el año 1982. Realiza numerosas actividades a nivel internacional, entre las que se pueden destacar los Premios para alumnos del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y del Conservatorio “Jacinto Guerrero” de Toledo, el Concurso Internacional de Canto de la Fundación Guerrero “Acisclo Fernández”, el Concurso Internacional de Guitarra S.A.R. la Infanta Doña Cristina, el Concurso Internacional de Piano Fundación Guerrero y el Premio Fundación Guerrero de Música (*Fundación Jacinto e Inocencia Guerrero*, realizado por Deo Volente S.L., 2004, [www.fundacionguerrero.com](http://www.fundacionguerrero.com) [Acceso: 12.05.2015]).

<sup>38</sup> El Archivo Guerrero tiene sus fondos repartidos entre el propio archivo, donde se conservan el treinta por cien de la producción autógrafa del compositor y cuyos fondos están digitalizados y a disposición de los investigadores a través de su página web; la colección del Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU); y la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE).

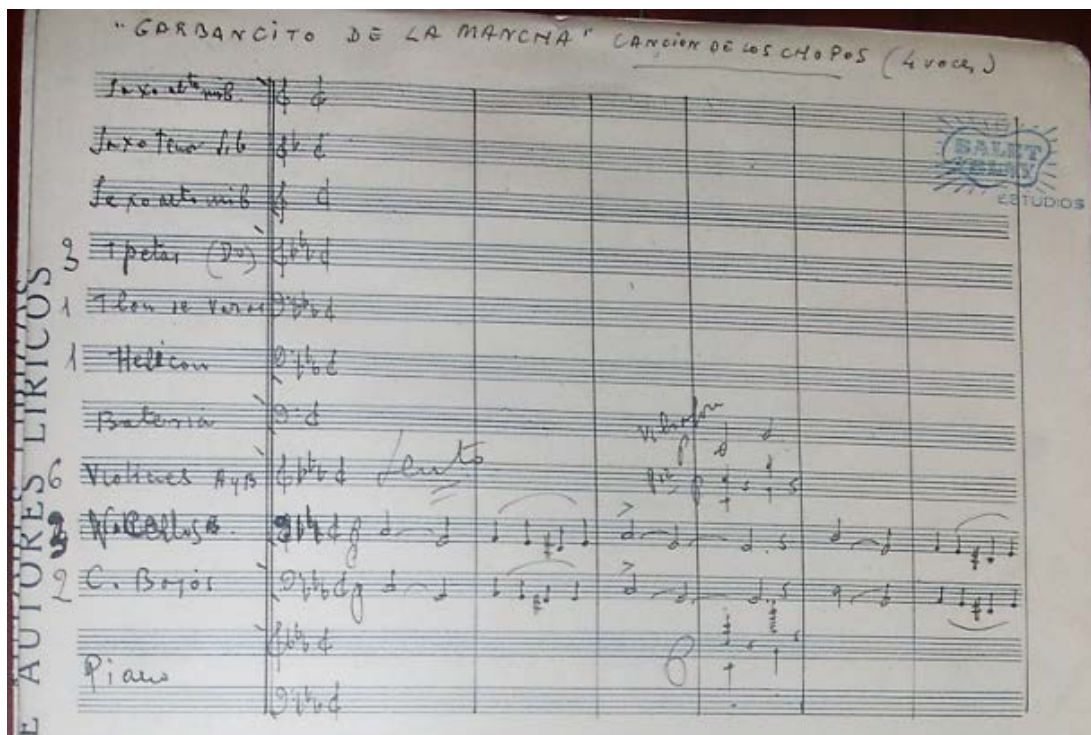


Figura 9. Partitura autógrafa de Jacinto Guerrero: detalle de la separata de la “Canción de «los Chopos»” en versión orquestal, f. 1r.

① [archivo.fundacionguerrero.com/detalle-musica\\_manuscrita.php?id\\_archivo=1012](http://archivo.fundacionguerrero.com/detalle-musica_manuscrita.php?id_archivo=1012)

Inicio | Fundación Guerrero | Jacinto Guerrero | Archivo Guerrero | Tienda y Editorial

**Archivo Guerrero**

Buscar

- > Presentación
- > **Música manuscrita**
- > Música impresa
- > Libretos
- > Grabaciones sonoras
- > Fotografías

 Ampliar imagen

### Garbancito de La Mancha

<b>Autor</b>	Jacinto Guerrero
<b>Título uniforme</b>	Garbancito de La Mancha. Danza de las luciérnagas
<b>Título propio</b>	Danza de las luciérnagas / [Guerrero]
<b>Fecha</b>	[1945]
<b>Descripción física</b>	1 partitura [4] h.
<b>Notas</b>	El documento original se encuentra en el Archivo Jacinto Guerrero del Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU) <a href="http://www.iccmu.es">www.iccmu.es</a> – En esquina superior izquierda de la primera hora: “Garbancito de la Mancha” – Papel pautado de la Sociedad Española de Autores Líricos – En esquina superior derecha: “P. de apuntar”
<b>Género</b>	Música para cine
<b>Signatura</b>	001-20

Este obra está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObrasDerivadas 3.0 Unported. Permissions beyond the scope of this license may be available at Fundación Guerrero. La información que se ofrece está en continua actualización. Si considera que algún dato o imagen es incorrecto o está sometido a copyright, comuníquelo para su inmediata rectificación.

Fundación Jacinto e Inocencia Guerrero • Gran Vía, 78. 28013 Madrid • CIF: G28819209 • Teléfono: (+34) 915 476 618  
 Contacto | Mapa web | Política de privacidad | Aviso legal

Diseño web: ID&C

Figura 10. Captura de pantalla del registro de los datos de la partitura (separata) de la “Danza de las luciérnagas” en el archivo de la Fundación Guerrero<sup>39</sup>.

<sup>39</sup> Fundación Jacinto e Inocencia Guerrero, realizado por Deo Volente S.L., 2004, [www.fundacionguerrero.com](http://www.fundacionguerrero.com) [Acceso: 12.05.2015]

Contar con la partitura autógrafa del compositor, supone poder llevar a cabo un análisis y estudio completo de la banda sonora musical de *Garbancito de la Mancha*, en tanto en cuanto permite profundizar en los aspectos y recursos estrictamente musicales empleados por éste en dicha composición. Pero además, proporciona numerosos datos sobre el propio procedimiento de composición, grabación y sonorización de la película, e incluso, algunos detalles del proceso de sincronización de la música y la imagen.

Por otro lado, este hecho supone una excepción, ya que disponer de la partitura de la película no es nada habitual en el cine español de la época objeto de estudio. Normalmente, la localización de estas fuentes supone una ardua y, muchas veces, infructuosa tarea, puesto que la mayoría han desaparecido o bien no han sido conservadas en los legados o archivos de los compositores, por considerar la composición para el cine como un mero trabajo casi mecánico o “de subsistencia”, sin repercusión para la posteridad, o simplemente, se ha perdido.

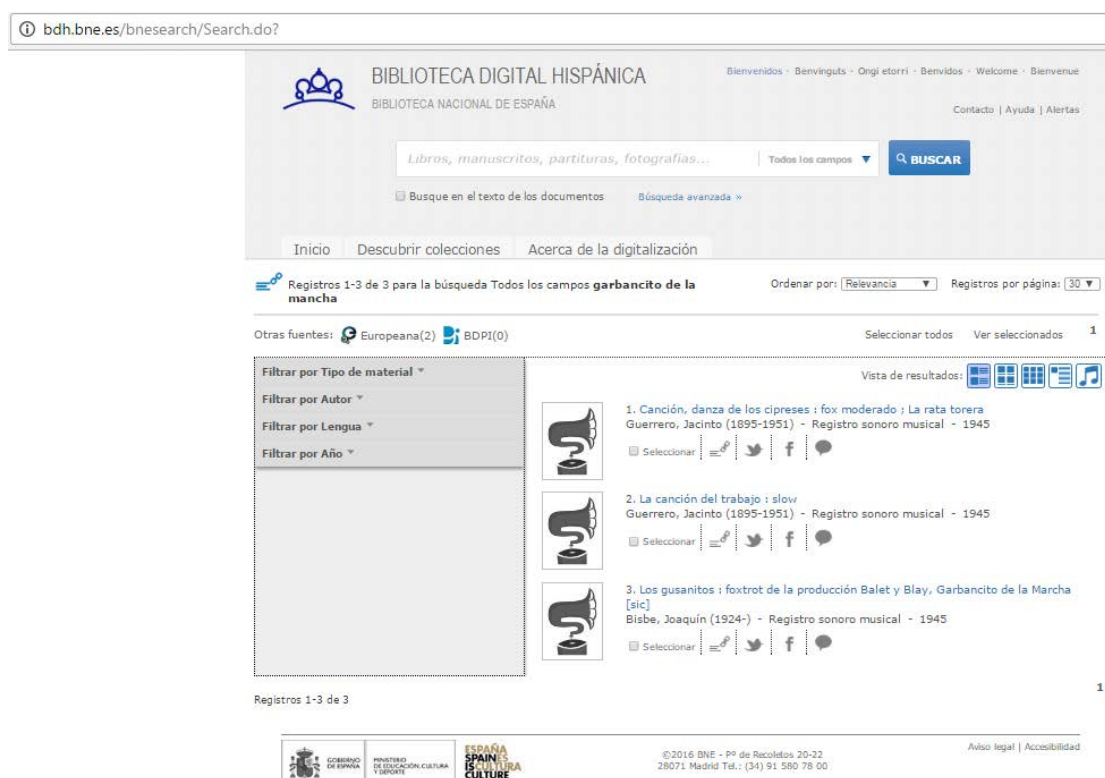
Por su parte, las ediciones discográficas contienen únicamente registros de algunas de las partes musicales más representativas (como por ejemplo, alguno de los cantables que se hicieran más célebres) y fueron editadas en Barcelona en el año 1945 por la Compañía del Gramófono Odeón SAE, “La voz de su amo”. Se trata de tres discos de vinilo de 78 rpm, de 6 minutos cada uno, aunque en el tercero sólo la cara A se corresponde con temas de la película. Se pueden encontrar entre los fondos de la Biblioteca Nacional de España y en la Biblioteca de Catalunya.

- Disco 1: Cara A: *Canción, danza de los cipreses: fox moderado* / Cara B: *La rata torera*. Compositor: Jacinto Guerrero Torres. Intérpretes: Cuarteto Vocal “Orpheus” y orquesta bajo la dirección de J. Guerrero.
- Disco 2: Cara A: *La canción del trabajo: slow*. Compositor: Jacinto Guerrero Torres / Cara B: *Vals y marcha de la espada*. Intérpretes: Cayetano Renom, Pepita Russell y orquesta bajo la dirección de J. Guerrero.

- Disco 3: Cara A: *Los gusanitos: foxtrot de la producción Balet y Blay, Garbancito de la Mancha*. Compositor: Joaquín Bisbe Piqué / Cara B<sup>40</sup>: *Polca del pim, pam, pum: polca fox*. Compositor: José Casas Augé, Federico Martínez Tudó. Intérpretes: Cuarteto Vocal “Orpheus” y orquesta bajo la dirección de J. Guerrero.

La existencia de estos tres discos, sin duda da noticia de la importancia que tuvo la película y su música a mediados de la década de 1940.

Pero sin duda alguna, el registro más interesante es el existente en la Biblioteca Digital Hispánica, ya que permite su audición a cualquier usuario de Internet simplemente accediendo a sus fondos digitalizados<sup>41</sup>.



**Figura 11.** Captura de pantalla de la búsqueda realizada en la Biblioteca Digital Hispánica bajo el epígrafe de “Garbancito de la Mancha”<sup>42</sup>.

<sup>40</sup> La cara B de este tercer disco no se corresponde con la música de la película.

<sup>41</sup> <http://bdh.bne.es/bnearch/Search.do?sessionid=4AF65CE3CC97E599F71772B23FC35F8F> [Acceso: 18.02.2015].

<sup>42</sup> <http://bdh.bne.es/bnearch/Search.do> [Acceso: 18.02.2015].





1. **Canción, danza de los cipreses : fox moderado ; La rata torera**  
Guerrero, Jacinto (1895-1951) - Registro sonoro musical - 1945

Seleccionar    

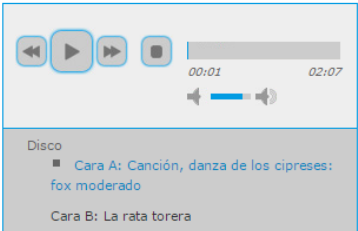
2. **La canción del trabajo : slow**  
Guerrero, Jacinto (1895-1951) - Registro sonoro musical - 1945





Seleccionar    

3. **Los gusanitos : foxtrot de la producción Balet y Blay, Garbancito de la Marcha [sic]**  
Bisbe, Joaquín (1924-) - Registro sonoro musical - 1945

Seleccionar    

**Figura 12.** Detalle de la figura anterior, que contiene las tres entradas de discos digitalizados que se pueden escuchar en la Biblioteca Digital Hispánica.



Vista de resultados:    

<b>Título</b>	Canción, danza de los cipreses : fox moderado ; La rata torera Jacinto Guerrero Torres
<b>Autor</b>	Guerrero, Jacinto (1895-1951) Cuarteto Vocal Orpheus
<b>Intérpretes</b>	Cuarteto Vocal Orpheus y orquesta ; dir. Guerrero
<b>Fecha</b>	1945
<b>Datos de edición</b>	Barcelona fabricado por la Compañía del Gramófono Odeón
<b>Nº publicación</b>	GY 628 La Voz de su Amo
<b>Nº matriz</b>	OKA 850, OKA 852
<b>Tipo de Documento</b>	Registro sonoro musical
<b>Materia</b>	Fox Cuartetos vocales con orquesta Pasodobles (Orquesta) Música para cine
<b>Descripción física</b>	1 disco (6 min) 78 rpm
<b>Signatura</b>	DS/134/5
<b>PID</b>	bdh0000006155
<b>Descripción y notas</b>	De la película, <b>Garbancito de la Mancha</b>

[Registro bibliográfico en el Catálogo](#)

**Figura 13.** Detalle de uno de los discos digitalizados de *Garbancito de la Mancha* de la Biblioteca Digital Hispánica<sup>43</sup>.

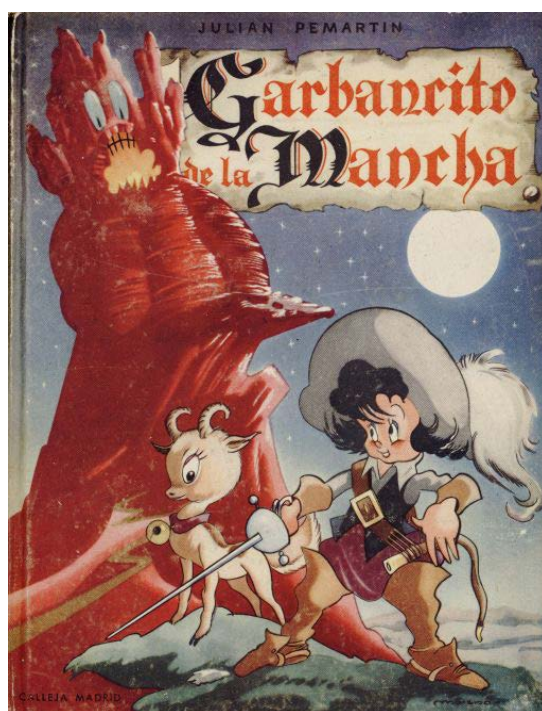
La digitalización de los discos en la Biblioteca Nacional muestra un interés musicológico relativamente reciente.



<sup>43</sup><http://bdh.bne.es/bnearch/CompleteSearch.do?languageView=es&field=todos&text=garbancito+de+la+mancha&showYearItems=&exact=on&textH=&advanced=false&completeText=&pageSize=1&pageSizeAbvr=30&pageNumber=1> [Acceso: 18.02.2015].

## Fuentes escritas

Se pueden encontrar diversas fuentes escritas relacionadas con la película. Entre éstas, ocupa un lugar principal la creación literaria —un cuento infantil— confeccionada por Julián Pemartín que sirvió de base para el guion y el argumento de la película. Fue editado y comercializado en la época por la editorial de Saturnino Calleja<sup>44</sup> y se puede encontrar el cuento completo en Internet<sup>45</sup>.



**Figura 14.** Portada del cuento de Julián Pemartín.

La existencia de esta fuente da noticia de la relevancia que se quiso dar a la película, ya que se encargó la creación de un cuento para tomarlo luego como argumento de la película, y se publicó con anterioridad al estreno del film. Por otra parte, disponer de este material permite ver la transformación de la idea original, pensada como una creación literaria independiente a un medio tan distinto como es el cinematográfico

---

<sup>44</sup> Para conocer más detalles del cuento, consúltese el capítulo segundo

<sup>45</sup> <http://www.csd.tamu.edu:8080/dgiDisplayInterface/doSearchEditions.jsp?ftMode0=phrase&freeText0=Garbancito+de+la+Mancha&ftField0=all&ftMode1=phrase&freeText1=&ftField1=all&ftMode2=phrase&freeText2=&ftField2=all&ftMode3=phrase&freeText3=&ftField3=all&ftMode4=phrase&freeText4=&ftField4=all&places=All&year1=1500&year2=2100&categories=all&languages=All&volumes=all&sizes=all&libraries=TAMU> [Acceso: 25.03.2015].

(lenguaje diferente, con distintos códigos y convenciones, también intereses diversos de los creadores, Julián Pemartín y Arturo Moreno, etc.)<sup>46</sup>.

También existen otras fuentes escritas que son de relevancia, como el documento donde se recogen los nombres de cada uno de las personas contratadas que intervinieron en el proceso de animación<sup>47</sup>, o el expediente administrativo de la película (738-42), que ofrece algunos datos de interés.



---

<sup>46</sup> El análisis del cuento y su relación con el film se presenta en el capítulo 2 del presente trabajo.

<sup>47</sup> Este documento se presentó en GUIRAL CONTI, Antoni; y RIERA PUJAL, Jordi (comisarios): *Els orígens del cinema d'animació a Catalunya: Garbancito de la Mancha. 70 anys del primer llargmetratge europeu d'animació en color*. [Exposició]. Girona, Museu del Cinema, Ajuntament de Girona, 2016.

En la exposició se mostraban entre otras cosas, documentos y fotografías del proceso de producción de *Garbancito de la Mancha*, que han proporcionado o confirmado información sobre la película para esta investigación. Se puede obtener información sobre la exposición y su repercusión en los medios de comunicación en <http://mostracaricart.blogspot.com.es/2015/07/garbancito-i-la-historia-de-lanimacio.html>; y descargar un dossier completo en [http://www.girona.cat/shared/admin/docs/d/o/dossier\\_prensa\\_espanol\\_compressed.pdf](http://www.girona.cat/shared/admin/docs/d/o/dossier_prensa_espanol_compressed.pdf)

## Otras fuentes



Es absolutamente necesario considerar todas las fuentes disponibles para poder conformar una idea lo más completa posible del entramado que rodeó esta compleja producción audiovisual. Y es que al tratarse de una investigación cronológicamente no demasiado alejada, se tiene todavía el raro privilegio de contar con el testimonio de personas que vivieron en primera persona la creación, confección y estreno de *Garbancito de la Mancha*. Se trata de conversaciones con algunos de los protagonistas, que a pesar de su ya muy avanzada edad recordaban con mucho detalle su paso por la producción de la que, aunque dan su visión apasionada del evento, proporcionan a la investigación numerosos datos imprescindibles, dotándola de un perfil humano y emocional, incluso realista, al tiempo que ayudan al investigador a contemplar la investigación como algo “vivo”, aparte de ofrecer materiales valiosos que conservan como recuerdos personales, en su mayoría, fotografías.

Así pues, se ha tenido la oportunidad de conversar<sup>48</sup> con dos de los protagonistas de *Garbancito de la Mancha*. Aportan puntos de vista diferentes de la producción, ya que Rosa Galcerán era animadora, y Joaquín Bisbe intervino como músico y animador. Si la entrevista con Rosa Galcerán fue importante, aún más lo fue la de Joaquín Bisbe, porque proporcionó numerosa información de todo lo concerniente a la banda sonora musical del film (procedimiento del trabajo de composición, proceso de composición de la música de la película, grabación, sonorización, sincronización, etc.), al fin y al cabo, el núcleo central de esta investigación.

---

<sup>48</sup> Se ha optado por este formato en lugar de una entrevista más formal porque se ha considerado más adecuado al tratarse de personas de avanzada edad ya que éstas iban recordando detalles, información, datos conforme iban contando su historia y, en cambio, pueden no recordar la información solicitada si se les hace una pregunta concreta.



**Figuras 15 y 16.** Rosa Galcerán y Joaquín Bisbe durante las entrevistas personales realizadas en sus respectivos domicilios en Barcelona.

Por último, hay que destacar la notable presencia que tuvo *Garbancito de la Mancha* en los medios de comunicación de la época, tanto en prensa, como en revistas especializadas y también en la radio, siendo éstos una fuente documental de suma importancia.

De entre todas las fuentes más significativas para la investigación, hay que destacar la entonces reciente revista especializada *Primer Plano*, que dedicó numerosos artículos, entrevistas, anuncios, reportajes, críticas, etc. a la película, realizando una cobertura del proceso de producción y estreno nunca antes efectuada.

Fecha	Título	Autor	Vol./nº, pp.	Tipo de texto	Imagen
05.07.1942	"Al habla con el director del Registro de la Propiedad Intelectual"	Viola, Fernando	III/90, p. 5	Artículo en el que se nombra a GM y J. Pemartín	Sí
02.05.1943	"«Garbancito de la Mancha». Primera película española de dibujos en color de largo metraje"	Gómez Tello, José Luis	IV/133, pp. 7-8	Artículo	Sí
26.09.1943	"El technicolor a la vista"	S/A	IV/154, p. 15	Artículo	Sí
19.12.1943	"NO-DO Nº 50"	Gómez Tello, José Luis	IV/166, p. 21	Reseña sobre el estreno del NO-DO	No
02.01.1944	"Garbancito de la Mancha y las leyendas de caballería"	S/A	V/168, pp. 24-25	Artículo	Sí
	"La actividad cinematográfica en Cataluña durante el año 1943"	G. Larraya, Tomás	V/168, p. 61	Breve referencia a GM en bloque de dibujos animados	No
16.01.1944	Referencia a <i>Hazañas de Garbancito</i> en "Algo más sobre"	García Viñolas,	V/170, p. 16	Referencia a <i>Hazañas de Garbancito</i> . Cuadro sobre	No

	la producción cinematográfica española en 1943”	Pío		la producción de largometrajes de 1943 con coste aproximado	
09.04.1944	Sin título	Balet Y Blay	V/182, p. 24	Cartel- anuncio de Balet y Blay. Incluye <i>GM</i> con datos del rodaje	Sí
23.04.1944	“Garbancito de la Mancha” habla para los niños de 10 a 70 años	Yuste, Tristán	V/184, p. 13	Artículo	Sí
11.03.1945	Foto incluida en la sección de “Positivo sin revelar”	S/A	VI/230, p. 15	Foto de la orquesta con epígrafe que habla de la música	Sí
	Bases de los premios anuales de Cinematografía convocados por el Sindicato Nacional del Espectáculo	S/A	VI/230, p. 15	A los que se presentó <i>GM</i> , con fecha de 06.03.1945	No
24.06.1945	“Crónica de Barcelona. Al acabar el rodaje de Garbancito de la Mancha”	Torrella Pineda, José	VI/245, p. 19	Artículo	Sí
01.07.1945	Sin título	Balet Y Blay	VI/246, p. 3	Cartel-anuncio Con datos	Sí
02.09.1945	“Crónica de Barcelona. Se proyecta especialmente para “Primer Plano” “Garbancito de la Mancha”	Torrella Pineda, José	VI/255, pp.19-20	Artículo	Sí
09.09.1945	Breve referencia en “Positivo sin revelar”	García Viñolas, Pío	VI/256, p. 14	Noticia. Algunos datos sobre la película	No
16.09.1945	Breve reseña en la sección “Positivo sin revelar”	García Viñolas, Pío	VI/257, p. 15	Noticia. Referencia a Arturo Moreno como realizador de <i>GM</i>	Sí
23.09.1945	“«Garbancito de la Mancha», de interés nacional” en “Positivo sin revelar”	García Viñolas, Pío	VI/258, p. 13	Noticia. Se cita a <i>GM</i> entre otras películas	No
	“Veintiséis películas largas y cuarenta y nueve cortas han sido admitidas al Concurso Nacional de Cinematografía	García Viñolas, Pío	VI/258, p. 13	Noticia. Se cita a <i>GM</i>	No
30.09.1945	“Ficha técnica de «Garbancito de la Mancha»” en “Positivo sin revelar	García Viñolas, Pío	VI/259, p. 11	Reseña	No
14.10.1945	“Premios anuales de la Cinematografía nacional”	S/A	VI/261, p. 13	Artículo de dos páginas en las que se cita a <i>GM</i> , su premio	Sí
21.10.1945	“Un diálogo con música de fondo. La salvación del cine español está en la música española, afirma el maestro Guerrero”	Lujan, Adolfo	VI/262, pp. 8-9	Artículo	Sí
4.11.1945	“Palabras en un acto”	S/A	VI/264, pp. 4-5	Artículo en el que aparecen fotos de <i>GM</i>	Sí
17.03.1946	Sin título	Balet Y Blay	VII/283, p. 3	Cartel-anuncio se cita <i>GM</i> y se anuncia <i>Alegres vacaciones</i>	No
12.05.1946	“Horas antes del estreno con el director y los autores de «Garbancito de la Mancha»”	Castán Palomar, Fernando	VII/291, pp. 4-5	Artículo	Sí
19.05.1946	“El estreno de “Garbancito de la Mancha” en “positivo sin revelar	García Viñolas, Pío	VII/292, p. 18	Reseña	Sí
	“José M <sup>º</sup> Blay” en “Quién es	Gómez	VII/292,	Artículo	Sí

	quién en la pantalla nacional	Tello, José Luis	p. 18		
	"Garbancito de la Mancha" en Crítica de los estrenos"	Gómez Tello, José Luis	VII/292, p. 21	Crítica	No
<b>26.05.1946</b>	Críticas periódicos	S/A	VII/293, p. 3	Anuncio-críticas periódicos	Sí
<b>16.06.1946</b>	Libros: <i>Garbancito de la Mancha</i>	S/A	VII/296, p. 19	Reseña de libro	Sí
<b>11.08.1946</b>	Respuesta a pregunta en "Consultorio cinematográfico. Contestamos...a"	Saavedra	VII/304, p. 17	Respuesta a una pregunta	No
<b>05.01.1947</b>	"Balance final de 1946" en "Crítica de los estrenos"	Gómez Tello, José Luis	VIII/325, p. 20	Se nombra a <i>GM</i>	No

**Figura 17.** *Garbancito de la Mancha* en *Primer Plano*.

*Garbancito de la Mancha* también está presente en otras publicaciones de una manera más puntual, como en las revistas especializadas *Imágenes*, *Radiocinema* o *Cámara*, todas ellas sobre cinematografía y también en *Ritmo*, sobre música.

Revistas especializadas	Fecha	Título	Autor	Vol./nº, pp.	Tipo de texto	Imagen
<b>Imágenes</b>	31.08.1945	---	S/A		Cartel-anuncio	Sí
	01.01.1946	---	Uno	Nº 9	Crítica	No
<b>Radiocinema</b>	01.06.1946		Bendaña, Jesús y Gómez Mesa, Luis	Nº 124	Crítica	No
<b>Cámara</b>	01.06.1946	---	Barbero, Antonio	Nº 82	Crítica	Sí
<b>Ritmo</b>	01.11.1949	"El cine español no es melómano"	De la Calle, Antonio J.R.	XIX/224, p. 27	Se nombra A <i>GM</i> al hablar de Guerrero	No

**Figura 18.** *Garbancito de la Mancha* en otras revistas especializadas.

En cuanto a prensa general, hay que destacar los periódicos *La Vanguardia Española* (Barcelona) y *ABC* (Madrid), que incorporan en su mayoría carteles o anuncios de la película. Pero también se han encontrado referencias al film en otros como *Hoja del Lunes*, *Ya*, *Informaciones*, *Levante*, *El Correo de Andalucía* o *Pueblo*.

Prensa	Fecha	Título	Autor	pp.	Tipo de texto	Imagen
<b>ABC (Madrid)</b>	20.09.1945	"Noticias cinematográficas"	S/A	26	Noticia	No
	18.09.1945	"Noticias cinematográficas. El concurso anual de películas nacionales"	S/A	16	Noticia donde se nombra a <i>GM</i>	No
	09.05.1946	Anuncio	S/A	12	Anuncio del estreno en Madrid	Sí
	12.05.1946	Anuncio	S/A	2	Anuncio del	Sí

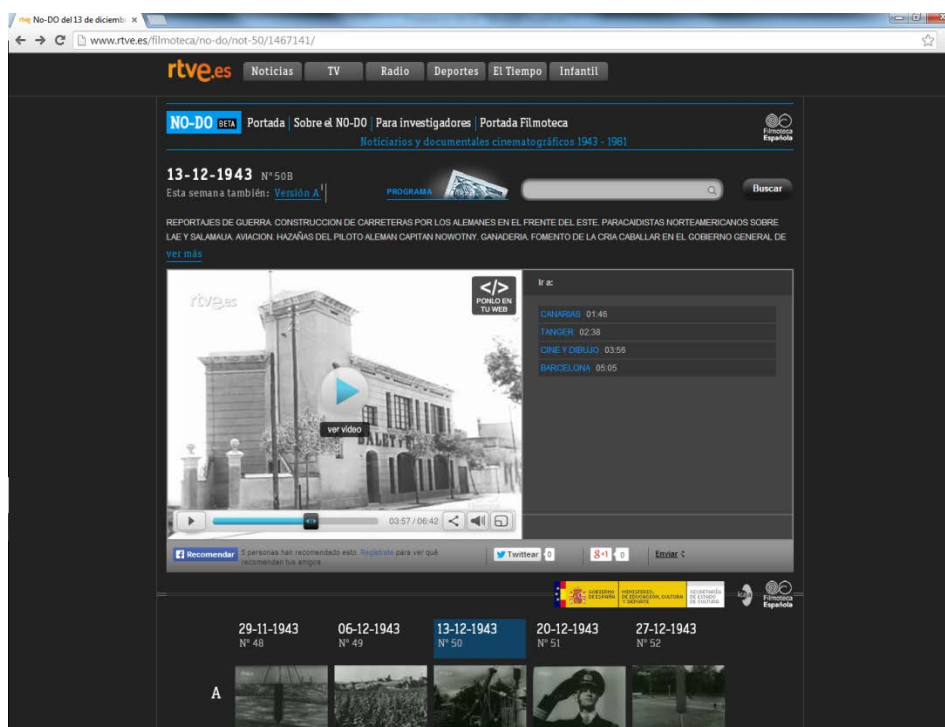
					estreno en Madrid	
	14.05.1946	“Palacio de la Música: «Garbancito de la Mancha», en función de gran gala” en “Estrenos en los «cines”»	Del Corral, Enrique	26	Crítica	No
	13.06.1962	Cartelera en <i>ABC Sevilla</i>	S/A	53	Cartelera	No
<b>La Vanguardia Española (Barcelona)</b>	28.07.1945	“Pantalla española: La primera película en color, de largo metraje”	S/A	8	Noticia	No
	23.11.1945	Cartel del estreno	S/A	11	Cartel-anuncio	Sí
	24.11.1945	Cinematografía: Los estrenos. Fémica: «Garbancito de la Mancha»	Sáenz Guerrero, H.	11	Crítica	No
	12.12.1945	En “Música, teatro y cinematografía”	S/A	10	Anuncio	Sí
	30.12.1945	Anuncio	S/A	11	Anuncio	Sí
	03.01.1946	Cartelera	S/A	4	Cartelera	No
	09.04.1946	Cartelera: Cine Mistral	S/A	2	Anuncio	Sí
<b>Hoja del lunes (Madrid)</b>	26.11.1945	“«Casanova Brown» de Sam Wood. —«Garbancito de la Mancha», primer film europeo de dibujos animados en colores”	E.F.	352, p. 6	Crítica	No
	14.01.1946	“El cine español produjo el año último treinta y nueve películas largas”	De Urbano, Rafael	356, p. 2	Artículo en el que se nombra a <i>GM</i>	No
	08.04.1946	Cartelera. Mistral y Selecto	S/A	371, p. 6	Cartelera	No
	20.05.1946	Cartelera. Palacio de la Música	S/A	374, p. 5	Cartelera	No
	22.03.1948	Cartelera	S/A	470, p. 5	Cartelera	No
	05.11.1951	“Las gentes hablan de...”	Muelas, Federico	659, p. 6	Noticia en la que se nombra a <i>GM</i>	NO
<b>Ya (Madrid)</b>	14.05.1946	“Garbancito de la Mancha. Palacio de la Música	Gómez Mesa, Luis	?	Crítica	No
<b>Levante (Valencia)</b>	?	Garbancito de la Mancha. Cine Rex	Lloret	?	Crítica	No
<b>Informaciones (Madrid)</b>	14.05.1946	--	De Cueva, José	--	Crítica	No
<b>Pueblo (Madrid)</b>	14.05.1046	--	Ardila	--	Crítica	No
<b>El Correo de Andalucía (Sevilla)</b>	10.05.1946	“Garbancito de la Mancha. Balet y Blay. En el Palacio Central”	Igarfe	--	Crítica	No
<b>Imperio: Diario de</b>	24.05.1947	“Cine Barrueco”	S/A	XII/3215, p. 3	Anuncio-sesión <i>GM</i>	No



<b>Zamora de Falange española de las JONS (Zamora)</b>	09.08.1952	“En el mundo de los dibujos animados”	Redacción en Madrid	XVI/5023, p. 4	Artículo. Se nombra a <i>GM</i>	No
	03.02.1957	“Balance optimista: casi ochocientas películas rodadas en dieciocho años”	Cambronero, Alberto	XXII/6427	Artículo en el que se nombra a <i>GM</i>	No
<b>La prensa (Granada)</b>	28.10.1946	Cartelera. Coliseo Olympia	S/A	X/486, p. 5	Cartelera	No
	07.06.1948	Cartelera. Albayzin Cinema	S/A	XII/569, p. 4	Cartelera	No

**Figura 19.** *Garbancito de la Mancha* en la prensa.

Otro medio fundamental de la época es el *NO-DO* (*Noticiarios y Documentales Cinematográficos «No-Do»*)<sup>49</sup>, en el que esta película también estuvo presente. Se ha accedido a través de la página web. Este fondo documental ha sido recientemente digitalizado<sup>50</sup> y supone un recurso sin parangón en sí mismo y para el estudio del cine español, pero también para conocer la historia reciente de nuestro país.



**Figura 20.** Captura de pantalla de la web de RTVE con la búsqueda del *NO-DO* nº 50 B (13.12.1943), que contiene un breve reportaje sobre la producción de *Garbancito de la Mancha*<sup>51</sup>.

Pero además, la película y, sobre todo, la música de *Garbancito de la Mancha* tuvieron una presencia importante en uno de los medios de comunicación más importantes de

<sup>49</sup> Nombre que recibe en su fundación. BOE 22.12.1942, p. 10444.

<sup>50</sup> Archivo histórico del *NO-DO* en <http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/>. [Acceso: 30.04.2015]

<sup>51</sup> *Ibíd.*

la época: la radio. Se anunció el estreno de la película en *Radio Barcelona* el 17.07.1945<sup>52</sup> y su música se escuchó, sonando en diversos programas de la cadena, siempre a través de discos.

Fecha	Programa	Hora	Piezas
18.03.1946	"Películas y melodías"	18:25 H.	<i>Vals y marcha de la espada, de Guerrero por Cayetano Renom y Orquesta</i> <i>Canción del trabajo, de Guerrero por Pepita Rusell y Orquesta</i>
04.05.1946	"Programa de discos: Disco del radioyente"	12.00 H.	<i>Los gusanitos de Bisbe por Cuarteto Vocal "Orpheus"</i>
08.05.1946	"Programa de discos: películas: fragmentos escogidos"	18:00 H.	<i>La rata torera</i> ) de Guerrero por Cuarteto <i>Canción, danza de los cipreses ( Vocal "Orpheus" y Orquesta</i> <i>Canción del trabajo, de Guerrero por Pepita Rusell y Orquesta</i> <i>Vals y Marcha de la espada de Guerrero por Cayetano Renom y Orquesta</i>
16.11.1946	"Programa de discos: Conjuntos vocales modernos"	18:15 H.	<i>Cuarteto Vocal Orpheus: Los gusanitos de Bisbe</i>
24.12.1946	"Programa ligero"	21:00 H.	<i>Cuarteto Vocal Orpheus: Los gusanitos de Bisbe</i>

**Figura 21.** *Garbancito de la Mancha* en Radio Barcelona.

La película también tuvo presencia en *Radio Madrid*, en su estreno. Así se informa al lector de *ABC* en el cartel del estreno del film en Madrid:

Radio Madrid retransmitirá a las ocho y medio de la noche de hoy, domingo, y a las tres y cuarto de mañana, lunes, un reportaje radiofónico de esta película, especialmente para todos los niños<sup>53</sup>.

Por último, resulta conveniente mencionar en este apartado varias reseñas bibliográficas fundamentales a la hora de concebir, estructurar y desarrollar la presente tesis. Se trata, principalmente, de estudios sobre la música y el cine en general y, sobre todo, de aportaciones relacionadas con la época histórica en la que se inscribe esta investigación, la dictadura franquista. En el primer grupo, hay que destacar los trabajos de Josep Lluís i Falcó (1995)<sup>54</sup>, Alejandro Román (2008)<sup>55</sup>, Teresa

<sup>52</sup> Se ha localizado el anuncio del estreno de la película en las hojas de la programación de *Radio Barcelona* del 17.07.1945, dentro del "Noticiero" y bajo el epígrafe "Para censura: Para incluir en la revista Cine Radio, partes de 19 de julio 1945", p. 46.

<sup>53</sup> S/A: cartel que anuncia el estreno de *Garbancito de la Mancha* en Madrid, en *ABC* (12.05.1946), p. 2.

<sup>54</sup> LLUÍS I FALCÓ, Josep: "Paràmetres per a una anàlisi de la banda sonora musical cinematogràfica", en *D'Art*, 21 (1995), pp. 169-186 (<http://www.raco.cat/index.php/Dart/article/view/100453/151032> [Acceso: 15.04.2015]. También en LLUÍS I FALCÓ, Josep: *Método de análisis de la música cinematográfica*, 2005. <http://usuarios.lycos.es/compositores/material2.html> [Acceso: 07.12.2010].

<sup>55</sup> (LÓPEZ) ROMÁN, Alejandro: *El lenguaje musivisual. Semiótica y estética de la música cinematográfica*. Madrid, Visión libros, 2008.

Fraile Prieto (2009)<sup>56</sup> y diversas obras colectivas, como las editadas por Matilde Olarte Martínez (2005, 2009)<sup>57</sup>, Teresa Fraile Prieto y Eduardo Viñuela (2012, 2015)<sup>58</sup>, Jenaro Vera Guarinos y otros (2014)<sup>59</sup>, etc.<sup>60</sup>. Respecto al segundo bloque, han resultado esenciales las contribuciones de David Roldán Garrote (2003)<sup>61</sup>, Joaquín López González (2009)<sup>62</sup>, Sofía López Hernández (2012, 2016)<sup>63</sup>, Virginia Sánchez Rodríguez (2013, 2016)<sup>64</sup>, etc.



---

<sup>56</sup> FRAILE PRIETO, Teresa: *La creación musical en el cine español contemporáneo* [Tesis doctoral]. Salamanca, Universidad de Salamanca, 2009; ID.: “De nuevo el dedo en la llaga. Algunas reflexiones metodológicas sobre el estudio de la música cinematográfica”, en OLARTE MARTÍNEZ, Matilde: *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española*. Salamanca, Plaza Universitaria Ediciones, 2009, pp. 83-104.

<sup>57</sup> OLARTE MARTÍNEZ, Matilde (ed.): *La música en los medios audiovisuales*. Salamanca, Plaza Universitaria, 2005. ID.: *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la Musicología española*, Salamanca, Plaza Universitaria, 2009.

<sup>58</sup> FRAILE PRIETO, Teresa; y VIÑUELA SUÁREZ, Eduardo (eds.): *La música en el lenguaje audiovisual*. España, Arcibel Editores, 2012; ID.: *Relaciones música e imagen en los medios audiovisuales*. Oviedo, Ediciones de la Universidad de Oviedo, 2015.

<sup>59</sup> VERA GUARINOS, Jenaro; BORNAY LLINARES, José A; RUIZ ANTÓN, Vicente J.; ROMERO NARANJO, Francisco Javier (coords.): *Una perspectiva caleidoscópica*. Alicante, Ediciones Letra de Palo, 2013. También en ID.: *Una perspectiva caleidoscópica*. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2014. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/una-perspectiva-caleidoscopica/> [Acceso: 15.02.2015].

<sup>60</sup> Véase el apartado dedicado al análisis de la música de *Garbancito de la Mancha*, en el capítulo tercero.

<sup>61</sup> ROLDÁN GARROTE, David: *Fuentes Documentales para el Estudios de la Música en el Cine español de los Años 40* [Tesis Doctoral]. Valencia, Universidad Politécnica, 2003.

<sup>62</sup> LÓPEZ GONZÁLEZ, Joaquín: *Música y cine en la España del Franquismo: el compositor Juan Quintero Muñoz (1903-1980)* [Tesis doctoral]. Granada, Departamento de Historia del Arte y Música, 2009.

<sup>63</sup> LÓPEZ HERNÁNDEZ, Sofía: *Las composiciones cinematográficas de Augusto Algueró: Análisis musical y estilo compositivo* [Tesis doctoral]. Madrid, Universidad Complutense, 2012. ID.: “La obra cinematográfica de Augusto Algueró Dasca”, en ANDRÉS BAILÓN, Sergio de (ed.): *Estudios sobre la influencia de la canción popular en el proceso de creación de música incidental*. Salamanca, Ediciones Salamanca, 2016, pp. 53-121.

<sup>64</sup> SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, Virginia: *La banda sonora musical en el cine español (1960-1969). La recreación de identidades femeninas a través de la música de cine en la filmografía de los años sesenta* [Tesis doctoral]. Salamanca, Universidad de Salamanca, 2013; ID.: “Aperturismo musical español: música urbanas y músicas tradicionales en el cine del franquismo”, en ANDRÉS BAILÓN, Sergio de (ed.): *Estudios sobre la influencia de la canción popular en el proceso de creación de música incidental*. Salamanca, Ediciones Salamanca, 2016, pp. 13-51. Véase igualmente: MIRANDA GONZÁLEZ, Laura: *Manuel Parada y la música cinematográfica española durante el franquismo: estudio analítico* [Tesis doctoral]. Oviedo, Universidad de Oviedo, 2011.



# Estado de la cuestión

---



n cuanto a la investigación sobre *Garbancito de la Mancha* hay que decir que los **estudios específicos** sobre la propia película no son muy abundantes a excepción de los trabajos realizados por **María Manzanera**, que han sido en parte el punto de partida de esta investigación por lo que se refiere a los temas relacionados con la animación. Se trata de su **tesis de licenciatura (1984)**<sup>65</sup> —su primer trabajo sobre el tema en cuestión—, en la que hace un **estudio general** de diversos aspectos relacionados con la historia del cine de dibujos animados en Estados Unidos, en otros países de Europa y en España; sobre las técnicas de animación; y en la que aborda además un estudio de la película, *Garbancito de la Mancha* (creación, aspectos artísticos y técnicos, sobre la figura de Arturo Moreno, análisis fílmico, etc.). Más tarde, escribe conjuntamente con **Antonio Viñao** un artículo (1987)<sup>66</sup> sobre el **cuento** que **Julián Pemartín** —escritor del Movimiento— había creado como argumento de la película, haciendo especial hincapié en las relaciones con el contexto socio-político del momento: la posguerra española.

Hay que esperar a la segunda década del siglo XXI, para encontrar un artículo sobre la película. En **2010, Juan Manuel de Prada**<sup>67</sup> dedica un artículo a *Garbancito de la Mancha*, en el suplemento cultural de *ABC*. Se trata más bien de un artículo de divulgación, pero se menciona aquí por su importancia en la difusión del film y porque encabeza un nuevo y creciente interés por la película y la animación de la década de 1940, tratando de poner en valor la calidad de nuestro cine histórico y conseguir que deje de ser un gran desconocido. En él, se sintetizan los antecedentes y aspectos más relevantes del film, se enfatiza la calidad de las escenas que están protagonizadas por animales y se destaca la calidad de la música que las acompaña.

---

<sup>65</sup>MANZANERA MOLINA-NIÑIROLA, María: *El cine español de dibujos animados: su primer largometraje...*, *op. cit.*

<sup>66</sup> MANZANERA MOLINA-NIÑIROLA, María; y VIÑAO FRAGO, Antonio: “Literatura y cine infantil en la España de la postguerra. *Garbancito de la Mancha* (1945)” ..., *op. cit.*

<sup>67</sup> PRADA, Juan Manuel de: “Garbancito de la Mancha”, en *ABC Cultural*, 973 (21.11.2010).

En cuanto a investigaciones más recientes, hay que citar dos artículos publicados en el número dos de la revista *Con A de animación* de la Universidad Politécnica de Valencia (2012), uno a cargo de **Alejandro Montiel**<sup>68</sup>, que trata exclusivamente de *Garbancito de la Mancha*; y el otro, escrito por **Núria Nadal**<sup>69</sup>, que versa sobre los tres largometrajes producidos por la Casa Balet y Blay: *Garbancito de la Mancha* (1945), *Alegres Vacaciones* (1948) y *Los sueños de Tay-Pi* (1951).

El artículo de **Montiel (2012)**, prácticamente no aporta nada nuevo respecto a los estudios anteriores. Prácticamente la única novedad se refiere a la música del film, que se tratará más adelante. Como dato curioso, llama la atención sobre la ausencia en los títulos de crédito de las voces de los dobladores de los personajes —que no ha podido identificar—, a excepción del director de doblaje (Pedro Puche). Y además, señala que el doblaje se llevó a cabo en Parlo Film.

Por su parte, el artículo de **Nadal (2012)** supone una novedad por cuanto se centra exclusivamente en los tres largometrajes de la Casa Balet y Blay y relaciona la aparición de esta productora y de *Garbancito de la Mancha* con el contexto jurídico y cinematográfico de la época, aunque de manera sucinta. También incluye información sobre la casa Balet y Blay, en sus dos facetas (productora y distribuidora). En cuanto a *Garbancito de la Mancha* en concreto, no presenta ninguna novedad significativa.

Por último, hay que citar aquí el **dossier**<sup>70</sup> publicado a raíz de la **exposición** con motivo de la conmemoración del **70 aniversario** de la película (2016). En el texto, se hace un resumen de la exposición y se sintetizan los aspectos más relevantes, entre ellos: 1) cronología comparada del cine de animación en Cataluña y en el resto del mundo; 2) comparativa entre los datos de producción de *Garbancito de la Mancha* (1945) y *Blanca Nieves y los siete enanitos* (1937); 3) información acerca de la organización del personal en grupos; 4) algunos datos sobre animadores como Rosa Galcerán, Valentín

---

<sup>68</sup> MONTIEL MUES, Alejandro: “¿Los cipreses creen en Dios? Acerca de *Garbancito de la Mancha* (Arturo Moreno, 1945)”, en *Con A de animación* [Valencia], 2 (2012), pp. 83-88.

<sup>69</sup> NADAL I ROVIRA, Núria: “De *Garbancito de la Mancha* a *Los sueños de Tay-Pi*. Una aproximación al cine de animación español producido por Balet y Blay”, en *Con A de animación* [Valencia], 2 (2012), pp. 119-133.

<sup>70</sup> GUIRAL CONTI, Antoni; y RIERA PUJAL, Jordi (comisarios): *Els orígens del cinema d’animació a Catalunya: Garbancito de la Mancha. 70 anys del primer llargmetratge europeu d’animació en color*. [Exposició]..., *op. cit.*

Castanys o Pepita Pardell; y 5) numerosos materiales, como imágenes de dibujos y bocetos realizados por Arturo Moreno y otros animadores, fotografías sobre el proceso de producción y documentos del personal, que suponen la aportación más interesante.

Ya en un **ámbito general**, existen diversos textos que abordan la historia del cine de animación en España o en Cataluña, o incluso a nivel internacional, desde diferentes perspectivas. Hay que decir que en todas las obras se hace mención a *Garbancito de la Mancha*, en mayor o menor medida. La mayoría de estas investigaciones no están publicadas en un formato académico sino que son, más bien, manuales o libros de divulgación, aunque los resultados que ofrecen son fruto de una investigación bastante minuciosa.

De éstos, hay que destacar los siguientes estudios: **Josep Torrella** aborda los rodajes de posguerra en Barcelona (1991)<sup>71</sup>; **María Manzanera** presenta los largometrajes de animación en España entre 1945-1985 (1992)<sup>72</sup>; y varios autores llevan a cabo diversos textos sobre la historia del cine de animación en España —**José María Candel** (1993)<sup>73</sup>; **Emilio de la Rosa e Hipólito Vivar** (1993)<sup>74</sup>; y **María Luisa Martínez Barnuevo** (2003)<sup>75</sup>—. La última autora también publica en 2008<sup>76</sup> un libro sobre los largometrajes de animación en España, centrando su atención, sobre todo, en las producciones realizadas a partir de 1997.

---

<sup>71</sup> TORRELLA PINEDA, Josep: *Rodatges de posguerra a Barcelona. Un recorregut pels estudis de cinema*. Barcelona, Cine Història Catalunya, col. Orpheu, nº 2, 1991.

<sup>72</sup> MANZANERA MOLINA-NIÑIROLA, María: *Cine de animación en España: largometrajes 1945-1985*. Murcia, Universidad de Murcia, 1992.

<sup>73</sup> CANDEL CRESPO, José María: *Historia del dibujo animado español*. Murcia, Filmoteca Nacional de Murcia, 1993. Este autor anuncia una próxima publicación en su web “El Dibujo Animado: Arte y Técnica” —una colección de textos de carácter divulgativo acerca de los principales autores e hitos históricos de la historia de la animación internacional— de un número dedicado a Arturo Moreno y *Garbancito de la Mancha* (<https://josemariacandel.wordpress.com/articulos/> [Acceso: 10.05.2017]).

<sup>74</sup> ROSA, Emilio de la; y VIVAR ZURITA, Hipólito: *Breve Historia del cine de animación en España*. Teruel, Animateruel, 1993.

<sup>75</sup> MARTÍNEZ BARNUEVO, María Luisa: *El cine de animación en España (1908-2001)*. Valladolid, Nancy Ediciones, 2003.

<sup>76</sup> MARTÍNEZ BARNUEVO, María Luisa: *El largometraje de animación español: análisis y evaluación*. Madrid, Fundación Autor, 2008.



**Torrella (1991)** le dedica uno de los veintiocho capítulos de su libro. Este estudio resulta interesante por estar contado en primera persona, pues el propio Josep Torrella visitó los estudios de Balet y Blay con el fin de redactar un artículo (1945)<sup>77</sup> para la revista en la que trabajaba durante la época de producción de la película, *Primer Plano*. Destaca la trascendencia que le otorga al film por delante del resto de las producciones contemporáneas y la exposición detallada que relata del proceso de animación.

Desde otra perspectiva, **Manzanera (1992)** hace un recorrido por la animación española centrado en los largometrajes, por lo que *Garbancito de la Mancha* (1945) es la primera obra que presenta. En la introducción menciona los antecedentes, pero muy brevemente. Por lo que respecta a la película objeto de estudio, se limita a ofrecer información del proceso de producción, las motivaciones, la productora, resaltar la singularidad del proyecto, etc. pero lo más interesante es sin duda —aunque sin profundizar y algo desorganizado—, el análisis que hace de sus influencias en cuanto a la animación de los personajes. También presenta una sinopsis del argumento del film, habla muy brevemente de la música y del trabajo de Jacinto Guerrero, y de los rasgos ideológicos del film. Para terminar, incluye una ficha técnica y artística escueta, y transcribe las distintas críticas aparecidas en la prensa del momento (*El Correo de Andalucía, ABC, Informaciones, Ya, Pueblo y La Vanguardia Española*), lo que constituye una aportación valiosa, a pesar de que no ofrece ninguna valoración al respecto.

Siguiendo la línea de Manzanera, **Candel (1993)** amplía el objeto de estudio, pues también trata los cortometrajes, series, etc., y organiza la información por capítulos agrupados en tres etapas diferenciadas: “Primera parte: Los orígenes (1906-1942)”, “Segunda parte: La Edad de Oro” y “Tercera parte: Tiempos «Modernos» (1951-1991)”. A *Garbancito de la Mancha* le dedica el capítulo 5, que se incluye en la segunda parte<sup>78</sup>. El texto se acompaña de numerosas y variadas imágenes (fotogramas del film, fotografías del proceso de producción y del estreno, dibujos y bocetos de los personajes y de escenas de la película). Aporta algunos datos más que Manzanera en

---

<sup>77</sup> TORRELLA PINEDA, José: “Crónica de Barcelona. Al acabar el rodaje de *Garbancito de la Mancha*”, en *Primer Plano*, VI/255 (24.06.1945), pp. 19-20.

<sup>78</sup> CANDEL CRESPO, José María: *Historia del dibujo animado español...*, op. cit., pp. 44-51.

relación con 1) los antecedentes de la película —*El capitán Tormentoso* y los inicios de Arturo Moreno y su productora Diarmo Films—; 2) los estudios, el proceso de producción, los elementos técnicos, el personal y sus funciones; 3) el éxito en el extranjero; 4) la duración del film —que establece en ochenta y cinco minutos—; y 5) explica cómo se trabajan las dimensiones y la profundidad (fondos, personajes...); y establece la fecha de inicio y fin de los trabajos (1943-1945). Al final, también se presentan los títulos de crédito de la película e información complementaria.

**De la Rosa e Hipólito Vivar (1993)**, llevan a cabo un texto con similares características al de Candel, aunque esta vez organizado por décadas y con un formato más breve. *Garbancito de la Mancha* se trata dentro de la década de 1940, en el apartado de los largometrajes (1942-1952). Su única aportación es la fecha de concesión del cartón de rodaje (1942).

El mismo autor en solitario (**Emilio de la Rosa**) presenta una revisión más reciente en el capítulo 29, dedicado a España, dentro del texto de **Giannalberto Bendazzi** que hace un recorrido por la historia de la animación a nivel internacional (2003)<sup>79</sup>, aunque tampoco hace ninguna nueva aportación.

El mismo año, **María Luisa Martínez Barnuevo (2003)** publica un texto que aborda el cine de animación en España desde 1908 hasta 2001 en el que, además de los largometrajes, incluye también los cortometrajes de dibujos animados. El trabajo recoge, de forma sintética y ordenada las informaciones plasmadas en los textos escritos hasta el momento y hace algunas contribuciones, también en el caso de *Garbancito de la Mancha*.

En su segundo libro (2008), la autora incluye un capítulo sobre los largometrajes de animación españoles hasta 1997, en el que trata brevemente de *Garbancito de la Mancha*, sin incorporar no obstante ningún dato significativo respecto a su publicación anterior, debido a que el núcleo del trabajo se centra en un momento cronológico muy alejado de esta película.

---

<sup>79</sup> DE LA ROSA, Emilio: “Cine de animación en España”, en BENDAZZI, Giannalberto: *Cartoons. 110 años de cine de animación*. Madrid: Ocho y medio, 2003, pp. 469-508.

Estos son los títulos más relevantes acerca de *Garbancito de la Mancha*, aunque se incorporan referencias a la película en muchos otros trabajos<sup>80</sup>, sin que se realicen aportaciones significativas.

Por lo que respecta a la **música de *Garbancito de la Mancha***, hay que decir que, en cierto modo, sorprende la cantidad de fuentes primarias disponibles para su estudio y la escasez de investigaciones sobre la misma, cuando, como se verá en el desarrollo del presente trabajo, la música, junto con su creador —Jacinto Guerrero—, fue uno de los elementos protagonistas en la elaboración y, sobre todo, en la publicidad y en el éxito de la película.

De hecho, los únicos textos existentes por el momento a este respecto son tres artículos que recogen **resultados parciales de la presente investigación**. El primero, publicado en el **Anuario Musical (2012)**<sup>81</sup>, se aproxima por primera vez, desde una vertiente específicamente musical, al análisis y estudio de *Garbancito de la Mancha*. En él se ofrecen datos generales de la producción de la película, se presenta la partitura autógrafa de Jacinto Guerrero, etc. pero el núcleo central del texto es el análisis de la banda sonora musical: análisis tímbrico, la orquestación, análisis temático y formal, análisis de la música en relación con la imagen (características y funciones), etc. Todo ello, con el fin de revalorizar la composición de Jacinto Guerrero para la película. El segundo artículo fue publicado en el contexto de la **VI Edición del Simposio Internacional “La creación musical en la banda sonora” (2013)**, como parte del texto

---

<sup>80</sup> Como por ejemplo: FERNÁNDEZ COLORADO, Luis: “Garbancito de la Mancha, 1945”, en PÉREZ PERUCHA, Julio (ed.), *Antología crítica del cine español. 1906-1995*. Madrid, Cátedra / Filmoteca Española, 1997, pp. 190-192; MOSCARDÓ GUILLÉN, José: *El cine de animación en más de cien largometrajes*. Madrid, Alianza Editorial, 1997; HUESO MONTÓN, Ángel Luis: *Catálogo del cine español. Películas de ficción, 1941-1950*. Madrid, Cátedra / Filmoteca Española, 1998; MARCOS MOLANO, Mar: “Los inicios del cine de animación en España”, en YÉBENES CORTÉS, Pilar. *Cine de animación en España*. Barcelona, Ariel Cine, 2002, pp. 13-18; COMAS PUENTE, Ángel: *Diccionari de llargmetratges: El cinema a Catalunya durant la Segona República, la Guerra Civil i el franquisme (1930-1970)*. Valls, Tarragona, Cossetània Edicions, 2005; CRUSELLS VALETA, Magí: *Directores de cine en Catalunya: de la A a la Z*. Barcelona, Universidad de Barcelona, 2008.

<sup>81</sup> RAMOS MACHÍ, María José: “El primer largometraje de animación europeo en color: Garbancito de la Mancha (1945). Análisis de la música de Jacinto Guerrero”..., *op. cit.* Este estudio parte de un trabajo previo de carácter académico, a mi cargo: EADEM: *Garbancito de la Mancha, análisis de la música de Jacinto Guerrero*. Trabajo de Investigación conducente al DEA. Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 2007.

*Relaciones música e imagen en los medios audiovisuales* (2015)<sup>82</sup>. En él se profundiza en algunas cuestiones referidas a la música compuesta por Jacinto Guerrero para la película, presentando el análisis exhaustivo de una de las secuencias más relevantes del film, la “Canción de los cipreses”. El tercer y último texto fue publicado en relación con el **Festival de Música de Cine de Alicante (2013)**<sup>83</sup> y ahonda en el procedimiento de trabajo empleado por el compositor, Jacinto Guerrero, para confeccionar la banda sonora del film, dando a conocer el complejo proceso de creación, desde que se inició y perfiló la composición musical, hasta la grabación de la música y su sincronización con la imagen. También se aborda con detenimiento la figura de Joaquín Bisbe y sus atribuciones dentro de dicho proceso.

Si bien es cierto, que la mayoría de los trabajos que abordan de una u otra forma tanto el estudio de la película como la música para cine de la posguerra española, tratan, cuando menos de forma anecdótica, la música de *Garbancito de la Mancha* y, por supuesto, se aproximan en cierto modo a la figura de su célebre compositor, el maestro Jacinto Guerrero.

En primer lugar hay que citar los estudios realizados sobre Jacinto Guerrero y su obra cinematográfica<sup>84</sup>. A este respecto, ocupa un puesto relevante el capítulo escrito por **Josep Lluís i Falcó (1995)** en el libro que aborda al compositor desde sus distintas facetas (como compositor de revistas, zarzuelas, sainetes, su etapa en el Teatro Coliseum, etc.). La música de *Garbancito de la Mancha* ocupa un puesto relevante por la importancia de la propia película, por la valoración que se hace de su música y por ser la última composición para cine de J. Guerrero. Su principal aportación es señalar las distintas labores ejercidas por Joaquín Bisbe en la película, como animador (intercalador) y también como músico. Así, ejerció como compositor (“Número [musical] de los gusanos”), como pianista repetidor para sincronizar música e imagen, y se le atribuyen algunas orquestaciones de la música de fondo de Guerrero. Además,

---

<sup>82</sup> RAMOS MACHÍ, María José: “En los orígenes de la música para largometrajes de animación en España: la secuencia como unidad de acción. El caso de la «Canción de los cipreses»”, en FRAILE PRIETO, Teresa; y VIÑUELA SUÁREZ, Eduardo (eds.): *Relaciones música e imagen en los medios audiovisuales*. Oviedo, Ediciones de la Universidad de Oviedo, 2015, pp. 79-92.

<sup>83</sup> RAMOS MACHÍ, María José: “La música en los primeros largometrajes de animación: procedimiento de trabajo del compositor en el pionero caso español (1945)”..., *op. cit.*

<sup>84</sup> LLUÍS I FALCÓ, Josep: “Jacinto Guerrero, un compositor ante, de y para el cine”..., *op. cit.*

nombra al Cuarteto Vocal “Orpheus” como encargado de interpretar el “Número [musical] de los gusanos”, aunque no se hace mención a su interpretación de la “Canción de los «chopos»”, ni se incluyen los nombres de sus componentes. Asimismo, el texto se acompaña de fotos entre las que destaca una del Cuarteto Vocal “Orpheus” en unos estudios de grabación de Barcelona (1945), pero no se detalla el nombre. Por otra parte, el autor valora positivamente la composición de J. Guerrero, que presenta como “bloque continuo”, y destaca la ausencia del recurso *mickeymousing*<sup>85</sup>, por lo que le atribuye “cierta modernidad”. Al final del capítulo, se incluye la discografía cinematográfica de Jacinto Guerrero en la que se citan sus cuatro temas de *Garbancito de la Mancha* incluidos en los discos editados por la Compañía del Gramófono Odeón, y sus intérpretes —el Cuarteto Vocal “Orpheus”, Pepita Russell, Cayetano Renom y Jacinto Guerrero dirigiendo la orquesta—.

El **mismo autor**, en un estudio dedicado a la música audiovisual en Cataluña (2007)<sup>86</sup>, incluye una fotografía de la orquesta durante la grabación de la música de *Garbancito de la Mancha* para ejemplificar las técnicas primitivas de grabación durante las décadas de 1930 y 1940.

---

<sup>85</sup> Se trata de una conocida técnica cinematográfica consistente en sincronizar al máximo la música con la acción y el movimiento que entretanto transcurre en pantalla, con la intención de reforzar esta última mediante la imitación exacta de su ritmo. J. Nieto hace referencia a este término cuando habla de la sincronización y de la articulación de la música con la imagen y lo define de la siguiente manera: “En el otro extremo de la escala estarían las bandas sonoras de los dibujos animados, en las que el nivel de articulación es tal, que todos los acontecimientos visuales de la película están subrayados de forma clara y precisa por la música que, también, en muchos casos, refuerza e incluso sustituye elementos de la banda sonora, como por ejemplo los efectos especiales. Por ello, y como ya hemos dicho anteriormente, este estilo de música, sea en una película de dibujos animados o en otra cualquiera, en EE.UU. recibe el nombre de *Mickey Mouse music*, e incluso se utiliza el verbo *to Mickey Mouse* para describir el hecho de subrayar con la música la acción de una secuencia con arreglo a estos principios”. [NIETO, José: *Música para la imagen. La influencia secreta*. Madrid, SGAE, 1996, p.140]. M. Chion también comenta la utilización del *mickey-mousing*: “Uno de los aspectos que ha creado mayores malentendidos, el aspecto que más duramente ha sido criticado y ridiculizado de la práctica clásica es el seguimiento sincronizado de la acción por la música, llamado con frecuencia en inglés *mickey – mousing* (aludiendo a los dibujos animados de Walt Disney) o bien *underscoring*. De hecho, se lo ha tildado de imitación infantil, dado que, por un efecto de ilusión sincrónica, puede crear el falso recuerdo de una música «imitativa». En otros términos, nos damos cuenta fácilmente de que una música que acompaña es una música que imita”. CHION, Michel: *La musique au cinéma*, París, Librairie Arthème Fayard, 1985 [traducido como: *La música en el cine*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1997], p. 127.

<sup>86</sup> LLUÍS I FALCÓ, Josep: “Música i audiovisual en Catalunya”, en *Secuencias de música de cine*, octubre 2007, (número completo). <http://www.cinemacatala.net/Arxiu/musica/MUSICA-AUDIOVISUAL-CAT-72dpi.pdf> [Acceso: 12.03.2014].

Lluís i Falcó también está a cargo de la “voz” del compositor<sup>87</sup> en el *Diccionario del cine iberoamericano: España, Portugal y América* (2011). Se trata de un breve resumen del trabajo de J. Guerrero en relación con la cinematografía, que no realiza aportaciones significativas respecto al texto anterior, más allá de incluir su nombre en una obra de estas características.

También hay que citar los textos que abordan la figura Jacinto Guerrero en general, en especial, la “voz” del compositor en el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*<sup>88</sup> realizada por María Encina Cortizo. La autora divide la obra del maestro J. Guerrero en cuatro etapas y es en la última —“Últimos estrenos (1943-1951)”— donde menciona la conclusión de la música para *Garbancito de la Mancha* y el éxito de su estreno. También se incluye en el apartado correspondiente a la música para cine del catálogo del compositor.

Por otra parte, conviene mencionar los estudios que versan sobre la composición de música para cine durante la posguerra española, en los que se hace referencia a la película y a su música. Destacan la tesis relacionadas con las composiciones para cine de posguerra, entre ellas la de David Roldán (2003)<sup>89</sup>, que estudia la música de cine de la década de 1940 desde la perspectiva de las fuentes documentales; la de Joaquín López (2009)<sup>90</sup>, que aborda la música y el cine en la España del Franquismo, centrándose en el compositor Juan Quintero Muñoz; la tesis (2012)<sup>91</sup> y un texto<sup>92</sup> posterior (2016) dedicados a la obra cinematográfica de Augusto Algueró Dasca, de Sofía López Hernández.

En el texto de Roldán (2003), se hace referencia a la película en varias ocasiones, dada la gran presencia de *Garbancito de la Mancha* en los medios de comunicación de la época. Principalmente, se pone como ejemplo de film que emplea en su campaña

---

<sup>87</sup> LLUÍS I FALCÓ, Josep: “Jacinto Guerrero”, en *Diccionario del cine iberoamericano: España, Portugal y América*. Madrid, SGAE, 2011, p. 538.

<sup>88</sup> CORTIZO RODRÍGUEZ, M<sup>a</sup> Encina: “Guerrero Torres, Jacinto”..., *op. cit.*

<sup>89</sup> ROLDÁN GARROTE, David: *Fuentes Documentales para el Estudios de la Música en el Cine español de los Años 40...*, *op. cit.*

<sup>90</sup> LÓPEZ GONZÁLEZ, Joaquín: *Música y cine en la España del Franquismo: el compositor Juan Quintero Muñoz (1903-1980)...*, *op. cit.*, p. 335.

<sup>91</sup> LÓPEZ HERNÁNDEZ, Sofía: *Las composiciones cinematográficas de Augusto Algueró: Análisis musical y estilo compositivo...*, *op. cit.*

<sup>92</sup> LÓPEZ HERNÁNDEZ, Sofía: “La obra cinematográfica de Augusto Algueró Dasca”..., *op. cit.*

publicitaria la música como factor esencial, haciendo hincapié en la figura de Jacinto Guerrero —uso del nombre del compositor como reclamo, y programación de dos conciertos con la música del film—. Como, también, cuando aborda el estudio de los géneros cinematográficos durante la década de 1940.

En el estudio de **López González (2009)**, se cita la película a propósito de la utilización de un único micrófono en la grabación de la música, para ejemplificar las dificultades y medios precarios a los que tenían que hacer frente los compositores en la época de posguerra, incluido el ahí protagonista, Juan Quintero.

Por su parte, **López Hernández (2012 y 2016)**, cita la película *Garbancito de la Mancha* en relación con la productora Balet y Blay y su última película, *Los sueños de Tay-Pi*, en la que Augusto Algueró Dasca es el encargado de componer la música.

Por último, respecto a las novedades relacionadas con la música de *Garbancito de la Mancha* que aportan los textos que tratan sobre animación y que han sido citados con anterioridad, se deben destacar los trabajos de **Manzanera (1992)**, **Candel (1993)** y **Montiel (2012)**.

Así, **Manzanera (1992)** incluye información sobre la música, aunque de forma somera: da detalle del lugar de grabación de la banda sonora y señala que la música se compuso “después” de los dibujos animados. Pero en general, presenta la labor de J. Guerrero desde un punto de vista más bien negativo, al identificar a la zarzuela con algo “pasado de moda” y se refiere a la música como “poco adecuada para una película de este género”. Una visión bien distinta es la que ofrecen en cambio las distintas críticas sobre la película que la autora incluye en su texto, pues, en general, alaban la música de J. Guerrero y la presentan como uno de los puntos fuertes del film.

Por su parte, la aportación de **Candel (1993)** se puede considerar la más significativa hasta el momento de su publicación, puesto que dedica especial atención a la música de la película. Tanto Manzanera como Candel destacan su carácter “netamente español”, aunque este último ofrece una valoración de la música desde dos perspectivas, más bien contrapuestas: desde el punto de vista de Moreno —según Candel, éste lo consideraba un gran compositor pero poco adecuado para los dibujos

animados—, y desde el punto de vista del propio compositor. También destaca la utilización del nombre del compositor como reclamo, por su popularidad; y al igual que Manzanera, pone en valor la calidad de la música compuesta por Bisbe para el “Número [musical] de los gusanos”. Asimismo, pone de manifiesto el conocimiento por parte del compositor de las especificaciones y dificultades de la composición para cine de animación; y hace mención a los dos conciertos programados de la música de la película (en Madrid y Barcelona, respectivamente).

En cuanto al texto de **Montiel (2012)**, su aportación principal, y prácticamente la única novedad, se refiere a la música del film, puesto que nombra al cuarteto Vocal “Orpheus”, a Cayetano Renom y a Pepita Russell, que hasta ahora no habían aparecido en ninguno de los estudios citados sobre la película (aunque sí en los estudios explícitamente relacionados con la música). Sus intervenciones se sitúan en la secuencia correspondiente, y se relaciona con las imágenes, destacando la “conjunción de música e imagen en la secuencia de los cipreses”. También se nombra los géneros musicales de las piezas que interpretan cada uno de ellos: “un fox moderadamente lento y tema de vagaroso aliento impresionista”, refiriéndose a la secuencia de los cipreses; “fox trot de los gusanitos en el amanecer de la película”; un “alegre cuplé interpretado por Pepita Russel para presentar a Garbancito y a su inseparable cabrita Peregrina”; y “el pasodoble de la vivaracha rata torero”. Asimismo, señala la ausencia de todos ellos en los títulos iniciales de crédito.

No pocos datos al respecto, como hemos podido comprobar, pero, al mismo tiempo, no menos lagunas, que conviene cubrir, y que me propongo, en la medida que me sea posible, desentrañar.





# Capítulo 1

## La década de 1940: el cine de animación español, a la vanguardia

---

Desde la óptica de *Garbancito de la Mancha*:

### Contexto histórico-político: la España franquista de la primera posguerra

*Fundamentos ideológicos del Régimen*

*Aislamiento internacional y bloqueo diplomático y económico*

*Autarquía económica*

*Miseria y reconstrucción*

*Represión política y social: el exilio*

*El papel de la mujer*

*La infancia*

### Contexto jurídico: la construcción de una política cinematográfica basada en el intervencionismo del Estado

*El marco legislativo: Normativa cinematográfica en la década de 1940*

Normativa más relevante relacionada con el cine en la década de 1940

Normativa relacionada con el público infantil

*La industria cinematográfica a través de sus personajes clave:*

Ramón Serrano Súñer

Demetrio Carceller Segura

Juan Antonio Suanzes Fernández

Manuel Augusto García Viñolas

*Medidas oficiales: mecanismos de control y mecanismos de protección de la cinematografía española*

El control en la importación de películas (“Producir para importar”, también en el cine de animación)

El doblaje obligatorio de las películas al castellano

La censura

La creación del *No-Do*

Premios, Concursos y créditos cinematográficos

Regulación de la programación

*Trámites institucionales para la producción de películas en España en la década de 1940*

### **Contexto cinematográfico: la producción cinematográfica de dibujos animados y su recepción en España durante la década de 1940**

*El cine de animación en España, a la vanguardia: la producción de cortometrajes y series de dibujos animados*

Los principales centros de producción en España: Barcelona, Madrid y Valencia

*El cine de animación en el resto del mundo: la hegemonía de la industria norteamericana y su influencia*

La industria norteamericana: la recepción de Walt Disney en España

### **Contexto musical: intervención y protagonismo de la música y de los compositores en la creación cinematográfica en España**

*La música en el cine de la década de 1940 y sus compositores*

Juan Álvarez García  
Juan Durany Alemany  
Ramón Ferrés Musolas  
Jesús García Leoz  
Jesús Guridi Bidaola  
Ernesto Halffter Escriche  
Martín [Lizcano] de la Rosa  
Emilio Lehmberg Ruiz  
Manuel López-Quiroga Miquel  
Federico Martínez Tudó  
Guadalupe Martínez del Castillo  
José Muñoz Molleda  
Manuel Parada de la Puente  
Juan Quintero Muñoz  
José Ruiz de Azagra  
Joaquín Turina Pérez

*La música en el cine de animación de la década de 1940 y sus compositores*

Augusto Algueró Dasca  
Rafael Ferrer-Fitó  
Ramón Ferrés Musolas  
Regino y Eduardo Sáinz de la Maza y Ruiz



a década de 1940 supuso, paradójicamente, y frente a los momentos difíciles que se vivían en Europa, una época “dorada” para el cine de animación en España. Y esto, no sólo por su más que considerable productividad y el intento de creación de una industria específica (que no se limitara a “meros experimentos” en los que las productoras, equipos técnicos y humanos, etc. aparecían con un nuevo proyecto y desaparecían una vez concluido éste), sino también por los resultados obtenidos. Y es que la industria cinematográfica le prestó especial atención a este tipo de cine, viendo en él la oportunidad de incrementar sus posibilidades de negocio (consiguiendo pingües beneficios, en especial, sus ansiados permisos de importación de producciones extranjeras) y de adelantarse a toda la industria europea, situándose así a la vanguardia en este medio de comunicación en auge. Con *Garbancito de la Mancha* se sobrepasaron sobremanera dichas expectativas, ya que con su gran éxito de público, crítica, recaudación y por supuesto, permisos de importación, se esperaba que éste sólo fuera el menor de los éxitos que estaban por llegar.

Para entender cómo se gestó una producción de estas características se hace imprescindible conocer el contexto político, jurídico y cinematográfico de la época en el que esta película se enmarcó, ya que nos encontramos en la primera posguerra española. No es objeto de esta tesis<sup>93</sup> hacer una revisión de las premisas formuladas hasta el momento sobre dichos aspectos<sup>94</sup>, pero sí profundizar en todos aquellos rasgos que tengan un papel significativo en *Garbancito de la Mancha*. En especial, se

---

<sup>93</sup>En concordancia con la elección del tema y la delimitación espacial y cronológica expuestas en la introducción de este texto.

<sup>94</sup> Si se desea profundizar más en estos aspectos, pueden consultarse algunos de los siguientes títulos: BIESCAS, José Antonio y TUÑÓN DE LARA, Manuel: *España bajo la dictadura franquista (1939-1975)*. Barcelona, Labor, 1980; PAYNE, Stanley G.: *El régimen de Franco 1936-1975*. Madrid, Alianza Editorial, 1987; TUSELL GÓMEZ, Javier: *La dictadura de Franco*. Madrid. Alianza, 1988; TAMAMES, Ramón: *La República. La era de Franco*. Vol. 7 de la *Historia de España* (ARTOLA, Miguel Ángel; dir.). Madrid, Alianza, 1989; PAYNE, Stanley G.: *El primer franquismo: los años de la autarquía*. Madrid, Historia 16, 1997; CAZORLA, Antonio: *Las políticas de la victoria. La consolidación del Nuevo Estado franquista (1938-1953)*, Madrid, Marcial Pons, 2000; MORADIELLOS, Enrique: *La España de Franco (1939-1975). Política y Sociedad*. Madrid, Síntesis, 2000; SAZ, Ismael: *Fascismo y franquismo*. Valencia, UPV, 2004; GENTILE, Emilio; DI FEBO, Giuliana; SUEIRO SEOANE, Susana; y TUSELL GÓMEZ, Javier, (coords.): *Fascismo y franquismo cara a cara: una perspectiva histórica*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2004; PRESTON, Paul: *Franco, “caudillo de España”*. Barcelona, Debolsillo, 2006. [*Franco. A Biography*. Londres, Harper Collin, 1993].

abordará todo lo que concierne a la órbita de la animación: productoras de dibujos animados, las producciones (series, cortometrajes, películas publicitarias, de ficción, de carácter didáctico...) y los centros de producción más importantes. También se analizará la recepción en España de los trabajos del resto del mundo, en especial los norteamericanos, y por supuesto, qué ocurrió después de *Garbancito de la Mancha*. Se trata, esto último, de algo muy difícil de separar del resto de la creación cinematográfica, por cuanto supone casi una “anécdota” —como se verá a continuación—, por lo que se refiere al número de películas, aunque no así por su relevancia en el panorama español, y en general, occidental, del universo cinematográfico.



## Contexto histórico-político: La España franquista de la primera posguerra



*arbancito de la Mancha* se estrenó el 23 de noviembre de 1945 en Barcelona, año que quedará marcado por la victoria aliada sobre las potencias del Eje, dando fin a la Segunda Guerra Mundial<sup>95</sup> —recordemos que España se mantiene primero “neutral” y, más tarde, “no beligerante” en este conflicto a pesar de su apoyo a las potencias fascistas, en especial, con el envío de la División Azul al frente ruso—<sup>96</sup>. Este hecho supone un cambio significativo en el gobierno franquista<sup>97</sup> y marca el final de una etapa, en la que los falangistas<sup>98</sup> tenían la preponderancia en el gobierno, dando paso más tarde a los sectores más vinculados a la Iglesia Católica<sup>99</sup>. Por tanto, en el ámbito político podría decirse que la década de 1940 se encuentra a caballo entre dos etapas en cierto modo diferenciadas: una primera etapa con mayor peso *nacionalsindicalista* (1939-1945) y una segunda etapa marcada ya por la tendencia *nacionalcatólica* (1945-1959).

---

<sup>95</sup> Alemania firmó finalmente la capitulación incondicional el 07.05.1945, tras el suicidio de Hitler el 30.04.1945 en Berlín y la capitulación de la ciudad el 02.04.1945. En el Pacífico, el desastre nuclear (las bombas atómicas de Hiroshima y Nagasaki) precipitó la capitulación de Japón, el 02.09.1945, dándose así por finalizada la Segunda Guerra Mundial.

<sup>96</sup> Consúltese: SUÁREZ FERNÁNDEZ, Luis: *España, Franco y la Segunda Guerra Mundial*. Madrid, Actas, 1997.

<sup>97</sup> El gobierno franquista estaba formado por un conglomerado de familias políticas (falangistas, carlistas, sectores católicos, etc.) lideradas por la figura del general Franco, que se mantuvieron en un difícil equilibrio y que cobraron mayor o menor protagonismo dentro de dicho gobierno en función de los intereses y necesidades del Estado. Una perspectiva plural de la doctrina franquista es la que nos ofrece FERRARI, Álvaro: *El franquismo: minorías políticas y conflictos ideológicos (1936-1956)*. Pamplona, Eunsa, 1993.

<sup>98</sup> El partido político *Falange Española* (FE) se fundó el 29.10.1933. Ideológicamente alineado con los posicionamientos fascistas y nacionalsindicalistas, tuvo su promotor en la figura de José Antonio Primo de Rivera, hijo del anterior dictador, Miguel Primo de Rivera. Dicho partido pasó a llamarse *Falange Española de las JONS* (FE de las JONS), el 15.02.1934, al unirse a las *Juntas de Ofensiva Nacional-Sindicalista* (JONS). Véase: CHUECA, Ricardo: *El fascismo en los comienzos del régimen de Franco: un estudio sobre FET-JONS*. Madrid, CIS, 1983; THOMÀS, Joan María: *La Falange de Franco. El proyecto fascista del Régimen (1937-1945)*. Barcelona, Plaza & Janés, 2000; RODRÍGUEZ JIMÉNEZ, José Luis: *Historia de Falange Española de las JONS*. Madrid, Alianza, 2000. CENARRO, Ángela: *La sonrisa de Falange. Auxilio Social en la guerra civil y en la posguerra*. Barcelona, Crítica, 2006.

<sup>99</sup> Consúltese: TUSELL GÓMEZ, Javier: *Franco y los católicos. La política interior española entre 1945 y 1957*. Madrid, Alianza, 1984.

## ***Fundamentos ideológicos del Régimen***

Todo el proceso de gestación, producción, grabación y estreno de la película (a excepción del estreno en Madrid, que será el 13 de mayo de 1946) se produce en la primera parte de la década, que, como queda dicho, está marcada fundamentalmente por el predominio de Falange Española en el gobierno del general Franco, en el que se intentará institucionalizar su programa. Y aunque se pueden establecer unos *fundamentos ideológicos* que serían comunes a lo largo de toda la existencia del Régimen (un fuerte nacionalismo español —tradicionalismo—, militarismo, nacionalcatolicismo, antiliberalismo y carácter antidemocrático, así como rechazo al comunismo)<sup>100</sup>, en esta etapa tendrán especial preponderancia tres de ellos: un nacionalismo español exacerbado, así como el militarismo y el antiliberalismo de carácter radical o más antidemocrático. Todos ellos dejarán una impronta desigual en los diferentes estadios de creación de la película y, obviamente, en el producto final.

Ya en su gestación, resultan clave dos figuras vinculadas al Régimen, José M<sup>a</sup> Blay Castillo (\*Valencia, 1901-*fl.*1965)<sup>101</sup>, el productor, y, en mayor medida, Julián Pemartín (\*1901; †1966), creador del cuento homónimo sobre el que se basó el argumento de la película.

**José M<sup>a</sup> Blay** ocupó diversos cargos en instituciones relacionados con el cine: fue vicepresidente de la asociación mercantil *Cámara de Defensa Cinematográfica Española*<sup>102</sup>, desde 1934, y durante toda la década de 1940; vocal del órgano

---

<sup>100</sup> Para ahondar en la ideología del Régimen, véase: RAMÍREZ, Manuel: *España, 1939-1975. Régimen político e ideología*. Madrid, Guadarrama 1978; MORODO, Raúl: *Los orígenes ideológicos del franquismo: Acción Española*. Madrid, Alianza, 1985; ÁLVAREZ JUNCO, José: "El nacionalismo español como mito movilizador: cuatro guerras", en Rafael CRUZ y Manuel PÉREZ LEDESMA (eds.), *Cultura y movilización en la España contemporánea*. Madrid, Alianza, 1997, pp. 35-67; ANDRÉS-GALLEGO, José y PAZOS, Antón M. (eds.): *¿Fascismo o Estado católico? Ideología, religión y censura en la España de Franco, 1937-1941*. Madrid, Encuentro, 1997; MARTÍN DE SANTA OLALLA, Pablo: *De la Victoria al Concordato. Las relaciones Iglesia-Estado durante el primer franquismo (1939-1953)*. Barcelona, Laertes, 2003; DI FEBBO, Giuliana: "La cruzada y la politización de lo sagrado. Un Caudillo providencial", en SUEIRO, Susana (coord.): *Fascismo y franquismo cara a cara*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2004, pp. 83-99.

<sup>101</sup> No se ha localizado su fecha de fallecimiento. La última vez que se ha encontrado citado en la documentación es en el año 1965, cuando aparece como productor y responsable de la historia de la película *¡Arriba las mujeres!*, protagonizada por Jaime de Mora y Aragón.

<sup>102</sup> Fue el primer órgano corporativo del sector cinematográfico español, una asociación mercantil creada el 21 de junio de 1915 por Josep Maria Bosch (de Films Barcelona) y Eduard Solà (representante d'Éclair y Pathé) bajo la denominación de Mutua de Defensa Cinematográfica, con sede en Barcelona —Paseo de Gracia 43—, que se dedicaba a defender las cuestiones cinematográficas relacionadas con el

gubernamental del aparato franquista, *Junta Nacional de Cinematografía* (del *Sindicato Nacional del Espectáculo*); y también ocupó el puesto de presidente del *Casino Cinematográfico de Barcelona*<sup>103</sup>.

Por su parte, **Julián Pemartín Sanjuán** fue militante falangista. Antes de la guerra civil, colaboró en la revista *Acción Española* (ideológicamente cercana a Falange Española). Finalizada ésta, fue nombrado Director del Instituto Nacional del Libro Español (cargo que ocupó hasta su muerte en 1966). Fue responsable de la política del libro (edición, impresión, difusión, comercialización...) y “artífice” de la *Ley de Protección al Libro Español* de 12.12.1946.

Otro personaje a tener en cuenta fue el jefe de personal, **Antonio Furnó Brujón**, perteneciente a la Falange Española y cuya función, entre otras, era la de desempeñar el papel autoridad, poner orden y vigilar al personal de los estudios de la productora Balet y Blay<sup>104</sup>.

De esta manera, el apoyo gubernamental quedaba garantizado, asegurándose la adscripción a los ideales falangistas. Y es que lo que principalmente buscaba la productora Balet y Blay, comandada por José M<sup>a</sup> Blay (hábil hombre de negocios), era obtener los máximos beneficios, y ello dependía, en buena parte, como veremos más adelante, del mencionado apoyo gubernamental —permisos de importación, protección económica y premios sindicales, fundamentalmente—.

Por otra parte, una empresa como *Garbancito de la Mancha* fue fácilmente asumida bajo la bandera de los ideales franquistas por cuanto ésta suponía. Se quería devolver

---

sector de la distribución. Sus principales funciones son: 1) asegurar a sus miembros el cobro de exhibidores morosos; 2) ejercer como tribunal de arbitraje para distribuidores y exhibidores; y 3) Presentar un frente único en la administración (censura, impuestos e importación de películas). La asociación fue un títere de los intereses norteamericanos. FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, Ana: “El comerç cinematogràfic espanyol. Problemàtica de la distribució i de l'exhibició”, en *Cinematògraf*, 3, 2<sup>a</sup> época: El cinema espanyol, de l'adveniment i la implantació del cinema sonor (1929) a l'esclat de la Guerra Incivil (1936), (2001), pp. 87-101; LEÓN AGUINAGA, Pablo: *Sospechosos habituales. El cine norteamericano y la España franquista, 1939-1960*. Madrid, Biblioteca de Historia, CSIC, 2010, p. 51.

<sup>103</sup> GÓMEZ TELLO, José Luis: “Quién es quién en la pantalla nacional: José M<sup>a</sup> Blay”, en *Primer Plano: Revista Española de Cinematografía*, VII/292 (19.05.1946), p. 18. Para profundizar en el personaje de José María Blay, consúltese el apartado referente a los protagonistas del film, en el capítulo segundo.

<sup>104</sup> Hágase notar que una parte de los animadores pertenecían al derrotado bando republicano y que incluso a alguno de ellos se le había conmutado la pena por participar en la película. Las relaciones y el ambiente de trabajo se abordan en el capítulo 2.

a España, en este caso, a través de su industria cinematográfica, al lugar que le correspondía (evocación de un mítico y “glorioso” pasado imperialista), y la producción de largometrajes de animación en color resultaba una oportunidad única para este menester, puesto que *Garbancito de la Mancha* se convirtió en el primer largometraje de animación en color europeo, únicamente por detrás de la industria norteamericana.



**Figura 22.** Punto 3 del programa de FET y de las JONS. -TAVERA, P. M.: *Los XXVI puntos del Estado Español*. Madrid, Gráficas Reunidas, 1940.

Un claro reflejo de esta idea queda patente en las palabras vertidas por J. L. Gómez Tello en la revista *Primer Plano*<sup>105</sup>. Se trata de un artículo de dos páginas consagrado

<sup>105</sup> Esta publicación —al igual que otras de muy diversos ámbitos como *Escorial*, *Marca*, *Haz*, etc.— dependía de la *Administración de Seminarios y Revistas de la Delegación Nacional de Prensa*, y se convirtió, sobre todo en los primeros años de dictadura, en portavoz obvio y órgano oficioso del *Departamento Nacional de Cinematografía*, ya que, además de tener una editorial en plena sintonía con la línea ideológica del gobierno, fue utilizada por el *Sindicato Nacional del Espectáculo* como instrumento para marcar instrucciones, aclaraciones, etc., llegando a crear paulatinamente “[...] una sublegislación y hasta una jurisprudencia acerca de la censura cinematográfica [...]” GUBERN GARRIGANO-GUÉS, Román: *La censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)*. Barcelona, Península, 1981. p. 40.



íntegramente al film, titulado “Garbancito de la Mancha. Primera película española en color de largo metraje”<sup>106</sup>. De hecho, Gómez Tello dedica más de la mitad del artículo a defender esta idea de preeminencia del cine de dibujos animados español gracias a esta producción y, lo que en un principio parecía iba a ser una mera introducción, se convierte en un alegato en defensa de los “valores patrios”, en oposición a las películas norteamericanas, y a sus valores liberales:

Los americanos han hecho estas películas. Y las han hecho bien. Las han realizado espléndidamente, con todos los recursos del dinero, de la técnica y de la organización a su alcance.

Pero las han realizado de un modo inconcebible para nuestra capacidad europea, sensible a la leyenda. De un modo materialista, legendario. [...]

[...] Pero Pulgarcito, como el flautista de Hamelin, tienen un valor que se les ha escapado a los productores materialistas de Hollywood. ¡Pobre Blanca Nieves, que nos han devuelto transformada en una vampiresa que canta con voz ronca!<sup>107</sup>.

Así pues, se llega a reconocer la valía de las producciones norteamericanas (aclamadas por el público español)<sup>108</sup>, destacando su innegable calidad. Pero también son razonadas como “falsas”, “materialistas”, exentas de “valores” (tradicionales), considerándose pues, la producción española como la primera, en realidad.

Y es que no hay duda de que la preferencia del público español por la industria norteamericana, también en el cine de animación, “[...] disgustaba a la crítica de cine falangista, cuyo portavoz era «Primer Plano», que veía en el cine de Hollywood una muestra abyecta de decadentismo liberal [...]”<sup>109</sup> y chocaba con la política autárquica del Régimen franquista.

---

<sup>106</sup> GÓMEZ TELLO, José Luis: “«Garbancito de la Mancha» primera película española de dibujos en color de largo metraje”, en *Primer Plano: Revista de Cinematografía Española*, IV/133 (02.05.1943), pp. 7 y 8. Éste es el primero (1943) de una gran variedad de artículos, carteles, referencias... que esta revista dedicará a esta producción. Con anterioridad a esta fecha, el film se cita en un artículo que aborda el escaso número de trabajos registrados por parte de guionistas y autores cinematográficos. La película está incluida en el listado de nombre de autores y títulos de los argumentos registrados en la Propiedad Intelectual desde el 15.06.1941 hasta el 15.06.1942 como *Hazañas de Garbancito*. VIOLA, Fernando: “Al habla con el director de la Propiedad Intelectual”, en *Primer Plano: Revista de Cinematografía Española*, III/90, (05.07.1942), p. 5.

<sup>107</sup> GÓMEZ TELLO, José Luis: “«Garbancito de la Mancha» primera película española de dibujos en color de largo metraje”..., *op. cit.*, p. 7.

<sup>108</sup> Este aspecto se tratará en profundidad en el apartado dedicado a la industria norteamericana.

<sup>109</sup> GUBERN GARRIGA-NOGUÉS, Román: *La censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)*..., *op. cit.*, p. 40).



Figura 23. GÓMEZ TELLO, José Luis: “«Garbancito de la Mancha» primera película española de dibujos en color de largo metraje”, en *Primer Plano: Revista de Cinematografía Española*, IV/133 (02.05.1943), pp. 7 y 8.

En cambio, se mantiene una posición más benévola hacia el cine europeo, —seguramente para no molestar a alemanes e italianos—<sup>110</sup>, a pesar de que se considere que éste todavía tenía la tarea por hacer en lo que respecta a los largometrajes de animación. Y una vez más, se sitúa a España a la cabeza del cine europeo (volviendo sobre la idea de preeminencia):

Yo tengo la seguridad de que el cine europeo acometerá algún día el rescate, la repatriación de estas pequeñas criaturas del país maravilloso de la fábula que ahora andan errantes por América. Y que llevará, además, a la práctica la realización de una gran película sobre los héroes infantiles, [...]<sup>111</sup>.

Incluso cuando la larga introducción concluye y el artículo se centra en el proceso de producción de la película, se insiste prácticamente en las mismas ideas, poniendo ahora el acento en la valía de la industria cinematográfica española, capaz de realizar los esfuerzos necesarios para que este proyecto fuera posible. Así, se pueden

<sup>110</sup> Se reconoce especialmente la valía del cine italiano: “La cinematografía italiana no puede desaprovechar la fuerza vital y heroica que encierra el «burattino», ese «condottiero» genial del país de la poesía”. GÓMEZ TELLO, José Luis: “«Garbancito de la Mancha» primera película española de dibujos en color de largo metraje” ..., *op. cit.*, p. 7.

<sup>111</sup> *Ibid.*

encontrar frases como “¿Sabéis lo que supone esta película como esfuerzo industrial?”<sup>112</sup>; o, una vez más se pone de manifiesto que *Garbancito de la Mancha* “[...] es la segunda película de dibujos de color de largo metraje que se realiza en el mundo”<sup>113</sup>. También se recogen unas palabras de José M<sup>a</sup> Blay que califica la producción de: “[...] empresa arriesgada. Pero orgulloso de acometerla”<sup>114</sup>.



**Fotograma 1 (32:56) y 2 (39:37).** Garbancito se encomienda a Dios para que le ayude en la empresa que va a acometer; forja la espada que le ayudará a derrotar al gigante Caramanca; respectivamente.

En este mismo sentido, se atribuyen al personaje de Garbancito —y por ende, a toda la producción— unas cualidades deseables y la capacidad de hacer frente a la potente industria norteamericana; creyendo, sin duda, que éste sería el primero de los éxitos de los largometrajes de animación españoles, y que España podría competir con la animación americana, al mismo nivel:

---

<sup>112</sup> *Ibíd.*

<sup>113</sup> *Ibíd.*, p. 8. Siendo la primera *Blanca Nieves* (1937). Evidentemente, Gómez-Tello —que firma el artículo— sabe perfectamente que *Garbancito de la Mancha* no es la segunda película de animación a nivel mundial. Así lo evidencia una breve noticia sobre *Bambi* que aparece en otro número de la misma revista un año antes, en el que se anuncia la finalización de *Bambi*, “[...] que es el quinto film de dibujos animados, de gran metraje [...]”, y en el que se citan otras tres películas de Disney, *Blanca Nieves* (1937), *Pinocho* (1940) y *Fantasia* (1940). [ANÓNIMO: “Feria de imágenes: «Bambi», el nuevo film de Disney”, en *Primer Plano: Revista Española de Cinematografía*, III/109 (15.11.1942), p. 15]. Sí es cierto que hay que tener en cuenta que, las películas se estrenaban en España un tiempo después de su estreno en EE.UU. —como sigue ocurriendo hoy en día, aunque no con tanta diferencia de tiempo—. Valga de ejemplo *Pinocho*, de 1940, que se estrena en España en 1944, cuatro años más tarde, y cuya crítica escribe el propio Gómez Tello. (GÓMEZ TELLO, José Luis: “Crítica de estrenos”, en *Primer Plano: Revista Española de Cinematografía*, V/174 (13.02.1944), p. 21). En todo caso, y casi con total seguridad, esta afirmación posiblemente obedezca más a una exageración intencionada por parte del autor —con el ánimo de poner en valor el film y lo novedoso de éste—, que al desconocimiento de los estrenos de las películas de animación producidos hasta ese momento. Para profundizar en este tema, véase el apartado de “El cine de animación en el resto del mundo: la industria norteamericana”.

<sup>114</sup> GÓMEZ TELLO, José Luis: “«Garbancito de la Mancha» primera película española de dibujos en color de largo metraje” ..., *op. cit.*, p. 8.

España ya ha encontrado también el suyo: Su héroe de leyenda. Entrañable. Heroico. Fantástico: «Garbancito de la Mancha». Quiero hablar de «Garbancito de la Mancha», porque es el héroe que tenemos que oponer a los «gags» que nos exporta la cinematografía materialista<sup>115</sup>.

Tanto es así, que se le otorga la categoría de “necesaria”, prácticamente “imprescindible” dentro de la producción cinematográfica nacional, posibilitando que España se convierta en país exportador:

Nos hacía falta esta película. Como ésta, nos hacen falta otras muchas. Pero ésta más que otra. Películas donde volvamos al héroe.

Y que este héroe luche contra un dragón.

Este dragón es el oro de nuestra economía que se nos iba con las importaciones de películas de fuera. «Garbancito de la Mancha», triunfando en España, y triunfando en el mundo, hará que seamos país exportador<sup>116</sup>.

En esa misma línea apuntan las palabras de José María Blay, que afirma:

[...] que pasará las fronteras y llevará nuestro nombre a todos los países- solamente, hasta la fecha, lo ha podido realizar un solo país en el mundo, siendo nosotros el segundo que lo hace<sup>117</sup>.

Tanto José M<sup>a</sup> Blay como el propio autor del artículo presentan a España como un país con capacidad exportadora, pero en realidad estas afirmaciones responden a una forma de reivindicar el cine español —que reúne la calidad necesaria para dicho fin—, más que a la intención de exportar en sí.

Pero, como es sabido, las expectativas no se cumplieron: tras el éxito cosechado, la maquinaria creada se prestó a dar continuidad a lo iniciado, y se estrenaron dos largometrajes más de Balet y Blay (*Alegres vacaciones*, 1948; *Los sueños de Tay-Pi*, 1951), así como un tercero de Estela Films (*Érase una vez...*, 1950), que no alcanzaron, sin embargo, el éxito que se auguraba en estos momentos.

Por su parte, el **antiliberalismo y carácter antidemocrático** del Régimen, viene justificado por la propia ideología falangista<sup>118</sup> —que tendrá su apogeo en el principio

---

<sup>115</sup> *Ibíd.*, p. 7.

<sup>116</sup> *Ibíd.* Esta referencia al “oro de nuestra economía”, al dragón, y al pago excesivo por importaciones que esquilma las arcas del Estado, son una clara alusión política al “Oro de Moscú”: buena parte del tesoro que los republicanos enviaron a la Unión Soviética ante el alzamiento militar.

<sup>117</sup> *Ibíd.*, p. 8.

de la década de 1940—. Por tanto, se establece un estado totalitario y se rechaza el parlamentarismo, la división de poderes y los partidos políticos. Fue el 19 abril de 1937, cuando Franco unifica todos los partidos de derechas en la llamada Falange Española Tradicionalista y de las JONS (FET y de las JONS)<sup>119</sup> y se erige en su Jefe Nacional, quedando disueltas las demás organizaciones y partidos políticos. Por tanto, FET y de las JONS<sup>120</sup> se constituye como “partido único”, “[...] como en otros países de régimen totalitario [...]”<sup>121</sup> (Alemania e Italia), siendo la rama política del “Movimiento” —concepto más amplio con el que se define el complejo mecanismo totalitario del Régimen—.

---

<sup>118</sup> Se corresponde con los puntos 6, 7 y 8 del programa de Falange Española, que cito: “6. Nuestro Estado será un instrumento totalitario al servicio de la integridad patria. Todos los españoles participarán en él a través de su función familiar, municipal y sindical. Nadie participará a través de los partidos políticos. Se abolirá implacablemente el sistema inorgánico, representación por bandos en lucha y Parlamento del tipo conocido. 7. La dignidad humana, la integridad del hombre y su libertad son valores eternos e intangibles. Pero sólo es de veras libre quien forma parte de una nación fuerte y libre. A nadie le será lícito usar su libertad contra la unión, la fortaleza y la libertad de la Patria. Una disciplina rigurosa impedirá todo intento dirigido a envenenar, a desunir a los españoles o a moverlos contra el destino de la Patria. 8. El Estado Nacional Sindicalista permitirá toda iniciativa privada compatible con el interés colectivo, y aun protegerá y estimulará las beneficiosas”.

<sup>119</sup> Con el *Decreto número 255*, firmado por el propio Francisco Franco, se dispone que Falange Española y Requetés se integren, bajo el mando del General Franco, en una sola entidad política, de carácter nacional, que se denominará “Falange Española Tradicionalista y de las JONS”, quedando disueltas las demás organizaciones y partidos políticos (*Decreto número 255*, del Gobierno de Estado. *BOE* núm., 182, de 20/04/1937, pp. 1033-1034.).

<sup>120</sup> Adoptó una combinación de símbolos —símbolos nacionales del Nuevo Estado— que reflejan el amplio abanico de fuerzas que aglomera: su uniforme era la camisa azul (Falange), boina roja (Requetés) y corbata negra (luto por José Antonio Primo de Rivera); sus banderas, la Bandera Nacional de España (bandera roja y gualda con diferentes escudos, quedando establecido el del águila en 1938, por el *Decreto*, del Ministerio del Interior, en *BOE* núm. 470, de 03.02.1938, pp. 5578-5579), bandera con tres franjas verticales (roja, negra, roja), con el yugo y las flechas (Falange), y la bandera blanca con la Cruz de Borgoña (carlistas); sus himnos, la *Marcha Granadera* (de origen monárquico, el *Decreto* 27.02.1937 lo establece como nuevo himno nacional y reconoce como “cantos nacionales” el resto de himnos), el *Oriamendi* (carlista), el himno de la Legión y el *Cara al sol* (falangista, con música de Juan Tellería); su saludo, el saludo “romano” (saludo fascista que utilizaron los fascismos alemán e italiano). Véase: DE ANDRÉS, Jesús: *Los símbolos y la memoria del franquismo*. Madrid, Fundación Alternativas, núm. 23, 2006; BOX VARELA, Zira: *La fundación de un régimen. La construcción simbólica del franquismo* [Tesis doctoral]. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2008.

<sup>121</sup> *Decreto número 255*, del Gobierno del Estado, en *BOE* núm. 182, de 20.04.1937, p. 1033.

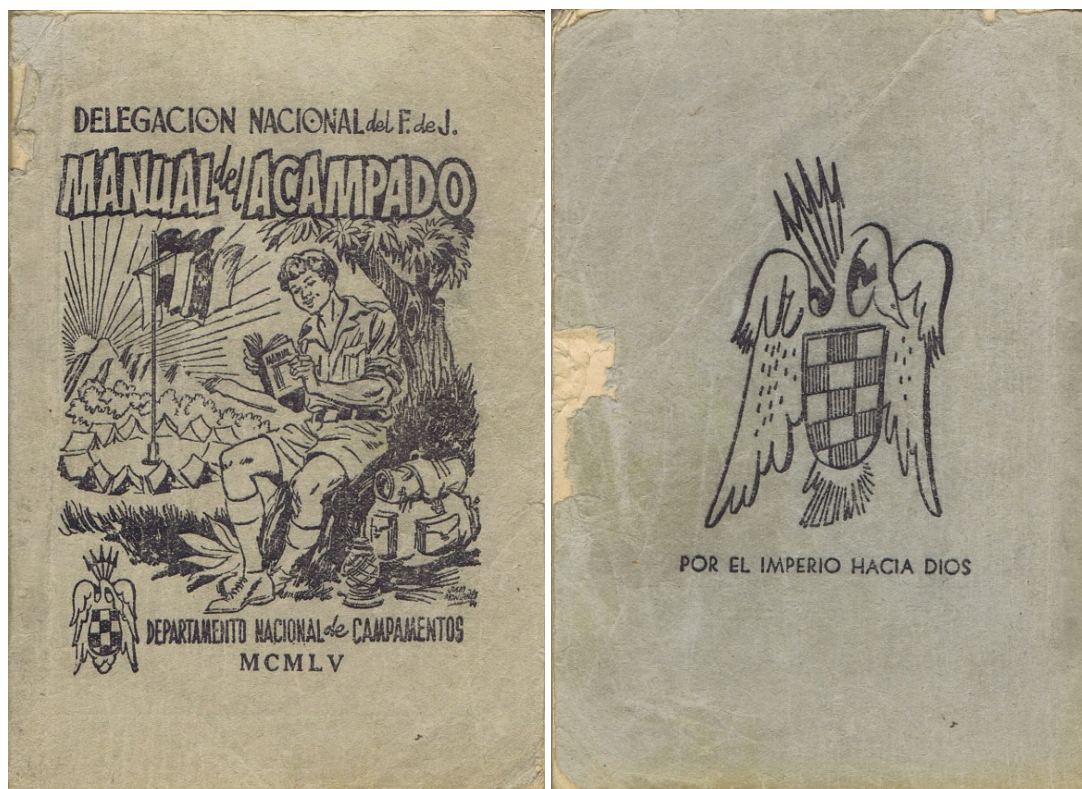


**Figuras 24 y 25.** Fotografías de la gala de reparto de premios del Concurso Nacional de Cinematografía del año 1945, en las que se puede ver al fondo la bandera con la Cruz de Borgoña, una de las banderas oficiales del Régimen. S/A: “Palabras en un acto”, en *Primer Plano: Revista Española de Cinematografía*, VI/264 (04.11.1945), p. 6.

De esta manera, los únicos cauces legítimos para la participación ciudadana en el Estado serán tres unidades básicas: la familia, el sindicato<sup>122</sup> y el municipio. Además, para lograr el apoyo social, se crean diversas organizaciones como el Frente de Juventudes<sup>123</sup> o la Sección Femenina<sup>124</sup>, que persiguen, principalmente, el adoctrinamiento en la ideología del Movimiento.

<sup>122</sup> La primera de las leyes que regula el sindicato único es el *Decreto aprobando el Fuero del Trabajo* (1938). En él se definen los principios básicos de la política social, económica y laboral del Régimen. (*Decreto aprobando el Fuero del Trabajo formulado por el Consejo Nacional de Falange Española Tradicionalista y de las J.O.N.S.*, de la Jefatura del Estado, en *BOE* núm. 505, de 10.03.1938, pp. 6178-6181). El ideario de FET y de las JONS “concibe a España, en lo económico, como un gigantesco Sindicato de productores, la sindicación viene a ser la única forma política de la economía entera en España.” Así pues, la organización sindical se articula en dos órdenes fundamentales de organismos: [...] 1) las Centrales Nacional-sindicalistas — “[...] articuladas en formas diversas de organización local adaptadas a las diversidades de nuestra geografía económica, agrupan a los productores allí donde su vida de trabajo se desenvuelve realmente” —; y 2) los Sindicatos Nacionales. *LEY de Bases de la Organización Sindical de 6 de diciembre de 1940*, en *BOE* núm. 342, de 07.12.1940, p. 8388, de la Jefatura del Estado. Para profundizar en el tema, consúltese: APARICIO, Miguel Ángel: *El sindicalismo vertical y la formación del Estado franquista*. Barcelona, EUNIBAR, 1980; SÁNCHEZ RECIO, Glicerio: “El Sindicato Vertical como instrumento político y económico del Régimen Franquista”, en *Pasado y memoria. Revista de Historia Contemporánea: Instituciones y sociedad en el franquismo*, 1 (2002), pp. 19-32; RUIZ RESA, Josefa Dolores: “Franquismo y trabajo: el nacionalsindicalismo y los derechos de los trabajadores”, en *Das Europa der Diktatur: Franquismus und Salazarismus: Legitimation durch Diktatur?* (FERNÁNDEZ-CREHUET LÓPEZ, Federico y HESPANHA, Antonio Manuel, eds.). Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 2008, pp. 235-259.

<sup>123</sup> Las diferentes organizaciones juveniles fueron integradas en el *Frente de Juventudes* por la *Ley de 6 de diciembre de 1940* y consideradas como una sección de FET y de las JONS. Éste estaba formado por: una organización masculina (dividida en grados desde los siete años hasta la edad de ingreso en las filas del Ejército), la *Sección Femenina del Frente de Juventudes* (donde se permanecerá desde los siete a los diecisiete años), el *Sindicato Español Universitario (SEU)*, que agrupa a los escolares de Centros de Enseñanza Superior y Universidades). De esta manera, se buscaba “asegurar la formación y disciplina de las generaciones de la Patria en el espíritu católico, español y de milicia propios de FET y de las JONS”,



**Figuras 26 y 27.** Portada y contracubierta. MONTAÑÉS, Julio: *Manual de Acampado*. Madrid, Frente de Juventudes, 1955.

obligando a que todos los alumnos de Centros de Primera y Segunda Enseñanza, oficial y privada formasen parte del *Frente de Juventudes*. *Ley de 6 de diciembre de 1940 instituyendo el Frente de Juventudes*, de la Jefatura del Estado, en *BOE* núm. 342, de 07.12.1940, pp. 8392-8394. Para profundizar en este tema, consúltese: RUIZ CARNICER, Miguel Ángel: *El Sindicato Español Universitario (SEU) 1939-1965. La socialización política de la juventud universitaria en el franquismo*. Madrid, Siglo XXI, 1996. Años más tarde (ya en la década de 1960), como es bien conocido, este tipo de organizaciones juveniles del Régimen devendría en la *Organización Juvenil Española* (OJE).

<sup>124</sup> Institución con más de cuarenta años de vida, que fue fundada en 1934 por Pilar Primo de Rivera (hermana de José Antonio), como la organización dedicada a la mujer dentro de la Falange Española. Estaba integrada por mujeres afiliadas al Movimiento, con una finalidad asistencial para presos del partido, familias de caídos, etc. Desde sus inicios, se hizo con el control de todos los servicios sociales del "Nuevo Estado" surgido durante la guerra. A partir de 1937, pasó a denominarse Sección Femenina de FET y de las JONS. Con el *Decreto de 28 de diciembre de 1939*, Franco reorganizó la Sección Femenina y estableció sus competencias en el Nuevo Estado, consolidando la capacidad de control de la Sección Femenina sobre las mujeres. La principal función de esta organización fue la de otorgar a las mujeres españolas una formación política y social de acuerdo con los fines e ideología de FET y de las JONS. (*Decreto de 28 de diciembre de 1939, sobre funciones de la Sección Femenina de Falange Española Tradicionalista y de las J. O. N. S.*, de la Jefatura del Estado, en *BOE* núm. 363, de 29.12.1939, pp. 7347-7348). Por otra parte, en 1937, se instauró el *Servicio Social* obligatorio para todas las mujeres españolas (*Decreto núm. 378.- Declarando deber nacional de todas la mujeres españolas, comprendidas en edad de 17 a 35 años, la prestación del "Servicio Social"*, del Gobierno del Estado, en *BOE* núm. 356, de 11.10.1937, pp. 3785-3787), que con la reorganización de la Sección Femenina, también pasa a depender de esta organización (art. 3º del *Decreto de 28 de diciembre de 1939*). Consúltese: CENARRO LAGUNAS, Ángela: *La sonrisa de Falange. Auxilio social en la Guerra Civil y en la posguerra*. Barcelona, Crítica, 2005. GALLEGO MÉNDEZ, M<sup>a</sup> Teresa: *Mujer, Falange y Franquismo*. Madrid, Taurus, 1983; SÁNCHEZ LÓPEZ, Rosario: *Mujer española, una sombra de destino en lo universal. Trayectoria histórica de la Sección Femenina de Falange (1934-1977)*. Murcia, Universidad de Murcia, 1990; SUÁREZ FERNÁNDEZ, Luis: *Crónica de la Sección Femenina y su tiempo. Vieja andadura de un proyecto ilusionado*. Madrid, Asociación Nueva Andadura, 1993.



**Figura 28.** Portada, atribuida: -PRIMO DE RIVERA, Pilar (dir.): *Guía de la Buena Esposa*. [¿Madrid?], Sección Femenina, 1953.

Estos cauces de participación tuvieron desigual incidencia en el ámbito cinematográfico y, por supuesto, en *Garbancito de la Mancha*. Sin duda alguna, el más importante fue la creación del sindicato vertical, único sindicato legal durante el Franquismo —bajo el mando de FET y de las JONS—<sup>125</sup>. Esta organización, de afiliación obligatoria<sup>126</sup> (!), integró a empresarios y trabajadores en una misma formación —desactivando la lucha de clases<sup>127</sup>— y estuvo organizada fundamentalmente por

<sup>125</sup> El resto de organizaciones sindicales desaparecieron o fueron integradas en éste. *Ley de 26 de Enero de 1940 sobre Unidad sindical*, de la Jefatura del Estado, en *BOE* núm. 31, de 31.01.1940, pp. 772-773.

<sup>126</sup> La afiliación de trabajadores y empresarios se entiende como obligatoria en la *LEY de Bases de la Organización Sindical de 6 de diciembre de 1940*, a pesar de las palabras aparentemente contradictorias que se exponen en su introducción: “A los organismos sindicales compete la representación y disciplina de todos los productores. Pero esta competencia no quiere decir sindicación burocrática y oficialmente obligatoria. Vencida ya toda ilusión democrática, los organismos sindicales se constituyen por quienes voluntariamente se movilizan para el servicio de constituirlos y mandarlos. Así, sin perjuicio de su poder disciplinario y tributario sobre toda la categoría correspondiente, el Sindicato conserva su carácter de pieza ágil y selecta.” (*LEY de Bases de la Organización Sindical de 6 de diciembre de 1940*, *BOE* núm. 342, de 07.12.1940, pp. 8388-8392, de la Jefatura del Estado). Además, en esta ley, también se define la estructura organizativa del sindicato en sus tres niveles: territorial, sectorial y el de las obras sindicales.

<sup>127</sup> Hay una clara oposición a la concepción clasista de la sociedad atribuida al marxismo, al liberalismo y al capitalismo como se recoge en el punto 11 del programa de Falange Española: “Nuestro Régimen hará radicalmente imposible la lucha de clases, por cuanto todos los que cooperan en la producción constituyen en él una totalidad orgánica.”



ramas de producción, las cuales recibirán el nombre de *Sindicato Nacional*<sup>128</sup>. En el caso de la industria cinematográfica, se creará el *Sindicato Nacional del Espectáculo* (SNE)<sup>129</sup> que desempeñará un papel fundamental en toda la producción, también en *Garbancito de la Mancha*<sup>130</sup>. Por su parte, la familia y el municipio también tienen su impronta en el argumento del film.

### ***Aislamiento internacional y bloqueo diplomático y económico***

La política internacional fue una de las principales preocupaciones del Régimen Franquista<sup>131</sup>, desde su “alzamiento”. Pero después de la victoria aliada (1945), España sufrió un aislamiento y bloqueo diplomático y económico como castigo a su estrecha relación con Hitler (Alemania) y Mussolini (Italia). Franco intentó acercar posiciones y ganarse la opinión internacional, exaltando la naturaleza católica del Régimen y dejando en un segundo plano a los falangistas. Pero los vencedores de la contienda, con EE.UU. a la cabeza, no aceptaron la dictadura española y tomaron una serie de medidas para aislar a España, llevándola al ostracismo institucional y político y consolidando el gobierno de Franco<sup>132</sup> —muy al contrario de lo que se pretendía—: 1)

---

<sup>128</sup> “De acuerdo con lo definido por el Fuero del Trabajo, el *Sindicato Nacional* es una Corporación de derecho público, que se constituye de la integración en un organismo unitario de todos los elementos que consagran sus actividades al cumplimiento del proceso económico, dentro de un determinado servicio o rama de la producción, ordenado jerárquicamente bajo la dirección suprema del Estado.” Artículo noveno de la *LEY de Bases de la Organización Sindical de 6 de diciembre de 1940*, en BOE núm. 342, de 07.12.1940, p. 8390, de la Jefatura del Estado.

<sup>129</sup> La *Ley de 23 de junio de 1941 sobre clasificación de Sindicatos* establece que la organización sindical del Movimiento queda encuadrada en 24 sindicatos nacionales, ordenados alfabéticamente, que se aumentarán posteriormente a 26. El SNE se corresponde con el número 23 (*Ley de 23 de junio de 1941 sobre clasificación de Sindicatos*, de la Jefatura Nacional del Movimiento, en BOE núm. 192, de 11.07.1941, pp. 5191-5192).

<sup>130</sup> Véase el apartado siguiente sobre el contexto jurídico.

<sup>131</sup> Consúltese: TUSELL GÓMEZ, Javier; SUEIRO, Susana; y MARÍN José María: *El régimen de Franco (1936-1975). Política y relaciones exteriores*. Madrid. UNED, 1993; ESPADAS, Manuel: *Franquismo y política exterior*. Madrid, Rialp, 1988.

<sup>132</sup> El Régimen se sirvió de esta coyuntura internacional para potenciar la imagen nacionalista frente al exterior y legitimar su gobierno. Prueba de ello son la promulgación, en estos años, de tres de las **Leyes Fundamentales del Reino**, que sirvieron para institucionalizar el Régimen (otorgándole cierto halo de democratización) y asegurar su continuidad: **Fuero de los Españoles** (*Fuero de los Españoles, texto fundamental definidor de los derechos y deberes de los mismos y amparador de sus garantías*, de la Jefatura del Estado, en BOE núm. 199, 18.07.1945, pp. 358-360), **Ley de Referéndum Nacional** (*Ley de 22 de octubre de 1945 por la que el Jefe del Estado podrá someter a referéndum aquellas Leyes que su transcendencia lo aconseje o el interés público lo demande*, de la Jefatura del Estado, en BOE núm. 297, de 24.10.1945, p. 2522), **Ley de Sucesión en la Jefatura del Estado** (*Ley de Sucesión en la Jefatura del Estado de 26 de julio de 1947*, de la Jefatura del Estado, en BOE núm. 208, de 27/07/1947, pp. 4238-4239).

en la *Conferencia de Postdam*<sup>133</sup>, se decidió no permitir su entrada en la *ONU*<sup>134</sup>, ni su participación en organismos dependientes de ésta (1945); 2) la *ONU* ordenó retirar los embajadores<sup>135</sup> del país (1946); 3) se cerraron las fronteras entre Francia y España (1946-1948); 4) no se benefició de la ayuda norteamericana del *Plan Marshall* (1947); y 5) fue excluida de la nueva alianza defensiva occidental (1949), la *Organización del Tratado del Atlántico Norte (OTAN)*.

Para contrarrestar este bloqueo político y el consiguiente aislamiento, el gobierno de Franco<sup>136</sup> buscó alianzas con países que estuviesen ligados a España cultural o históricamente, centrándose en países iberoamericanos y del mundo árabe. Los países iberoamericanos mostraron una actitud desigual hacia la dictadura franquista<sup>137</sup>. Se pueden destacar las relaciones con Portugal, en especial el Pacto Ibérico (1942)<sup>138</sup> —en el que se selló la no agresión entre ambas naciones—; y las relaciones con Argentina (1946-1949) —relaciones diplomáticas, importaciones de cereales y carne, concesión de créditos...—, que tuvieron su culmen en el *Protocolo Franco-Perón* (1948)<sup>139</sup>. En cambio, los países árabes —países de Oriente Medio y Próximo pertenecientes a las Naciones Unidas— actuaron a favor de España como un bloque unitario<sup>140</sup>.

---

<sup>133</sup> Reunión llevada a cabo en Postdam (Alemania), entre el 17.07.1945-02.08.1945, en la que los Aliados (URSS, Reino Unido y EE. UU) se reparten Alemania en cuatro zonas de influencia (las tres potencias reunidas más Francia).

<sup>134</sup> Stalin proponía la ruptura de toda relación con el gobierno de Franco. Finalmente, se acordó que EE.UU., la URSS e Inglaterra se opusieran a la entrada de España en la ONU.

<sup>135</sup> A excepción de los de Portugal, Suiza y el Vaticano, que no eran miembros de la *ONU*.

<sup>136</sup> El responsable de llevar a cabo esta política fue el ministro de Asuntos Exteriores, Alberto Martín Artajo.

<sup>137</sup> Consúltase: DELGADO GÓMEZ-ESCALONILLA, Lorenzo: *Diplomacia franquista y política cultural hacia Iberoamérica, 1939-1953*. Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1988; PARDO, Rosa: *¡Con Franco hacia el Imperio!: la política exterior española en América Latina, 1939-1945*. Madrid, UNED, 1995.

<sup>138</sup> <http://www.abc.es/espana/20130721/abci-franco-salazar-relacion-conveniencia-01307201249.html> [Acceso: 25.12.2015].

<sup>139</sup> REIN, R.: "El Pacto Perón-Franco: justificación ideológica y nacionalismo en Argentina". Universidad de Tel Aviv. [www.aldorso.com.ar/especiales/.../El%20Pacto%20Peron%20Franco.pdf](http://www.aldorso.com.ar/especiales/.../El%20Pacto%20Peron%20Franco.pdf) [Acceso: 25.12.2015].

<sup>140</sup> Para profundizar en el tema, consúltase ALGORA WEBER, M<sup>a</sup> Dolores: "España en el Mediterráneo: entre las relaciones hispano-árabes y el reconocimiento del Estado de Israel", *Revista CIDOB d'Afers Internacionals*, 79-80 (2007), pp. 15-34.

### «España es el único castillo bien fortificado que se opone a la avalancha comunista»

Buenos Aires 12. En el discurso pronunciado durante el almuerzo celebrado en su honor en el Club Español, el ministro de Asuntos Exteriores de España, señor Martín Artaño, ha dicho entre otras cosas, que "España es el único castillo bien fortificado que se opone a la avalancha comunista".

Agregó que "si un día el conjunto de naciones que bloquearon a España después de la guerra civil, quisiera tener el pie puesto en nuestra tierra para contener al comunismo, habrá entonces que decir que España tuvo razón, y habrá de darle entonces el puesto que le corresponde en el mundo, porque España es la primera nación que libró batalla contra la avalancha oriental."

Respondiendo al discurso de ofrecimiento del agasajo, pronunciado por el presidente de la Asociación Patriótica Española, Antonio R. de Fraga, el ministro español se refirió también al aislamiento a que se somete a España, diciendo que se trata de una "incomprensión suicida". Calificó a Franco de "hombre extraordinario y providencial, digno Caudillo de España".

Refiriéndose a los problemas económicos españoles, el señor Martín Artaño dijo que éstos existen, en efecto; pero no son tan extremadamente difíciles ni acuciantes, agre-

gando que, de todos modos, estarían ya resueltos si ello dependiera de España.

Recalcando el sentido social de la política española, hizo observar que los trabajadores españoles tienen legítimo derecho de mejoramiento de la vida. Hizo luego un cumplido elogio del esfuerzo que vienen realizando las industrias españolas. Dijo también que el presidente Perón le ha manifestado que podrá trasladarse a la República Argentina todo los españoles que lo quieran, "puesto que siendo buenos españoles serán necesariamente buenos argentinos."

El ministro español de Asuntos Exteriores pidió después un aplauso especial para el presidente Perón petición que fue atendida ampliamente por los concurrentes.

Refiriéndose a la festividad del Día de la Raza, el ministro extendió su salutación a todos los países de la América española.—EFE.

### Entusiasmo entre los residentes españoles en Buenos Aires

Buenos Aires 12. Han causado entusiasmo entre los residentes españoles en Buenos Aires las palabras pronunciadas por el ministro español de Asuntos Exteriores, señor Martín Artaño, en el Club Español.

Los españoles que viven en la Argentina se precian de amarla entrañablemente, y se suele orgullo con orgullo la ascendencia es-

**Figura 29.** Fragmento de una noticia sobre las relaciones hispano-argentinas: se reivindica el carácter "anticomunista" del Régimen, se denuncia el "injusto" aislamiento internacional y se defiende la política económica y social del Régimen. *ABC Sevilla*, 14.10.1948, p.

Ya en 1948, se reabrió la frontera francesa, y el Franquismo adquirió un mejor clima internacional. A partir de 1950, con la consolidación de la *Guerra Fría* (1947-1991), España fue mejor aceptada por los Estados Unidos y sus aliados<sup>141</sup>, dado su carácter anticomunista y su situación estratégica en el Mediterráneo<sup>142</sup>.

El medio cinematográfico estuvo expuesto a estos condicionantes de la política exterior, en tanto en cuanto el éxito de sus producciones estaba sometido, en gran medida, a los poderes gubernamentales.

A *Garbancito de la Mancha* le afectará poco el giro en la política exterior, puesto que la película se produce antes de 1945. En cambio, sí tendrá una especial relevancia en su estreno y distribución, y en su gran éxito. Quizás, el ejemplo más evidente de esta

<sup>141</sup> España fue ingresando paulatinamente en los distintos organismos internacionales: FAO (1950), OMS y OMM (1951), la UNESCO (1952), UNICEF (1954), la ONU (1955), el FMI (1958), el BIRD (1958) y la OECDE (1959). VARELA PARACHE, F. y M.: "España y los organismos económicos internacionales" en *ICE*, 826 (2005), pp. 167-177.

<sup>142</sup> Finalmente, en septiembre de 1953, se firmó el Convenio hispano-norteamericano o Pacto de Madrid, que garantizaban a EE.UU. el uso de bases militares en España a cambio de ayuda económica y apoyo internacional.

influencia, fue la anécdota acaecida la noche del estreno en Barcelona el 23.11.1945, cuando estaba previsto que Julián Pemartín realizara una presentación previa al visionado del film; pero, finalmente, fue sustituido por Arturo Moreno. Esto se debió a que, tras la reciente derrota del Eje y la consiguiente victoria bélica de las potencias aliadas, los acontecimientos se precipitaron: el gobierno franquista comenzó un acercamiento de posiciones hacia los ganadores del conflicto internacional, lo cual pasaba por relegar del poder a los falangistas (obviamente, en la onda de las potencias fascistas derrotadas en la contienda mundial). En dicho contexto, parece obvio que la figura de J. Pemartín, falangista, pero también un antiamericano declarado, ya no resultaba políticamente pertinente, de cara a la pretendida búsqueda de éxito de la película.

En cambio, la producción de *Alegres Vacaciones* (1944-1948) —segunda parte de *Garbancito de la Mancha*— coincidirá de lleno con el período de aislamiento internacional y, por tanto, se verá condicionada plenamente por este hecho. Y aunque ambas películas tienen un argumento con una clara reivindicación nacionalista española, el enfoque fue muy distinto: *Garbancito de la Mancha* es un cuento “épico”, al estilo de una novela de caballería, mientras que *Alegres Vacaciones*, se convirtió en un panfleto propagandístico de carácter —para entonces al menos— novedosamente turístico.

### ***Autarquía económica***<sup>143</sup>

La política económica del Régimen Franquista, después de la Guerra Civil y durante toda la década de 1940, se caracterizó por una fuerte autarquía —que se verá agravada por el aislamiento internacional anteriormente descrito— y un intervencionismo extremo por parte del Estado, con el objetivo principal de lograr el más alto grado de autoabastecimiento<sup>144</sup>. Todo ello, unido a las restricciones

---

<sup>143</sup> Consúltese CARRERAS, Albert y TAFUNELL, Xabier: “El aislamiento de la economía internacional: guerra civil y autarquía (1936-1951)”, en *Historia económica de la España contemporánea*. Barcelona, Crítica, 2003, pp. 263-300.

<sup>144</sup> Las principales medidas de la política industrial autárquica fueron: 1) ***Ley de protección de las industrias de interés nacional*** —que concede privilegios económicos para determinados sectores y empresas— (*Ley de 24 de octubre de 1939 de protección a las nuevas industrias de interés nacional*, de la Jefatura del Estado, en *BOE* núm. 298, de 25.10.1939, pp. 5974-5975.); 2) ***Ley de ordenación y***

energéticas y la escasez general, tuvo como consecuencia el estancamiento económico del país durante esa década. Por otra parte, la autarquía y el intervencionismo generaron una gigantesca burocracia, que no hizo sino aumentar las irregularidades administrativas<sup>145</sup>.

Esta política va a tener una gran incidencia en la industria cinematográfica. El medio cinematográfico va a estar fuertemente intervenido, para lo que se utilizarán dos mecanismos de control fundamentalmente: la represión y la protección<sup>146</sup> —censura, permisos de importación, premios, etc.—<sup>147</sup>. También se multiplicó la legislación relacionada con todos los sectores de la industria cinematográfica: producción<sup>148</sup>, doblaje, exhibición, distribución...

Las producciones de dibujos animados, en general, y *Garbancito de la Mancha*, en particular, no escapan a esta situación:

- Importación de celuloide. Para poder llevar a cabo la película, se hizo necesario importar la materia prima, puesto que en España todavía no se fabricaban celuloides. Así que dicho material se compró en Suiza, con los consecuentes problemas que surgieron en el transporte, dada la situación internacional del momento. Incluso, y ante la escasez del material, en algunas ocasiones —concretamente, para el proceso de selección de los animadores— se llegó a utilizar radiografías reutilizadas de clínicas de la ciudad<sup>149</sup>.

---

**defensa de la industria** — que limita las inversiones extranjeras y reorganiza y limita la industria— (*Ley de 24 de noviembre de 1939 sobre ordenación y defensa de la industria*, de la Jefatura del Estado, *BOE* núm. 349, de 15.12.1939, pp. 7034-7040); 2) Intervención estatal sobre materias primas, energía y productos industriales; 3) *Creación del Instituto Nacional de Industria, INI* —que pretende desarrollar la industria básica, vinculada a las necesidades defensivas, y establecer un rígido control del comercio exterior— (*Ley de 25 de septiembre de 1941 (rectificada) 30 de septiembre de 1941 por la que se crea el Instituto Nacional de Industria*, de la Jefatura del Estado, en *BOE* núm. 280, de 07.10.1941, pp. 7734-7737).

<sup>145</sup> Consúltese: BAÑÓN MARTÍNEZ, R.: *El poder de la burocracia y de las Cortes franquistas, 1943-1971*, Madrid, 1978.

<sup>146</sup> MONTERDE LOZOYA, José Enrique: “El cine de la autarquía (1939-1959)” en *Historia del cine español*, (GUBERN GARRIGA-NOGUÉS, Román; MONTERDE LOZOYA, José Enrique; PÉREZ PERUCHA, Julio; RIAMBAU, Esteve; y TORREIRO, Casimiro; eds.). Madrid, Cátedra, “Signo e Imagen”, 1995, 2005, p. 188.

<sup>147</sup> Este aspecto será tratado en el siguiente apartado sobre el contexto jurídico.

<sup>148</sup> Especial incidencia tendrá este desarrollo normativo en lo que concierne a la censura (censura de guiones, aparato y órganos censores...).

<sup>149</sup> Todo lo referente a las materias primas se tratará en el capítulo segundo.



**Figura 30.** Arturo Moreno observando una hoja de celuloide en los Estudios Balet y Blay.

- El Sistema Dufay Color. Se utilizó este sistema inglés para el revelado con lo que cada vez que se fotografiaba un rollo de la película, era necesario enviarlo a los laboratorios “Dufay Chromez” de Londres (y en este sentido, aunque mínimamente, la película todavía fue en cierto modo dependiente del más avanzado sistema técnico británico), ya que en España todavía no existía ningún laboratorio que aplicase dicho sistema<sup>150</sup>.

### ***Miseria y reconstrucción***

Después de tres años de Guerra Civil, se inicia la posguerra con una situación de miseria generalizada, en la que la reconstrucción de un país destruido se producirá muy paulatinamente debido a diversas causas: una economía arruinada y un país endeudado; con sus infraestructuras seriamente dañadas (ciudades, carreteras...); un sector ganadero y agrícola muy empobrecido; una población menguada y desestructurada (a las bajas de la contienda habrá que añadir los muchos presos y

---

<sup>150</sup> Véase el apartado de “Procedimiento de trabajo”, en el capítulo segundo.

exiliados<sup>151</sup>), que va a presentar una gran movilidad —en especial de las ciudades al campo, tendencia que se acrecentará en décadas posteriores—; gran escasez de comida que se repartía mediante las cartillas de racionamiento y que hizo florecer el mercado negro y diversas actividades privadas —aunque de pequeña entidad, ampliamente extendidas entre la población civil—, conocidas como “estraperlo”; etc.<sup>152</sup>.

En cuanto al racionamiento alimenticio, hay que decir que comenzó en cuanto hubo terminado la Guerra Civil, y se prolongó hasta mayo de 1952, afectando a los productos básicos y de primera necesidad. La primera acción de racionamiento se llevó a cabo mediante la **Orden de 14 de mayo de 1939**<sup>153</sup>, que aquejó a todo el territorio nacional. Dicha Orden estableció la asignación de una ración de tipo individual por día, distinguiendo entre hombre adulto, mujer o niño (art. 2), lo que obligó a elaborar un **censo** de habitantes por municipios, distritos o zonas dentro de los mismos (art. 3)<sup>154</sup>. Las cartillas de racionamiento se organizaban por familias, siendo el responsable el cabeza de ésta (arts. 4º y 5º). Cada familia recibió dos cartillas de racionamiento —previa petición del interesado—, una para carnes y otra para los demás comestibles (art. 6º). Posteriormente, se aplicaron las medidas de racionamiento al pan, con la **Orden de 15 de noviembre de 1940**<sup>155</sup>. Así se estableció una clasificación de cartillas familiares en tres categorías, según la capacidad económica de cada familia (arts. 2 y 3).

---

<sup>151</sup> Véase: ORTIZ HERAS, Manuel: *Violencia política en la II república y el primer franquismo*. Madrid, Siglo XXI, 1996.

<sup>152</sup> Consúltese: LATORRE CANO, Lucía: “La Comisaría General de Abastecimientos y Transportes (CAT): series para su estudio en los archivos municipales” en *Revista Andaluza de Archivos*, 4 (junio 2011), pp. 196-217 [Acceso: 01.05.2014].

<sup>153</sup> **Orden de 14 de mayo de 1939 estableciendo el régimen de racionamiento en todo el territorio nacional para los productos alimenticios que se designen por este Ministerio** [BOE núm. 137, de 17/05/1939, pp. 2691-2692, Ministerio de Industria y Comercio].

<sup>154</sup> Los encargados de elaborarlo fueron las Delegaciones Provinciales de Abastecimiento y Transporte, en las capitales de provincia y los alcaldes presidentes de los Ayuntamientos, como delegados locales, en el resto de las localidades (art. 3º de la *Orden de 14 de mayo de 1939*).

<sup>155</sup> **Orden de 15 de noviembre de 1940 referente a restricciones en el consumo del pan** [BOE núm. 324, de 19/11/1940, pp. 7964-7967, Presidencia del Gobierno]

## COMISARIA GENERAL DE ABASTECIMIENTOS Y TRANSPORTES

Delegación Provincial de .....

## DECLARACION JURADA

Don ..... de ... años, con domicilio en la calle ..... número ..... piso ..... y en posesión de la cartilla de abastecimientos número .....

## DECLARA:

Que tributa por cédula personal ..... Ptas.  
 Que tributa por contribución territorial, urbana e industrial ..... »  
 (1) Que paga por cuarto (vivienda) ..... »  
 (2) Que sus ingresos ascienden a ..... » mensual.  
 ..... a ..... de ..... 1940  
 Firma del declarante, o de persona a su ruego si no sabe firmar.

**Figura 31.** Declaración jurada que debían rellenar todas aquellas personas (cabezas de familia) poseedoras de racionamiento que hubieran de ser clasificadas para obtener su correspondiente cartilla de racionamiento de pan<sup>156</sup>. *Orden de 15 de noviembre de 1940 referente a restricciones en el consumo del pan*, BOE núm. 324, de 19/11/1940, p. 7967, Presidencia del Gobierno.

Más tarde, con el **DECRETO de 6 de abril de 1943**<sup>157</sup>, las cartillas de racionamiento familiares fueron sustituidas por cartillas de racionamiento individuales, con el fin de mejorar el sistema, permitiendo un control más exhaustivo de la población (se pretende evitar la duplicidad en los censos, la utilización de cartillas de difuntos...). La cartilla individual se convirtió, entonces, en el único documento oficial por medio del cual podrían obtenerse artículos sujetos a racionamiento (art. 2º), con un modelo único para todo el territorio español (art. 3º).

Además, para la implantación del nuevo sistema se dictaron unas instrucciones<sup>158</sup>, que establecen dos tipos de cartilla (*Modalidades de cartilla*): 1) definitivas, que implicaban tener una residencia habitual y la inscripción en el censo; o 2) provisionales, que permitían obtener productos racionados menos los de “varios”. También se distinguían

<sup>156</sup> Resulta llamativo que en el epígrafe final referido a la firma de un documento oficial se explicita: “firma del declarante, o de persona a su ruego si no sabe firmar”, testimonio que evidencia los altos índices de analfabetismo que todavía presentaba la población española en esta época.

<sup>157</sup> **DECRETO de 6 de abril de 1943** por el que se aplica el sistema de **cartilla individual** para el régimen de racionamiento en todo el territorio nacional y Plazas de Soberanía de África [BOE núm. 105, de 15/04/1943, pp. 3342-3343, Ministerio de Industria y Comercio].

<sup>158</sup> **Instrucciones relativas a la implantación y uso de la cartilla individual de racionamiento** [BOE núm. 108, de 18/04/1943, pp. 3485-3494, dictadas por la Comisaría General de Abastecimientos y Transportes, Ministerio de Industria y Comercio].



por la edad del individuo, según fueran menores o mayores de dos años, y se mantuvo para el segundo grupo<sup>159</sup>, la división en tres categorías (art. 3).



**Figura 32.** Cartilla de racionamiento con cupones pertenecientes a los cinco grupos de alimentos de consumo diario.

En la citada orden se recogían las partes que debía contener cada cartilla (*Características de la cartilla*):

- 1) Cubierta, donde se indicaba el tipo de categoría y el número de serie de la cartilla; en su parte interior, aparecían los datos del titular (de los cupones) con su firma y los establecimientos en que la cartilla estaba inscrita para el suministro;
- 2) Hojas semanales de cupones, partidos en dos, para los productos de consumo diario: el I, para pan; el II para grasa, el III, para legumbres, patatas y arroz; el IV, para carne, y el V, para azúcar;
- 3) Una o más hojas de "Varios", con 35 cupones cada una, para artículos que no fueran de consumo diario pero estuvieran sujetos a racionamiento;

<sup>159</sup> Cumpliendo la *Orden de 15 de noviembre de 1940*.

4) Hoja con “Boletines de inscripción” para acreditar el alta de la cartilla en los establecimientos en que se inscribía inicialmente;

5) La contraportada de esta cartilla incluía diez advertencias.

Como trámite previo al cambio de sistema en el racionamiento, se dispuso la formación del Fichero Individual de Racionamiento con la Orden de 21 de abril de 1941, por la que se hizo una nueva inscripción censal.

El uso de las cartillas de racionamiento, en principio un sistema excepcional, se prolongó casi durante una década más. La mejora de las cosechas y de las importaciones posibilitaron que, el **16.05.1952**, el Jefe del Estado anunciara el **fin de las cartillas de racionamiento** en su discurso a los procuradores de las Cortes Españolas, al inaugurarse su cuarta legislatura: “Como coronamiento de este periodo, puedo anunciaros que a partir de primero de junio quedará absolutamente suprimida la cartilla de racionamiento”<sup>160</sup>. Días más tarde se encuentra un titular, que dice: “Desde mañana quedara suprimido el sistema de racionamiento para el café y el azúcar, únicos productos que seguían intervenidos”<sup>161</sup>.

MADRID, DIA 27 DE  
MAYO DE 1952.  
NUMERO SUELTO  
70 CTS.

**ABC**

DIARIO ILUSTRADO  
AÑO CUADRAGE-  
SIMO QUINTO  
N.º 14.423

SUSCRIPCION: MADRID Y PROVINCIAS, TRES MESES, 58,50; AMERICA Y PORTUGAL: TRES MESES, 63; EXTRANJERO: TRES MESES, 105 PESETAS. REDACCION Y ADMINISTRACION: SERRANO, 61. MADRID. APARTADO NUMERO 43. TELEFONO 26 19 68

**LA SUPRESION DE LAS CARTILLAS**

En un plazo de pocos días quedarán suprimidas en todo el país las cartillas de racionamiento; como anunció el Jefe del Estado en su discurso a los procuradores de las Cortes Españolas, al inaugurarse su cuarta legislatura. La noticia no ha sido suficientemente comentada, significando, como significa el anhelado colofón de un período de dificultades en que las escaseces y los infortunios recomendaron disposiciones de carácter excepcional. Al abolirse, en su totalidad, un sistema que ha prevalecido, por imperativo de la necesidad, desde nuestra guerra de Liberación,

**AYER INAUGURO EL JEFE DEL ESTADO LOS PANTANOS DE ALARCON Y DEL GENERALISIMO Y EL SALTO DE COFRENTES**

Asistieron el ministro de Obras Públicas, el delegado del Gobierno en la Confederación Hidrográfica del Júcar, el arzobispo de Valencia y otras autoridades

**“EN TRECE AÑOS—DIJO FRANCO—LLEVAMOS INAUGURADOS TREINTA Y DOS PANTANOS, Y TREINTA Y OCHO MAS SE HALLAN EN CONSTRUCCION”**

Estos embalses regarán más de 60.000 hectáreas de huerta y con el salto generarán 1.560 millones de kilovatios hora anuales

**Figura 33.** Encabezamiento de la página donde se halla la noticia que anuncia la supresión de las cartillas de racionamiento. *ABC Madrid*, 27.05.1952, p. 15.

<sup>160</sup> Palabras del Jefe del Estado recogidas en *ABC Sevilla* 17.05.1952, p. 7; *ABC Madrid* 22.05.1952, p. 15.; *ABC Madrid* 27.05.1952, p. 15. En la “Cronología” realizada por Riambau, se dice que la fecha de la supresión de las cartillas de racionamiento fue febrero de 1952. RIAMBAU, Esteve: “Cronología”, en *Historia del Cine Español*, (GUBERN GARRIGA-NOGUÉS, Román; MONTERDE, José Enrique; PÉREZ PERUCHA, Julio; RIAMBAU, Esteve; y TORREIRO, Casimiro; eds.). Madrid, Cátedra, “Signo e Imagen”, 1995, 2005, p. 462.

<sup>161</sup> *ABC*, 31.05.1952, p. 21.

En este contexto de pobreza, carencias sanitarias, hambre y necesidades de todo tipo, participar en un proyecto de unas características como las de *Garbancito de la Mancha* supuso una oportunidad única; para el equipo de animadores en especial, pero también para músicos, dobladores, y muchos otros profesionales que intervinieron en el proceso de producción del film. Varias son las razones:

- Supuso un trabajo bien remunerado, más o menos estable, durante un periodo de tiempo prolongado, particularmente duro nacional e internacionalmente (1943-1945). Se trataba de una gran producción de largo metraje, que necesitó un equipo “fijo”, bajo la marca de Balet y Blay, una productora y distribuidora de cierto prestigio en el mundo cinematográfico de la época, con unos medios que fueron innovadores (aunque desde la perspectiva de la industria norteamericana y, por supuesto, desde la órbita actual pueden parecer insuficientes y muy rudimentarios), para la época y el contexto en el que se inscribieron.
- Brindó unas perspectivas de futuro profesional en la industria de la animación, ya que ésta fue la primera de varias producciones de este tipo (con relación directa con sectores laborales de la imagen, las artes gráficas, el sonido, etc. donde muchos encontraron su futuro profesional). La mayor parte del equipo que participó en *Garbancito de la Mancha* también lo hizo más tarde en *Alegres Vacaciones* (1948), una segunda parte producida por Balet y Blay, para la que, por tanto, ya se tenía experiencia, e incluso, algunos de ellos, intervinieron en el tercer largometraje de la productora, *Los sueños de Tay-Pi* (1951).
- Se ofreció como trampolín para trabajar en otros campos relacionados con la animación: ilustración de cuentos y revistas juveniles, como en el caso de Rosa Galcerán (que únicamente participó en *Garbancito de la Mancha*) o incluso, en otros países, como Arturo Moreno (que emigró a una Venezuela entonces floreciente).



**Figuras 34, 35, 36 y 37.** Portada de tomo I y de “La hija del bosque”, en *Colección Azucena*, 343 (1944), Toray. Revista juvenil femenina, en la que Rosa Galcerán se encarga de las ilustraciones; detalles de la firma.

Muy diferentes fueron las razones que impulsaron a J. M<sup>a</sup> Blay y su productora a llevar a cabo este proyecto, que trataré más adelante (contexto cinematográfico).

Y por supuesto, hay que decir que quizás Jacinto Guerrero, el compositor de la banda sonora musical, fue el que menos intereses tenía expuestos en esta producción; más bien puede decirse que al contrario, puesto que su nombre se utilizó como reclamo publicitario. En el extremo opuesto, está la figura de un joven Joaquín Bisbe, que, como veremos, participa en la película con una doble faceta, como músico y como animador.

### ***Represión política y social: el exilio***

Durante la Guerra Civil y también al término de ésta, una cantidad considerable de profesionales relacionados con la industria del cine (directores, actores, técnicos, etc.), se exilió fuera de España<sup>162</sup>, lo que, evidentemente, afectó de forma negativa a la

<sup>162</sup> Miles fueron los españoles exiliados a países de América Latina tras la Guerra Civil, en especial a México bajo el amparo de Lázaro Cárdenas (presidente mexicano entre 1934 y 1940). Entre éstos se hallaba un contingente muy importante de intelectuales, escritores, pintores, músicos (Adolfo Salazar, Jesús Bal y Gay, Rosita García Ascot, Simón Tapia Colman, entre otros), filósofos..., y por supuesto, directores de cine (Jaime Salvador, José Díaz Morales, Miguel Morayta, Francisco Reiguera), Julio Villarreal y Antonio Momplet), guionistas o “argumentistas” (Manuel Altolaguirre, Max Aub, Eduardo Ugarte, Luis Alcoriza, José Carbó, Álvaro Custodio, Alfonso Lepena, Paulino Massip, etc.), escenógrafos (Manuel Fontanals, Vicente Petit, Francisco Marco Chillet), **músicos relacionados con el cine** (Antonio

industria cinematográfica española<sup>163</sup>. “Pero junto al exilio exterior se produjo también el exilio interior provocado por las depuraciones en el seno de la industria, que constituían una forma gravísima de censura personal y profesional”<sup>164</sup>.

En el caso del cine de dibujos animados, este exilio interior afectó de una forma muy particular a la incipiente producción de la década de 1940. Algunos dibujantes o caricaturistas, de cierto prestigio, vinculados de un modo u otro al bando republicano y, en algunos casos, incluso condenados a penas de cárcel, se exiliaron o fueron desterrados de sus lugares de origen a Barcelona u otras ciudades catalanas. Este capital humano será una de las fuentes de las que se nutrirá Balet y Blay para reclutar al equipo de animadores<sup>165</sup>.

Así, hay que destacar las figuras de José M<sup>a</sup> Carnicero (\*Madrid, 1911; †Badalona, 1950) Eusebio Oca (\*Alicante, 27.07.1916; †Barcelona, 19.04.1985) o Juan Pérez del Muro (\*México, 1895; †Barcelona, 1949)<sup>166</sup>. Los tres fueron condenados a penas de prisión una vez terminada la Guerra Civil y exiliados de los lugares donde habían ejercido anteriormente su labor profesional: José M<sup>a</sup> Carnicero fue condenado a tres años de prisión y desterrado de Madrid a Badalona; Juan Pérez del Muro fue liberado en 1942 y, desterrado de Valencia, se trasladó a Barcelona donde continuó dibujando

---

Díaz Conde, Gustavo Pittaluga, Rodolfo Halffter, Severo Mugerza, Félix Baltazar Samper, Francisco Gil), cartelistas (José y Juanino Renau, José Spert) y alrededor de sesenta actores. Pero quizás el ejemplo más conocido sea el de Luis Buñuel, que se marchó fuera del país desde 1937, trabajando primero en París; desde 1938, en Hollywood; y en 1946 se establece en México hasta su muerte, aunque viajará a España y Francia en diversas ocasiones para rodar alguna de sus películas. Su *Viridiana* puede considerarse una película en el exilio puesto que hasta 1977 no llegó a las pantallas españolas. DE LA VEGA, Eduardo: “Buñuel y el cine español en el exilio mexicano” [www.publicacions.ub.es/bibliotecaDigital/cinema/.../Art.DeLaVega.pdf](http://www.publicacions.ub.es/bibliotecaDigital/cinema/.../Art.DeLaVega.pdf) [Acceso: 05.05.2014]. Si se quiere profundizar en el cine del exilio consúltese: GUBERN GARRIGA-NOGUÉS, Román: *Cine español en el exilio*. Barcelona, Lumen, 1976; RODRÍGUEZ, Juan: “Los exiliados republicanos y el cine (una reflexión historiográfica)” en *Iberoamericana*, XII/47 (2012), pp. 157-158.

<sup>163</sup> MONTERDE LOZOYA, José Enrique: “El cine de la autarquía (1939-1959)”... *op. cit.*, 1995, 2005, p. 203.

<sup>164</sup> Como ejemplo, se puede citar el caso del “[...] director Antonio Del Amo, que había rodado varios documentales en el bando republicano, fue detenido en Valencia, encarcelado y condenado a muerte y hasta 1947 no pudo volver a dirigir películas. Su caso no fue único, y Fernando Roldán, un activo realizador durante la anteguerra y la guerra, se vio degradado desde 1940 a la condición de jefe de producción. En cambio, la actriz María del Carmen Merino consiguió interpretar en 1940 *Martingala*, de Fernando Mignoni, pero en 1941, durante el rodaje de *Sarasate*, a cargo del alemán Richard Busch, fue detenida y reemplazada por Luchy Soto.” GUBERN GARRIGA-NOGUÉS, Román: *La censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)*..., *op. cit.*, p. 38.

<sup>165</sup> En un principio, la productora únicamente contaba con Armando Tosquellas y Rosa Galcerán, comandados por Arturo Moreno.

<sup>166</sup> Para profundizar en estos personajes véase el capítulo segundo.

escondido bajo seudónimos; Eusebio Oca fue condenado a veinte años de cárcel, puesto en libertad condicional el 18.07.1943, depurado como maestro<sup>167</sup> y desterrado de Alicante, su ciudad natal, exiliándose a Barcelona.



**Figuras 38 y 39.** Dibujo de Eusebio Oca que forma parte de *Álbum del buen amor, de una dama y un señor*, álbum de dibujos que el mismo confeccionó mientras estaba en prisión (05.03.1943). Autocaricatura de Eusebio Oca<sup>168</sup>.

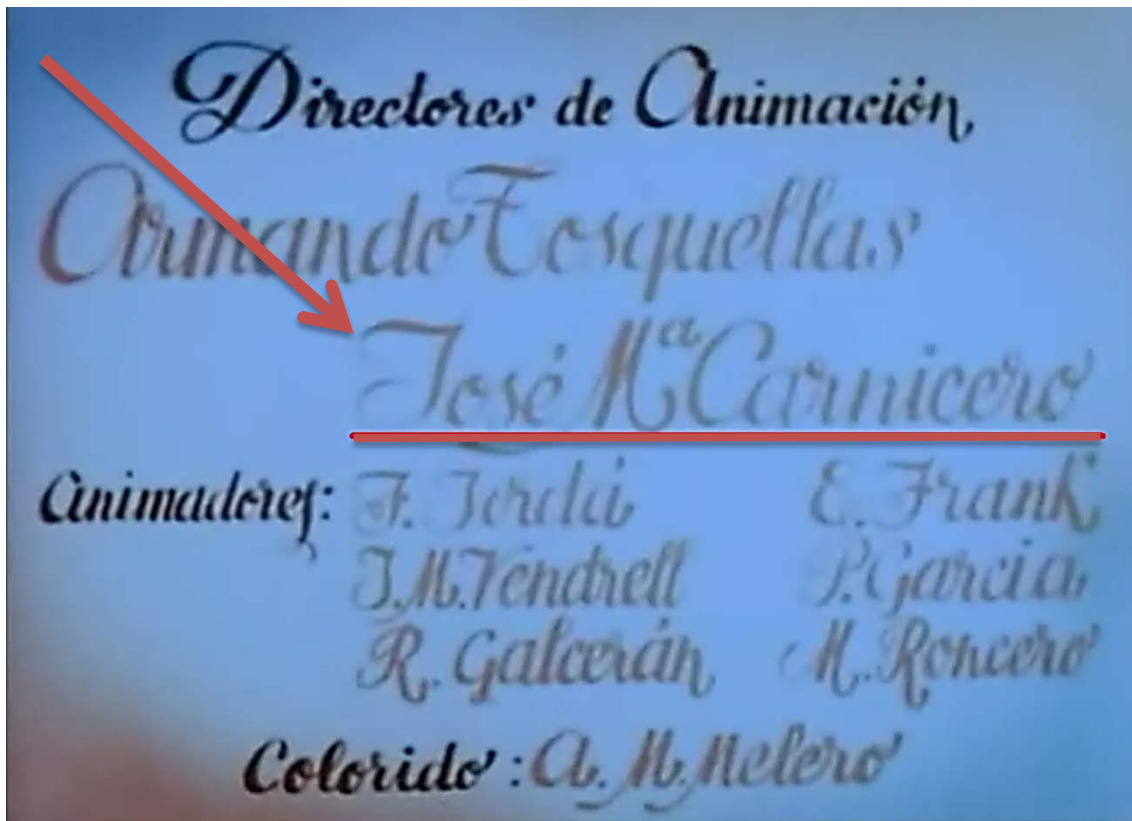
De ellos, únicamente José M<sup>a</sup> Carnicero aparece en los títulos de crédito, como director de animación, junto a Armando Tosquellas. En cambio, Eusebio Oca y Juan Pérez del Muro no están incluidos entre los nombres que forman el equipo de animadores, teniendo ambos un papel relevante dentro de dicho equipo; muy en especial, Eusebio Oca, que fue el responsable de animar los personajes de Manazas, Pelanas y Pajarón<sup>169</sup>. Este hecho es llamativo, ya que cabría suponer que dicha exclusión vino motivada por su condición de ex presos (aunque curiosamente también es así en el caso de Carnicero y éste no se excluye).

---

<sup>167</sup> Consúltese: MORENTE, Francisco: *La escuela y el Estado nuevo. La depuración del magisterio nacional (1936-1943)*. Valladolid, Ámbito. 1997.

<sup>168</sup> Agradezco buena parte de estas informaciones, así como las imágenes, a su hijo, D. Julio Oca.

<sup>169</sup> Véase el capítulo segundo, procedimiento de trabajo.



**Fotograma 3 (00:30).** Títulos de crédito donde se incluye a José Mª Carnicero como uno de los directores de animación.

### ***El papel de la mujer***

El papel de la mujer en la España de posguerra quedó condicionado principalmente por la mentalidad nacionalcatólica —con un rol tradicional muy bien definido: madre y esposa abnegada y servicial, cuya misión era la atención del marido y de los hijos bajo una educación y formación en unos valores de patriarcado— y por el estamento militar —en el que la mujer queda excluida—. Es por ello que va a existir una fuerte contraposición entre los roles de lo femenino y lo masculino —ambos sexos tenían un papel bien distinto en la sociedad: la mujer en el ámbito privado/doméstico, el hombre en el ámbito público y laboral, principalmente—. Esto se plasmó y perpetuó con una educación diferenciada por sexos<sup>170</sup>; con la preponderancia de la Sección Femenina,

---

<sup>170</sup> Esta educación diferenciada por sexos siempre había existido en el sistema educativo español, excepto durante la 2ª República. Hubo, por tanto, una regresión: “El problema de la educación femenina exige un planteamiento nuevo. En primer lugar se impone una vuelta a la sana tradición que veía en la mujer la hija, la esposa y la madre y no la intelectual pedantesca que intenta en vano igualar los dominios de la Ciencia. Cada cosa en su sitio. Y el de la mujer no es el foro, ni el taller, ni la fábrica, sino el hogar, cuidando de la casa y de los hijos, y de los hábitos primeros y fundamentales de su vida volitiva y poniendo en los ocios del marido una suave lumbre de espiritualidad y de amor.” MAÍLLO GARCÍA,

que fue la organización encargada de la formación, promoción y participación de la mujer en los ámbitos familiar, laboral, político y cultural, siempre de acuerdo con la ideología de FET y de las JONS; y con el establecimiento de un ordenamiento jurídico en el que la mujer estaba tutelada por el hombre, asegurando su control social y económico.

De hecho, en esta época se fueron construyendo numerosas barreras a la actividad laboral femenina, que supusieron un retroceso respecto a la legislación republicana. En el art. 1.1. del *Fuero del Trabajo* (1938) se estableció que:

[...] En especial [se] prohibirá el trabajo nocturno de las mujeres y niños, regulará el trabajo a domicilio y libertará a la mujer casada del taller y de la fábrica<sup>171</sup>.

Poco a poco, se fue limitando el acceso de la mujer a empleos públicos y también en las empresas dependientes del Estado o concesionarias. Y a partir de 1942, en la mayoría de Reglamentaciones de Trabajo<sup>172</sup>, se instauró una discriminación entre el trabajo de las mujeres y el de los hombres, basada fundamentalmente en un salario inferior para ellas e implantando la obligatoriedad del abandono del trabajo por parte de la mujer cuando contrajera matrimonio (excedencia forzosa)<sup>173</sup>.

Por lo que respecta a la participación de mujeres en la confección de la película, los trabajos más relevantes los ocuparon hombres (realizador, productor, compositor, etc.), como cabría esperar, aunque las mujeres cumplieron un papel fundamental, sobre todo, en la animación, pero que no trascendía, a semejanza del papel que se esperaba desempeñase dentro de la sociedad y en el seno de familiar.

---

Adolfo: *Educación y revolución. Los fundamentos de una Educación nacional*. Madrid, Editora Nacional, 1943, pp. 93–94.

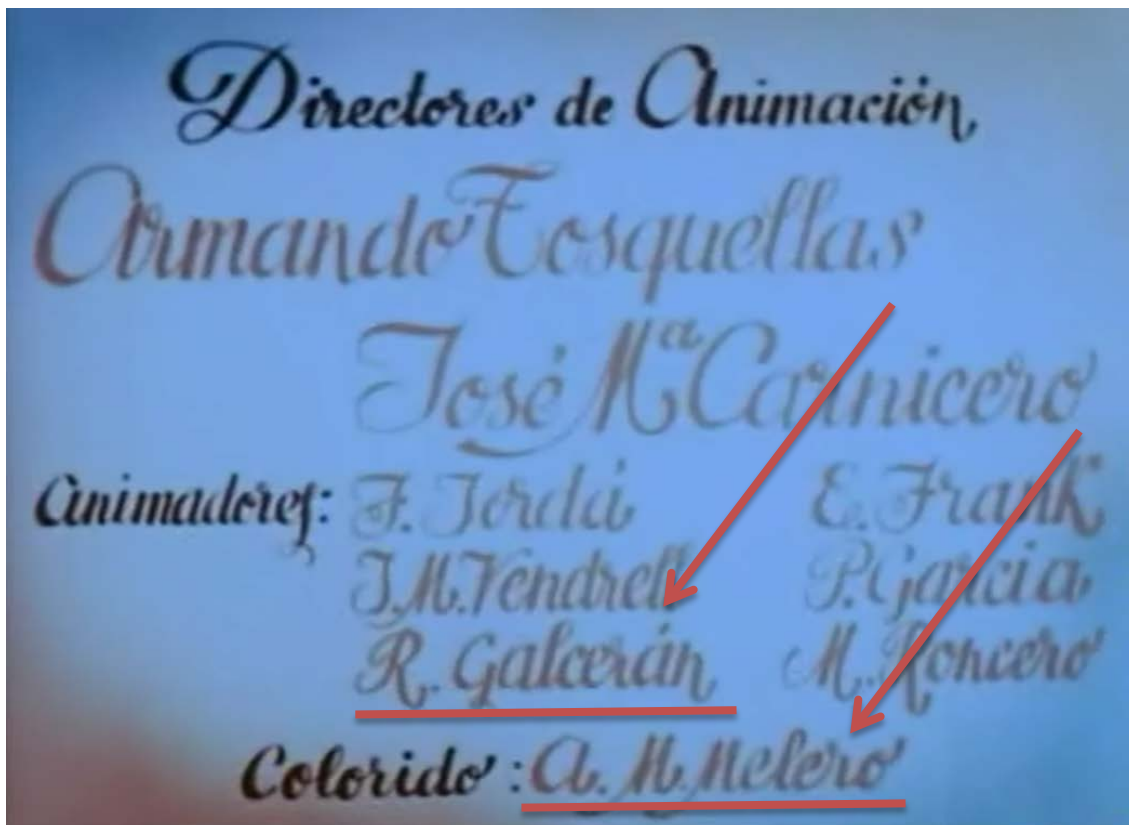
<sup>171</sup> Desde principios del siglo XX en España, con la aparición de una legislación laboral, se llevará a cabo una legislación “protectora” del trabajo de las mujeres. Para profundizar en la participación de la mujer en el ámbito laboral en esta época, véase: BORDERÍAS MONDEJAR, Cristina; CARRASCO BENGOA, Cristina; y ALEMANY, Carme (comp.): *Las mujeres y el trabajo. Rupturas conceptuales*. Barcelona, Icaria/FUHEM, 1994; NIELFA CRISTÓBAL, Gloria (ed.): *Mujeres y hombres en la España franquista: Sociedad, economía, política y cultura*. Madrid, Editorial Complutense, 2003; ESPUNY I TOMÁS, María Jesús: “Aproximación histórica al principio de igualdad de género (y III): las Reglamentaciones de Trabajo, observatorios de la desigualdad”, en *Luslabor*, 2 (2007), PP. 1-3.

<sup>172</sup> Reguladas por la *LEY de 16 de octubre de 1942 por la que se establecen normas para regular la elaboración de las reglamentaciones de trabajo*, de la Jefatura del Estado, en *BOE* núm. 296, de 23.10.1942, pp. 8462-8465.

<sup>173</sup> ESPUNY I TOMÁS, María Jesús: “Aproximación histórica al principio de igualdad de género...”, *op. cit.*, p. 1.



De hecho, dos mujeres aparecen en los títulos de crédito (*Fotograma 4*, 00:30), Rosa Galcerán —entre los animadores— y Ana M<sup>a</sup> Melero —como encargada del colorido—<sup>174</sup>.



**Fotograma 4 (00:30).** Títulos de crédito donde se incluye a Rosa Galcerán entre los animadores y a Ana M<sup>a</sup> Melero como la encargada del colorido.

Rosa Galcerán constituyó una pieza imprescindible en el desarrollo de la película, ya que, junto con Armando Tosquellas, formaban el equipo de animadores de Arturo Moreno en un principio. En *Garbancito de la Mancha*, aunque todavía muy joven, ocupó el cargo de animadora<sup>175</sup> aunque, dada su experiencia (ya había participado en proyectos anteriores junto a Arturo Moreno), en muchas ocasiones realizó labores de jefa de animación (encargarse del cronometraje, enseñar a otros animadores la técnica a seguir...)<sup>176</sup>. En cambio, en el fotograma anterior, se puede observar cómo su

<sup>174</sup> Pero los nombres propios del equipo de animadores aparecen únicamente con las iniciales, lo que dificulta para el espectador reconocer si se trataba de mujeres o varones.

<sup>175</sup> Véase el apartado sobre el procedimiento de trabajo, en el capítulo segundo, para conocer la composición de los equipos de animación.

<sup>176</sup> Un par de anécdotas narradas en entrevistas que mantuve con la propia Rosa Galcerán pueden ilustrar el papel que desempeñaba dentro del equipo de animación y las dificultades a las que debía enfrentarse, de una manera cotidiana, para llevar a cabo su labor: 1) entre los ayudantes de animación

nombre no ocupa un lugar de especial relevancia dentro de los animadores (que tampoco están ordenados por orden alfabético).



**Figuras 40 y 41.** A la izda., retrato de Rosa Galcerán; a la dcha., grupo de animadores entre quienes se puede distinguir a Rosa Galcerán (de pie, a la dcha.)<sup>177</sup>.

La presencia de mujeres aumenta conforme se desciende a los puestos de menor responsabilidad: su presencia en la labor de “ayudante de animación” es notable, e incluso, la plantilla de “color” —es decir, el personal encargado de colorear los dibujos del celuloide— estaba constituida íntegramente por féminas, dirigidas por Ana María Melero. Hecho que no es de extrañar ya que esta última tarea requería menos formación pero mucha paciencia y meticulosidad. También se puede destacar la labor de iluminación, llevada a cabo, entre otras, por Isabel Masanet Robles (\*1915, †2009)<sup>178</sup>.

Por lo que respecta a la música, la presencia de mujeres se limita al papel de intérpretes: la presencia destacada de Pepita Russell, soprano que pone voz a dos de

---

que estaban bajo sus órdenes, se encontraba un individuo que pertenecía a la División Azul y que decía sentirse humillado porque “le diera órdenes” una mujer; 2) había también un dibujante (procedente de Madrid) que había hecho caricaturas de Franco y que había sido condenado a muerte, al que se le permutó la condena por participar en la película. Éste mismo afirmaba, paradójicamente, refiriéndose a Balet y Blay, que: “Esta casa es muy poco seria porque en sitios de responsabilidad ponen a mujeres”. Dos ejemplos de personas de ideologías bien diferentes, que convergen en la minusvaloración hacia la mujer.

<sup>177</sup> Agradezco estos materiales a Rosa Galcerán.

<sup>178</sup> Mujer de Eusebio Oca.

los temas más importantes de la película; y dos músicos de la orquesta, un arpa y un violín<sup>179</sup>.



**Figura 42.** Detalle de las dos mujeres que participaron en la orquesta que grabó la música de *Garbancito de la Mancha*.

---

<sup>179</sup> Entre 1943 y 1944 tuvieron lugar los exámenes de oposición para las nuevas Orquesta y Banda Municipal de Barcelona que dirigiría Eduardo Toldrá. A las 88 plazas convocadas, se presentaron obviamente multitud de músicos activos en la ciudad, procedentes de diferentes ámbitos de actividad musical. Muy probablemente, por localización y fechas, alguno de aquellos opositores coincidiría con quienes participaron en la grabación de la música de *Garbancito de la Mancha*, sin que me sea posible, a fecha de hoy, determinar o concretar sus nombres. No obstante, y dado que, por la fotografía aquí expuesta, intervinieron una mujer violinista y otra arpista, se puede acotar el espectro, dando los nombres de las féminas que optaron a dichos puestos de trabajo en la agrupación municipal barcelonesa: 1) Arpistas (cuatro opositoras para una plaza): Herminia Gracia Tormo, Luisa Jiménez Larrosa, María Luisa Sánchez García y Julia Valls Conforto (quedando la plaza desierta). 2) Violinistas opositoras: Rosa Mas Mallén (que optó a la plaza de violín concertino y a la de primer violín, segundo atril o subconcertino, obteniendo el segundo); Cecilia Creixell Mateos y Mercedes Wirth Gausachs (que optaron a plaza de violín primer violín y a la de segundo violín, ganando la segunda de ellas, plaza de primer violín); así como Teodomira Argueras Villarroja y Nuria Gilart Massaguer (que optaron a plaza de violín segundo). Véase: ALMACELLAS I DÍEZ, Josep M.: “El procés de creació de l’Orquestra Municipal de Barcelona”, en *Revista Catalana de Musicologia [Societat Catalana de Musicologia]*, III (2005), pp. 93-112.

## ***La infancia***

El Régimen adoptó, en general, una actitud paradigmática de patriarcado hacia todos los sectores de la población, mostrándose especialmente protector y paternalista hacia los menores (al tiempo que exhibía un posicionamiento claramente discriminatorio y condescendiente hacia las mujeres, como se verá a continuación). De este modo, se dispuso a regular y someter a control cualquier tipo de actividad pública, tanto individual como colectiva o social, dictando toda una serie de normas de aplicación obligatoria, por ejemplo, en lo todo cuanto se refería al trabajo en la infancia, pero también en lo concerniente a otras actividades de carácter lúdico y cultural, como el cine.

No hay que perder de vista que en el año 1945 —fecha de estreno de la película aquí objeto de estudio—, la generación infantil del momento estaba recién salida de los estragos de una guerra, especialmente cruenta y fratricida, al tiempo que estrictamente contemporánea con el desarrollo del conflicto bélico y armado más grave de la Edad Contemporánea: la Segunda Guerra Mundial. Esta infancia —en el caso concreto que nos ocupa, española—, tan zarandeada por los conflictos que la rodeaban, tanto espacial como temporalmente, carecía mucho más a menudo de lo que cabría esperar, de unas mínimas condiciones básicas de vida (en cuanto a nutrición, vivienda, amparo familiar, garantías en cuanto a cobertura sanitaria, escolarización, etc.). Fue en este contexto en el que iba a germinar una cierta idea de proteccionismo por parte del Estado hacia el niño, en la intención de mantenerle alejado de los males y peligros de la sociedad adulta, a menudo cruel, a la vez que de preservarle leal al ideario promulgado desde las más altas instancias políticas, militares, civiles y religiosas del nuevo Estado español salido de la contienda civil.

En términos generales, el Código Civil español (que se retrotraía entonces, y todavía a día de hoy data de 1889)<sup>180</sup>, estableció la mayoría de edad en los veintitrés años (art. 320). Pero se hizo una distinción en el caso de la mujer, que hasta los veinticinco años

---

<sup>180</sup> El Código Civil de España fue promulgado en 1889 mediante *Real Decreto de 24 de julio de 1889, por el que se publica el Código Civil*, del Ministerio de Gracia y Justicia, publicado en el *BOE* núm. 206, de 25.07.1889 (aún vigente en la actualidad con modificaciones).

no podía dejar la casa paterna, salvo para “tomar estado”, hacerse monja<sup>181</sup>, o cuando el padre o la madre hubiesen contraído segundas nupcias (art. 321). En 1943, la mayoría de edad se anticipó nuevamente, esta vez a los veintiún años<sup>182</sup>, aunque siguió vigente el art. 321, referido a la mujer<sup>183</sup>. Por su parte, entretanto, la edad de 14 años se había fijado en el Código Civil como edad límite para algunas actuaciones legales referidas al matrimonio —no podían contraer matrimonio los varones menores de catorce años y las hembras menores de doce (art. 83)—, procesos de tutela (art. 308), testamento (arts. 663, 775,776) o prueba de testigos (art. 1246).

Por lo que respecta al ámbito educativo, particularmente cuidado por los responsables del Estado, se estableció un límite de escolaridad obligatoria hasta los doce años<sup>184</sup>, no pudiendo trabajar los muchachos a partir de entonces durante un período suplementario de otros dos años (es decir, hasta los catorce de edad). Muchos de ellos

---

<sup>181</sup> La ambigüedad del término “tomar estado” y las diferencias entre comunidades, hizo que fuera necesaria una modificación de dicho artículo, concretando que dicho término se sustituiría por “contraer matrimonio o ingresar en un Instituto aprobado por la Iglesia” (*Ley de 20 de diciembre de 1952, por la que se modifica el artículo 321 del Código Civil*, de la Jefatura del Estado, en *BOE* núm. 357, de 22.12.1952, p. 6276).

<sup>182</sup> Ley de 13 de diciembre de 1943 sobre la fijación de la mayoría de edad civil, de la Jefatura del Estado, en *BOE* núm. 349, de 15.12.1943, pp. 11927- 11928. En la reforma que se hizo del Código Civil en 1972 —aunque transcurridos muchos años desde la reforma anterior, todavía plenamente inmersos en un régimen dictatorial—, aún se mantenía la mayoría de edad a los veintiún años (*Ley 31/1972, de 22 de julio, sobre modificación de los artículos 320 y 321 del Código Civil y derogación del número 3 del artículo 1.880 y de los artículos 1.901 a 1.909, inclusive, de la Ley de Enjuiciamiento Civil*, en *BOE* núm. 176, de 24.07.1972, pp. 13292-13293). Y no fue hasta 1978 —una vez abierto el proceso de transición democrática—, cuando se instauró la mayoría de edad a los dieciocho años, con vigencia en la actualidad (*Real Decreto-ley 33/1978, de 18 de noviembre, sobre mayoría de edad*, en *BOE* núm. 275, de 17 de noviembre de 1978, p. 26150).

<sup>183</sup> En cuanto a la normativa, ya se han apuntado algunos aspectos relativos al Fuero del Trabajo. En lo que respecta a los menores, se iban a tomar determinadas medidas protectoras, que, no obstante, incluían un nuevo y diferenciado trato discriminatorio hacia las niñas: prohibición de trabajar para los varones menores de 16 o 18 años, que, en el caso de las niñas, se extendía hasta los 21 años. Esto, que en realidad podría tomarse como una “sobre-protección” hacia el género femenino (pues se le impedía el acceso al mercado laboral hasta una edad no tan avanzada como la exigida a los varones), escondía en cierta manera un control de facto o prolongación en el tiempo de la dependencia de niñas, adolescentes, esposas e hijas hacia sus responsables familiares varones (padres, esposos, incluso hermanos...), en una evidente muestra de poder patriarcal, en el que la mujer había perdido el derecho a voto que había obtenido durante el tiempo de la Segunda República, o por ejemplo, no podía suscribir un préstamo o contrato sin el acuerdo o visto bueno —sin la firma— de su padre, esposo o representante legal, obviamente, varón. Con ello, no solamente la pretendida igualdad de las ciudadanas ante la ley y respecto a sus homólogos varones quedaba claramente menoscabada, sino que, además, se coartaban sus más mínimas libertades (de reunión y asociación, emprendimiento de acciones laborales y de índole económica, etc., quedando siempre, en la práctica, supeditadas al control y decisión final de un hombre).

<sup>184</sup> La edad obligatoria de escolarización hasta los 12 años, se mantuvo en España hasta 1962, que pasó a ser hasta los 14 años.

ingresaban entonces en el mercado laboral, contratados como aprendices, viniendo todavía a significar en la práctica, en multitud de ocasiones, un subterfugio o modo de ocultar la realización de verdaderos trabajos —desempeñados por quienes en realidad eran aún niños—sin remuneración alguna. A esto último había que añadir algunas serias lacras sociales del momento, que afectaban directamente a la población infantil, tales como unos muy bajos índices de escolarización, y en contrapartida, un alto absentismo escolar, particularmente importante en una sociedad fundamentalmente agrícola y que a duras penas y solamente muy poco a poco, se iba desprendiendo de su origen y entorno rural para encaminarse hacia las ciudades y otros sectores de la población activa (sectores secundario —industria y comercio— y terciario —servicios—).

Pero tampoco hay que olvidar que la sociedad española, como en general todas las sociedades europeas y occidentales del momento, padecía los efectos de —a pesar de lo tal vez anacrónico del concepto para entonces— un clasismo y sexismo galopantes<sup>185</sup>.

Sea como fuere, en este período se promulgaron cuatro leyes de importancia en materia de enseñanza. La primera, la “Ley de Reforma de la Enseñanza Media”, de 20 de septiembre de 1938, que pretendía regular el nivel educativo de las elites del país. En esa misma línea, el 29 de julio de 1943 se promulgaba la “Ley que regula la Ordenación de la Universidad”. La tercera norma, que afectaba a la Enseñanza Primaria, debió esperar al 17 de julio de 1945, y la cuarta, la “Ley de Formación Profesional Industrial”, hasta el 16 de julio de 1949<sup>186</sup>.

En lo relativo a la familia (otro de los apartados particularmente y socialmente más cuidados por el régimen franquista), y dentro de un contexto político de autarquía y de pobreza generalizada tras la Guerra Civil, se trató de poner coto —con mayor o menor éxito— al entonces relativamente institucionalizado y difícilmente perseguible trabajo

---

<sup>185</sup> La “Ley de Instrucción Primaria de 1939”, declaraba la Educación primaria, de los seis a los doce años, obligatoria y gratuita, con separación de sexos.

<sup>186</sup> Así, según la citada “Ley de Educación Primaria”, de 17 de julio de 1945, se establecieron dos períodos de enseñanza obligatorios; un período “de enseñanza elemental” (de los seis a los diez años) y otro período “de perfeccionamiento” (de los diez a los doce años).

infantil<sup>187</sup>, especialmente candente en fábricas, y tanto en el entorno agrícola<sup>188</sup> como obrero. Paradójicamente, a partir de entonces pudo empezar a contarse, si quiera fuera muy poco a poco, con un nuevo corpus de buenas leyes, aunque perduraran más de lo deseable ciertas malas praxis, que, no obstante lo anterior, pudieron irse corrigiendo y mejorando paulatinamente, gracias al nuevo marco legislativo protector de los derechos civiles hacia los niños<sup>189</sup>.

En cualquier caso, y en el ámbito concreto del cine, se establecía entonces (para 1945) una distinción entre los menores de catorce años, así como, también, para los menores de cuatro años, en cuanto al acceso a las salas de proyección<sup>190</sup>.



---

<sup>187</sup> Sobre el trabajo infantil, véase AMICH ELÍAS, Cristina: “El trabajo de los menores de edad en la dictadura franquista” en *Historia Contemporánea*, 36/1 (2008), pp.163-192.

<sup>188</sup> Aun dentro de su evidente penuria, el trabajo de los niños significaba en ocasiones una ayuda económica fundamental a los ingresos familiares, llegando a convertirse a veces en una verdadera estrategia de supervivencia familiar, dado que el jornal del padre era siempre insuficiente para mantener el núcleo doméstico, por lo que los niños debían contribuir muy pronto al sustento del grupo, dejando de ser una carga para convertirse en un activo. Por otra parte, y a pesar de que el límite mínimo para poder trabajar se situó a los catorce años, no existió durante todo el franquismo una normativa sobre trabajo doméstico, el cual, en cierto modo, quedaba tolerado, particularmente en el ámbito agrícola y en el de la industria, así como en el de los empleados del hogar, a partir de los siete o nueve años de edad.

<sup>189</sup> El hecho de asumir la compleja problemática que comportaba el trabajo infantil, fue relativamente temprana, dictándose muy pronto normas para evitarlo. El auténtico problema no radicó en la no-existencia de norma alguna, sino en su mala aplicación y en algunas otras causas sociales, económicas, etc. Como es bien conocido, en la actualidad es posible ejercer un puesto de trabajo a partir de los 16 años, aunque con algunas limitaciones (como el trabajo nocturno o el declarado peligroso, de acuerdo con el artículo 6 del Estatuto de los Trabajadores).

<sup>190</sup> *Orden de 24 de agosto de 1939 regulando la entrada de los menores en las salas de cinematógrafo*, del Ministerio de la Gobernación, en *BOE* núm. 245, de 02.09.1939, p. 4883. Consúltese el apartado siguiente, sobre el contexto jurídico.





## Contexto jurídico: La construcción de una política cinematográfica basada en el intervencionismo del Estado



El Régimen franquista fue bien consciente desde el principio (como también lo fueran otros regímenes coetáneos y aun anteriores en otros países del entorno occidental) de la importancia e influencia que desempeñaba el medio cinematográfico en la sociedad, como motor atrayente de públicos y conciencias, y seguramente, como la mejor vía de propaganda ideológica. Lo cual condujo irremisiblemente a aplicar (aquí como en el exterior, y en otros medios de comunicación como muy especialmente en éste, tan novedoso y atractivo) una política de intervencionismo (es decir, de control y censura) que se iba a traducir en una más que abundante normativa cinematográfica, entendida como eficaz medio de control para garantizar un pretendido y poderoso adoctrinamiento de masas<sup>191</sup>.

Los poderes públicos anteriores a la Guerra Civil nunca habían definido una auténtica política cinematográfica, de tal manera que la voluntad intervencionista del nuevo

---

<sup>191</sup>Repárese en la importancia concedida en la sociedad de la época (que vivió paralelamente el ascenso de los distintos fascismos europeos) al control psicológico de “las masas”. Precisamente, el filósofo y ensayista José Ortega y Gasset (\*1883; †1955) había escrito *La rebelión de las masas* en 1929, en forma de artículos, aunque todavía en 1937 iba añadirle un prólogo y un epílogo; es decir, que para el tiempo que nos ocupa, se trataba de una obra de reflexión, en cuanto al pensamiento, de plena actualidad. En este sentido, el cine cumplía una labor de primer orden, particularmente en su formato propagandístico de noticiarios audiovisuales, de lo que muy pronto se aprovecharon diferentes entidades a nivel internacional, que emergieron con el apoyo de los poderes políticos que las promovían: la *BBC* británica, compañías como la francesa *Pathé*, la *RAI* italiana, la *Grossdeutsche Rundfunk* alemana o la asimismo germana *UFA* (Universum-Film AG; más tarde *UFA Film GmbH*), con el noticiario *Deutsche Wochenschau GmbH*, y muy particularmente, las poderosísimas cadenas privadas de radiodifusión norteamericanas —*ABC*, *CBS*, *NBC*, *RKO*...—, junto a las compañías productoras y distribuidoras de cine estadounidenses: *Metro Goldwin Mayer*, *Paramount Pictures*, *Columbia*, *Fox Film Corporation* (luego, *20th Century Fox*), *RKO Radio Pictures* [Radio Keith Orpheum], *Universal Pictures*, *United Artists*, *Warner Bros.*, o *The Walt Disney Company*. Todo esto se hacía para captar adeptos, con fines nacionalistas, como adoctrinamiento sociopolítico y de propaganda, e incluso, con fines de manipulación de las citadas masas. En el caso español, aparte lógicamente de la prensa —e incluso más importante acaso, dado los elevados índices de analfabetismo de la población—, los principales medios de comunicación de masas los constituyeron el *NO-DO* en el ámbito cinematográfico (se creó el 29.09.1942 y su primera proyección fue el 04.01.1943), y muy particularmente, *Radio Nacional de España* a través de sus “diarios hablados” (que habían comenzado a emitir el 19.01.1937, en plena Guerra Civil Española).

régimen franquista iba a instaurarla poco menos que *ex-novo*, siempre al servicio del sistema de intereses que estructuraba al nuevo régimen [...] <sup>192</sup>.

Se contaba para ello con la novedad del medio (que sorprendía a unas audiencias a menudo ingenuas y generalmente desprevenidas), lo que se aprovechaba con fines de propaganda política y moral, pero también se jugaba con un aparentemente inocuo “contexto de entretenimiento” (que recuerda al “pan y circo” de la antigua Roma o al “pan y toros” hispánico decimonónico y de zarzuela, ahora en un formato “moderno”), en el que se procedía a la *emisión de mensajes*, en cierto modo evidentes, pero en cierto modo también, subliminales, al conseguir que la gente viera y escuchara estos mensajes socio-políticos, “dirigidos” —de adoctrinamiento, nacionalismo, etc.—, puestos en pantalla previamente (o en los intermedios) a la emisión de las verdaderamente atrayentes para el público comedias, obras desenfadadas “de arte y ensayo”, piezas de Western, etc., en una suerte de espectáculos globales, ofertados en “sesiones toleradas” que podían prolongarse durante varias horas de la tarde, o incluso en pases matinales...

Esta preocupación por controlar el medio cinematográfico desde el poder, estuvo presente ya incluso antes de que terminara la guerra y, por supuesto, a lo largo de toda la década de 1940, período de asentamiento y consolidación, e incluso de pretendida legitimación del gobierno franquista. Así se evidencia en el preámbulo de la *Orden de 2 de noviembre de 1938*.

**ORDENES**

Siendo innegable la gran influencia que el cinematógrafo tiene en la difusión del pensamiento y en la educación de las masas, es indispensable que el Estado lo vigile, en todos los órdenes en que haya riesgo de que se desvíe de su misión. La experiencia del sistema hasta ahora seguido aconseja introducir algunas modificaciones y completar las normas sobre la materia. En consecuencia, este Ministerio se ha servido disponer lo siguiente:

**Figura 43.** Preámbulo de la *Orden de 02.11.1938 sobre organización de la Comisión y Junta Superior de Censura Cinematográfica*, firmada por R. Serrano Suñer <sup>193</sup>. *Boletín Oficial del Estado*, 128 (05.11.1938), p. 2222.

<sup>192</sup> MONTERDE LOZOYA, José Enrique: “El cine de la autarquía (1939-1959)” ..., *op. cit.*, pp. 187-188.

A pesar de la brevedad del encabezamiento de la Orden, Ramón Serrano Suñer dirime tres ideas básicas que determinaron, en gran medida, la política cinematográfica de aquella etapa:

1. La redacción inicial de la Orden, “siendo innegable la gran influencia que el cinematógrafo tiene en la difusión del pensamiento y en la educación de las masas [...]”, pone ya de manifiesto, en primer término, la importancia concedida al medio, destacando —entre otras— dos funciones, que precisamente iba a llevar a cabo el cine, y que iban a ser de una importancia capital para el régimen: la difusión, por un lado, de un pretendido pensamiento único (y más aún, de toda una cultura), y por otro lado, la “educación” (en realidad, adoctrinamiento) de las masas, convirtiéndose así en un mecanismo idóneo de propaganda ideológica<sup>194</sup>.

Además, hay que tener en cuenta que el cine de la época ofrecía una gran ventaja (que compartía con la radio) respecto a los medios de comunicación escritos, puesto que no necesitaba de la lectoescritura para que el mensaje fuera entendido por el receptor con facilidad y, a la vez, resultaba sumamente directo y atractivo debido a que combinaba el canal visual y el auditivo (diálogos, efectos y, por supuesto, la música). Este hecho entraña una importancia clave, considerando el alto grado de analfabetismo de la población española en aquella época, pues de ese modo se conseguía llegar a prácticamente toda la población. También supuso una gran novedad respecto al resto de medios de comunicación, ya que el mensaje, no sólo se emitía “para

---

<sup>193</sup> Como es bien conocido, el político y abogado Ramón Serrano Suñer (\*1901; †2003), más conocido como “el cuñadísimo” por ser cuñado de Carmen Polo, esposa del general Francisco Franco, fue uno de los principales constructores intelectuales (tanto jurídica como políticamente) del régimen franquista, hasta su destitución en 1942 (coincidiendo con la pérdida de influencia de Falange, ocasionada por el declive de la Alemania nazi). Presidente de la Junta Política de FET de las JONS (1938), fundador de la ONCE (1938) y de la Agencia Efe (1939), fue seis veces ministro entre 1938 y 1942 (ocupando las carteras de Interior, Gobernación y Asuntos Exteriores), antes de, postergado de la primera línea política, pasar a fundar *Radio Intercontinental* (1950). Principal artífice del Fuero del Trabajo (1938), fue un reconocido germanófilo: a raíz de su labor diplomática en el marco de la Segunda Guerra Mundial y de las negociaciones con el gobierno alemán (que culminaron con el célebre encuentro de Hendaya entre Franco y Hitler el 23.10.1940), promovió el envío de la División Azul en apoyo de las fuerzas del eje, para luchar contra el comunismo.

<sup>194</sup> Esta misión “educativa” que se pretendía encomendar al cine, parece que tenía como referente ideológico el punto 23 del programa de Falange: “Es misión esencialmente del Estado, mediante una disciplina rigurosa de la educación, conseguir un espíritu nacional fuerte y unido [...]”.

las masas”, sino que era recibido simultánea y masivamente, por lo que, aparte de ser una forma de entretenimiento “necesario” (fundamental en años de dura posguerra), también se convertiría, desde el plano más eminentemente sociológico, en un punto de encuentro clave en las relaciones sociales del momento.

2. Por otro lado, el siguiente párrafo de la Orden, “[...] es imprescindible que el Estado lo vigile, en todos los órdenes en que haya riesgo de que se desvíe de su misión”, justificaba la intervención y el control del medio cinematográfico por parte de un Estado organizado a partir de los planteamientos de una dictadura militar (como se desprende incluso del vocabulario utilizado), basándose para ello en un férreo control, “a gran escala”, y a todos los niveles (en este caso concreto, en cuanto a la producción, exhibición, distribución...).
3. Por último, cuando la Orden señala que “la experiencia del sistema hasta ahora seguido aconseja introducir algunas modificaciones y completar las normas sobre la materia”, se estaban lanzando diversos mensajes: por un lado, se admitía que lo ya realizado al respecto en materia de legislación era poco todavía (se encontraba en una fase incipiente, lógica hasta cierto punto teniendo en cuenta lo novedoso del medio)<sup>195</sup>, pero se sugería inmediatamente la conveniencia de irlo “encauzando”. Por otro lado, subyace la idea de que lo realizado con anterioridad (durante el período de la República, régimen estatal que se pretendía “vencer y superar” por quienes ahora se encargaban de esta tarea), debía ser corregido, mejorado y encaminado “adecuadamente”; y finalmente, pero no menos importante, la orden daba a entender (advertía de) que se iba a legislar todo aquello que hasta entonces no lo estuviera, y que no se iba a dejar ningún tipo de vacío legal, sino que todo iba a quedar bajo el estricto control del Estado<sup>196</sup>. Con todo ello, se justificaba la necesidad de una

---

<sup>195</sup> De hecho, “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 al nuevo régimen”. MONTERDE LOZOYA, José Enrique: “El cine de la autarquía (1939-1950)”..., *op. cit.*, pp.187-188.

<sup>196</sup> En poco tiempo, “se construyó una maraña burocrática capaz de multiplicar los ámbitos de decisión e intervención sobre el cine español, donde participaron ministerios, sindicatos y organismos del Movimiento, del ejército o de la Iglesia y que en sí misma se convirtió en caldo de cultivo para todo tipo de corrupción, clientelismo y dirigismo”. *Ibíd.*, p. 188.

reestructuración de la industria cinematográfica española y del consiguiente desarrollo normativo que se iba a acometer a partir de esa fecha, siendo especialmente abundante en lo concerniente a la censura (censura en los diferentes estamentos del cine, en la creación y seguimiento de órganos censores y de control que vigilaran el cumplimiento de la norma, etc.). Y todo ello, para asegurar que el cine cumplía las dos funciones antes mencionadas (de difusión del pensamiento único y educación-adoctrinamiento) y garantizar al mismo tiempo el buen funcionamiento del medio, siempre en función de su eficacia desde el punto de vista de los intereses socio-políticos e incluso económicos del Régimen.

A partir de esta fecha y durante toda la década, la intervención del Estado en la industria cinematográfica sería un hecho, de manera que se iba a asistir a un incremento exponencial, tanto de la norma que iba a regular la industria cinematográfica, como también, de la burocracia. Así pues, se puede considerar el punto culminante del interés por la industria cinematográfica el *Decreto-ley de 25.01.1946 sobre la aplicación a las industrias de la producción cinematográfica de las prescripciones de la Ley de 24.11.1939, de Ordenación y Defensa de la Industria*, en el que se declaró al cine industria “básica para la economía nacional”.

Por otra parte, el canal más visible de las novedades en el terreno cinematográfico, que cubría todos los aspectos de la actualidad, fue *Primer Plano: Revista de Cinematografía Española*, 1/1 (20.10.1940), una publicación especializada y de referencia, surgida bajo los auspicios de Falange Española, que dispondría de largos años de trayectoria (hasta el año 1963)<sup>197</sup>.

---

<sup>197</sup> La editaba Prensa del Movimiento, en Madrid (siguiendo las directrices ideológicas de “propaganda totalitaria” impulsadas por Dionisio Ridruejo). E incluía autores vinculados al falangismo (Ernesto Giménez Caballero, Pedro Laín Entralgo). En 1942 no obstante, con la caída del sector más radical de la Falange, se reestructuró administrativamente. [Vid.: RUIZ DEL OLMO, Francisco Javier: “Esperanzas y recelos: la prensa cinematográfica española ante la llegada de la televisión (1948-1960)”, en *Zer*, 16/31 (2011), pp.151-166]. En ella se daba noticia de los temas más variados, que abarcaban desde las carteleras madrileña o barcelonesa del momento hasta las producciones que simultáneamente se estaban realizando en el extranjero, noticias sobre los protagonistas del medio (actores, productores, compañías...), e incluso los avances que iban apareciendo en la normativa que afectaba a la profesión, tanto de carácter oficial como oficioso. MINGUET BATLLORI, Joan M.: “La regeneración del cine como

El primer número de *Primer Plano*, acogía como primer artículo un texto del Jefe del Departamento Nacional de Cinematografía y entonces director de la revista, Manuel Augusto García Viñolas<sup>198</sup>. También insertaba —como evidencia de su adscripción política y plena lealtad y vinculación con el Régimen— una foto en la que aparecía Francisco Franco manipulando una cámara cinematográfica<sup>199</sup>:

---

hecho cultural durante el primer franquismo (Manuel Augusto García Viñolas y la etapa inicial de "Primer Plano)", en CERDÁN, Josetxo; y PÉREZ PERUCHA, Julio (coords.): *Tras el sueño. Actas del Centenario. VI Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine*. Madrid, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, "Cuadernos de la Academia, 2", 1998, pp. 187-201. [También disponible en: Alicante, Biblioteca Virtual de Cervantes, 2000]. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-regeneracion-del-cine-como-hecho-cultural-durante-el-primer-franquismo-manuel-augusto-garcia-vinolas-y-la-etapa-inicial-de-primer-plano--0/> [Acceso 22.07.2014].

<sup>198</sup> GARCÍA VIÑOLAS, Manuel Augusto: "Manifiesto a la cinematografía española", en *Primer Plano: Revista de Cinematografía Española*, I/1 (20.10.1940), p. 1. El doctor en Derecho y diplomático, periodista y escritor, además de crítico literario y de arte, Manuel Augusto García Viñolas (\*1911; †2010), se inició en la prensa con un trabajo en *La Verdad*, de Murcia. Pasó a Madrid a comienzos de la década de 1930, entrando en la redacción de *El Debate*, periódico del que fue corresponsal en el Vaticano. Militó como legionario. Fue nombrado jefe de Cinematografía del Servicio Nacional de Propaganda en plena Guerra Civil (Orden de 02.11.1938). Condecorado como comendador con la primera Orden del Yugo y las Flechas, fue el fundador, en 1940, del Círculo Cinematográfico Español (Circe), así como de la revista de cine *Primer Plano* (1940), que dirigió hasta 1942. Socio número 3 de la Asociación de la Prensa de Madrid (en la que ingresó en 1941 y de la que era socio de honor), sucedió a Felipe Lluch como director del Teatro Nacional (1941-1942), cargo en el que precedió a Cayetano Luca de Tena. Fue uno de los fundadores del NO-DO (1942). Fruto de sus actividades, visitó los estudios de cinematografía alemanes de la UFA y los de la Fox en Nueva York. En la década de 1950, ejerció como agregado cultural en Río de Janeiro y en Lisboa. Premio Nacional de Periodismo, ejerció durante dos décadas como crítico de arte en el diario vespertino *Pueblo*. Medalla de Oro —y socio de honor— de la Asociación Española de Críticos de Arte, fue un gran coleccionista de arte (pinturas, dibujos y exvotos —de Mariano Fortuny, Daniel Vázquez Díaz, Luis Gordillo...—). Conoció a grandes personalidades de la política, la cultura y las artes, como Jacinto Benavente, Gregorio Marañón, Federico García Lorca, Francisco Franco, Don Juan de Borbón, Rafael Alberti, César González-Ruano, Salvador Dalí, Camilo José Cela o Dionisio Ridruejo.

<sup>199</sup> Vid. también: AÑOVER DÍAZ, Rosa: *La política administrativa en el cine español y su vertiente censora* [Tesis doctoral]. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1991 [Madrid, Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense de Madrid, 2000]. MONTERDE LOZOYA, José Enrique: "Hacia un cine franquista: La línea editorial de *Primer Plano* entre 1940 y 1945", en FERNÁNDEZ COLORADO, Luis; y COUTO CANTERO, Pilar (coords.): *La herida en las sombras: El cine español en los años 40*. VIII Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine. Madrid, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, "Cuadernos de la Academia, 9", 2001, pp. 59-82. CASTRO DE LA PAZ, José Luis: *Un cinema herido: los turbios años 40 en el cine español (1939-1950)*. Barcelona, Paidós, 2002. Díez PUERTAS, Emeterio: *El montaje del franquismo, la política cinematográfica de las fuerzas sublevadas*. Barcelona, Laertes, 2002, pp. 271-290. ORTEGO MARTÍNEZ, Óscar: "Retrato biográfico de los autores cinematográficos franquistas, a través de la revista "Primer plano" (1940-1951)", en CAMARERO GÓMEZ, Gloria (ed.): *La biografía filmica. Actas del Segundo Congreso Internacional de Historia y Cine*. Madrid, T&B editores, 2011, pp. 471-484. CASARES RODICIO, Emilio (dir.); y ROMAGUERA I RAMIÓ, Joaquim (coord.): *Diccionario del Cine Iberoamericano. España, Portugal y América*. 10 vols. Madrid, SGAE (Ediciones y Publicaciones Autor), 2011. ORTEGO MARTÍNEZ, Óscar: "Cine, realismo y propaganda falangista: un ejemplo en la revista *Primer Plano*", en RUIZ CARNICER, Miguel Ángel (coord.): *Falange, las culturas políticas del fascismo en la España de Franco (1936-1975)*. Actas del congreso celebrado en



**Figura 44.** Fotografía del general Franco sosteniendo una cámara cinematográfica durante la batalla del Ebro<sup>200</sup>. *Primer Plano: Revista de Cinematografía Española*, I/1 (20.10.1940), p. 6.

La revista, en el tono grandilocuente propio del momento, presenta la foto como: “[...] fundamento de su fe cinematográfica [...]”, en una clara alusión de cumplimiento religioso de la alta misión encomendada, al tiempo que aprovecha para exaltar la figura de Franco y congraciarse con el Jefe del Estado, dando una imagen “moderna” del mismo, como militar, joven y triunfador, y en uniforme de campaña, precisamente en uno de los escenarios más emblemáticos de la entonces reciente Guerra Civil.

Y es que el dictador se mostró interesado por el cine desde joven. Como curiosidad, hay que decir que intervino en la película *La malcasada* (1926)<sup>201</sup>, un título singular de la cinematografía española, que se retiró pronto de los cines por considerarse poco adecuado, según el frágil orden constitucional del momento.

---

Zaragoza del 22 al 24 de noviembre de 2011. Vol. 2. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2013, pp. 394-407.

<sup>200</sup> Esta foto, a toda plana, se acompaña del siguiente texto: “PRIMER PLANO, se honra en presentar, como fundamento de su fe cinematográfica, esta fotografía del caudillo. Es en aquellos días de la batalla del Ebro, cuando, rodeado de su Estado Mayor a campo abierto, junto a los planos de campaña que señalan las jornadas heroicas donde miles de hombres se mueven bajo su mando hacia la victoria final, el general Franco recoge de manos de un operador del Departamento Nacional de Cine, que le acompañaba en la guerra, esa cámara que registró tantas escenas históricas acaudilladas por él mismo. No es una anécdota, ni siquiera un halago a nuestro oficio, lo que esta fotografía representa. En aquellos días gloriosos de la guerra española, la cámara cinematográfica en manos del Caudillo tiene una significación trascendental, porque viene a expresarnos la seguridad de su asistencia a esta obra cinematográfica, por él incorporado al ritmo vigoroso de una España nueva”.

<sup>201</sup> GÓMEZ HIDALGO, Francisco (dir.): *La malcasada* [cinta cinematográfica]. España, Latino Films, 1926. Datos extraídos de <http://www.mcu.es/bbddpeliculas> [Acceso: 25.05.2017].

En dicha película, aparte de los protagonistas, interpretados por actores profesionales —María Banquer, Inocencia Alcubierre, José Nieto, José Calle, Alfredo Corcuera, Julia Lajos, Felipe Fernansuar e Inés García—, intervinieron numerosas personalidades de muy distintos ámbitos de la sociedad del momento, entre los que se encontraba Francisco Franco. Se trataba de políticos —Marcelino Domingo, Miguel y José Antonio Primo de Rivera, Alejandro Lerroux, Natalio Rivas—, militares —los generales Weyler, Millán Astray y Sanjurjo—, poetas y escritores —Valle Inclán, Ruiseño, Miguel de Unamuno, Pedro Muñoz Seca—, músicos y artistas —Jacinto Guerrero, Joaquín Romero de Torres, Pilar Arcos—, científicos —Juan de la Cierva—, personas de la alta sociedad —la duquesa de la Victoria, el conde de Romanones—, y gran cantidad de toreros —Juan Belmonte, Rafael “El Gallo”, Ignacio Sánchez Mejías—. Incluso el rey, Alfonso XIII.

Por el contrario, el film se estrenó en otros países, despertando gran interés por su singularidad y por su prohibición en nuestro país, incluidos los Estados Unidos: véase por ejemplo el cartel de su estreno en Nueva York.



**Figura 45.** Cartel promocional de *La malcasada* (Francisco Gómez Hidalgo, 1926) para el estreno en Nueva York.



Por su parte, la prensa escrita se ocupó de recoger entre sus páginas noticias y artículos relacionados con el cine, muchos de ellos con carácter propagandístico, como confirman algunos estudios realizados sobre este asunto:

[...] se distribuyen en la prensa artículos panfletarios en los que se abomina de todo lo acaecido en el período anterior (el período *rojo*) y, en algunos de ellos, se aventuran grandes momentos para el cine español<sup>202</sup>.

### **Las conclusiones de los elementos cinematográficos**

El Caudillo fué también visitado por una representación de la Junta Nacional de Cinematografía, acompañada por el director general de Cinematografía y Teatro y por el jefe nacional del Espectáculo, quien dió lectura a unas conclusiones aprobadas por unanimidad por estos elementos y que elevan al Estado español para que éste las apruebe como protección básica a la cinematografía española.

El Caudillo expresó el vivísimo interés que en él despierta la cinematografía, periódico del momento, con circulación mundial, acogiendo con verdadero cariño las aspiraciones de este sector de la vida española, que hará sean estudiadas con todo detenimiento y patriotismo por los organismos técnicos correspondientes, haciendo resaltar que, desde luego, podían contar con su más decidido apoyo, aunque no olvidaba las muchísimas dificultades de todo orden por que se atraviesa hoy en lo que afecta a un problema tan complejo como el de la cinematografía.

**Figura 46.** Noticia sobre la Junta Nacional de Cinematografía.  
*La Vanguardia española* 31.10.1946, p. 4

El mensaje emitido, e incluso el tono del mismo, iban a perdurar durante toda la década (y aún mucho más allá, hasta 1975), contribuyendo a dar forma, poco a poco, a todo un complejo entramado legislativo<sup>203</sup>.

De nuevo se pone de manifiesto el interés del Gobierno por inocular su ideología a la población, por “convencer” de la rectitud de sus actuaciones, incluso al propio Franco,

---

<sup>202</sup> MINGUET BATLLORI, Joan M.: *La regeneración del cine como hecho cultural durante el primer franquismo* (Manuel Augusto García Viñolas..., op. cit.

<sup>203</sup> Incluso hay quien afirma que “la transformación de nuestro cine durante esos casi cuarenta años [de dictadura] no atendió a pautas estéticas, culturales o puramente intelectivas, sino que cada uno de los hitos en los que dicha evolución puede estructurarse respondieron casi y exclusivamente a factores de naturaleza legislativa o gubernamental, como reflejo de la absorbente influencia que la acción administrativa ejerció sobre el hecho cinematográfico español”. CANCIO FERNÁNDEZ, Raúl C.: “La acción administrativa sobre el hecho cinematográfico durante el franquismo”, en *Revista de Derecho UNED*, 5 (2009), p. 150. A mi juicio, esta afirmación posiblemente sea algo exagerada, dado que es bien cierto que la burocracia y complejidad administrativa de la legislación llegó a hacerse tal vez excesiva y a condicionar buena parte de las producciones (de la “industria” y su evolución en el país); pero pretender que la conformación y desarrollo del cine español durante cuatro décadas no se fijó en cuestiones estéticas, culturales ni intelectuales parece pasar por alto la capacidad artística y creadora de muchos buenos autores activos durante dicho período e incluso de su legado al posterior cine español.

mediante su control de los medios de comunicación o a través de publicaciones directamente manejadas por el mismo (como la prensa diaria o la revista *Primer Plano*), que acabaron por convertirse en la herramienta y cauce del gobierno para, poco a poco y como sin darse cuenta, ganarse voluntades. Fueron una pequeña comisión, unos altos representantes (es decir, una alta cúpula de dignatarios afines al régimen, y no los responsables técnicos directos del cine), quienes se presentaron ante el general Franco, de quien se daba noticia en tercera persona y en estilo indirecto, como si se tratara, desde su modo de ver las cosas, de alguien llamado a ocupar su cargo (su “designio divino”), “por la gracia de Dios”, y que finalmente sería quien determinara si se debía apoyar o no a la incipiente industria cinematográfica en el país, en qué grado, y cómo (“el caudillo expresó el vivísimo interés que en él despierta la cinematografía”; “[...] podían contar con su más decidido apoyo”).

En este sentido, no hay que perder de vista que el redactor o redactores de esta noticia consideraban al cine “el periódico del momento”, poniendo así en paralelo la nueva importancia concedida al séptimo arte, que se ponía ya en parangón con la centenaria prensa escrita, viendo su corta trayectoria histórica como factor positivo, de modernidad, frente a otros medios de comunicación más sujetos al pasado (la propia prensa, o la radio). Su facilidad de circulación, a escala internacional, y el atractivo de su formato audiovisual, directo y “apto para todos los públicos”, permitía verlo como la mejor vía para llegar a las gentes que, de otro modo, no habrían podido tener acceso a los mensajes que se lanzaban desde este medio: en realidad, constituía la mejor herramienta de propaganda política con la que cualquier régimen pudiera contar.

Es así como la autoridad suprema acogía “las aspiraciones” del sector cinematográfico español, en una clara actitud paternalista, no sin antes reservarse el “estudiar con todo detenimiento” cualquier propuesta, de manera que no creyera la población que todo estaba ganado para el cine, sino que el poder y la capacidad decisoria respecto a cualquier tipo de actuación al respecto, se iba a continuar ejerciendo, férreamente, a cada ocasión. Y para no alarmar de lo estricto del mensaje, se apelaba al “patriotismo” de sus receptores y se hacía patente el conocimiento de las dificultades que

atravesaba el sector, justificando así, al mismo tiempo, las decisiones tomadas y la consecuente normativa.

En lo referente específicamente al cine de animación, conviene tener en cuenta que éste resulta idóneo para incorporar en él la ideología del poder, por cuanto en la mayoría de los casos se trata de narraciones “irreales” (y no de un documental ni un relato biográfico tomado de hechos reales, sino, a menudo, “historietas” de nueva creación), construidas *ex profeso*, y generalmente, están concebidas con un fin de mero entretenimiento, lo cual hace que el cine de animación sea especialmente apto para añadirle matices o el sesgo deseado por quien lo produzca. En este sentido, y salvo excepciones, el cine de animación cumplía con las mismas pretendidas funciones (adoctrinamiento, educación, difusión del pensamiento...) que cualquier otro tipo de cine, aunque, en ocasiones, si cabe, esto todavía podía hacerse de un modo aún más acentuado, por las causas expuestas (en un entorno de inocencia e ingenuidad). Dirigido en su mayoría a todos los públicos (lo que quiere decir, apto para el público infantil, a quien se destinaba preferentemente en la época), podía, desde una perspectiva emanada por el poder, poco a poco y de manera muy eficaz, contribuir poderosamente a la construcción y diseño del pensamiento “ideal” deseado por los gobernantes y dirigentes para su población. Es así como, en el cine de animación e infantil del momento, se podía aprovechar para hacer “pedagogía” y educación social (desde los primeros estadios de edad y para cualquier capa o estrato social, con la consiguiente inmejorable proyección de futuro), haciendo confluír, en sus mensajes, la “formación del espíritu nacional”, a medio camino entre las reglas de urbanidad (planteadas por el poder civil), las normas de recta conducta moral (propugnadas por el poder eclesiástico), y un comportamiento “de orden” (recomendado y exigido desde el poder militar).

Esta idea no fue exclusiva del gobierno franquista, ni de los regímenes totalitarios europeos, sino que fue utilizada por el resto de países y, por supuesto, también por los Estados Unidos. El mejor ejemplo de ello son las películas “de guerra” realizadas por las productoras estadounidenses (con Walt Disney a la cabeza, la Warner, Paramount...), exhibidas con el fin de conseguir financiación, reclutar soldados, conseguir el apoyo de la opinión pública, etc. Incluso fueron utilizadas como recurso

para la instrucción de los soldados en temas relacionados con la sanidad, la higiene personal, etc.

“la posibilidades de los dibujos animados como instrumento educativo son prácticamente ilimitadas. Su esfera de acción no está circunscrita más que por la capacidad humana para aprovecharlos en toda su utilidad”<sup>204</sup>.

Sin embargo, y a pesar del interés que podía suscitar el cine de animación para el poder en aquel momento, no todo era tan idílico: antes al contrario, en un país empobrecido, y con una industria en la que quienes financiaban cualquier empresa o actividad lo que pretendían básica y casi exclusivamente era “hacer negocio”, hay que tener bien en cuenta algunas cuestiones. En primer lugar, no se hacía ni había un especial interés en producir específicamente cine de animación, sino que, si éste se realizaba, era básicamente como una excusa para poder importar las grandes producciones hollywoodienses, que eran las que verdaderamente podían dejar, y casi con toda garantía, unos beneficios sustanciosos en taquilla; de manera que, cuando finalmente los empresarios que fueren, se decidían a realizar una producción de cine de animación, costosa en el tiempo y de resultados comerciales no siempre seguros, primaban dos factores: 1) que el trabajo, finalmente, se llevara a término (que se pudiera acabar), con lo cual ya se podrían solicitar licencias de importación; y 2) que, dado que el riesgo económico no era pequeño para los inversores que exponían su capital, se garantizara al menos la consecución exitosa de una licencia de importación, cosa que era mucho más fácil de lograr, si en el mensaje del film de animación intervenía el propio poder, o, cuando menos, éste era de su agrado.

Por lo demás, en lo referente a las películas (largos y cortos) específicamente de animación, la normativa administrativa española de la época al respecto era todavía escasa, debido a lo novedoso del género en España, por lo cual debía atenerse a una normativa de carácter general para cualquier tipo de proyección cinematográfica, al encontrarse, en cierto modo, con un vacío legal, que solamente se iría solventando con el paso del tiempo y el surgimiento de nuevos problemas específicos que obligaran a ampliar la legislación al respecto, en un proceso paulatinamente creciente a lo largo de

---

<sup>204</sup> DISNEY, Walt: “Porvenir de los dibujos animados”, en *Imperio. Diario de Zamora de Falange Española de las J.O.N.S.*, IX/2229 (03.03.1944), p. 4.

los años, de modo que se daría lugar a la “burocratización” (es decir, a la proliferación de nuevas leyes y normativas de carácter administrativo) del marco legal correspondiente.

En este sentido, da la impresión de que en la época se considerara al cine de animación como sinónimo de cine infantil, y por consiguiente, cualquier proyección de animación debería regirse por la legislación aplicable al cine infantil, independientemente de que la animación fuera para niños (lo que solía darse en la práctica totalidad de los casos)<sup>205</sup>, o no.

### ***El marco legislativo: Normativa cinematográfica en la década de 1940***

Dada la gran cantidad de normativa que se desarrolló aún no terminada la Guerra Civil y durante toda la década de 1940 relacionada con el cine, se presenta a continuación una selección de aquella más relevante organizada por apartados.

A continuación, y debido a las características del presente trabajo, únicamente se profundizará en la normativa más importante y aquella que está directamente relacionada con la película objeto de estudio.

#### **Normativa más relevante relacionada con el cine en la década de 1940**

##### **- *La importación y exportación de películas y las tasas arancelarias:***

<b>BOE</b>	<b>Pp.</b>	<b>Fecha disposición</b>	<b>Fecha publicación</b>	<b>Departamento y firmante</b>
<b>Título</b>	<i>Normas a que habrán de ajustarse los productores de películas nacionales que quieran acogerse a los beneficios de importación que, como protección a los mismos, el Ministerio de Industria y Comercio les concede</i>			
144	4949-4951	18.05.1943	24.05.1943	Ministerio de Industria y Comercio. Subsecretaría de Comercio, Política arancelaria y Moneda. José María de Lapuerta (Subsecretario y Sr. Presidente de la Subcomisión Reguladora de la Cinematografía)
<b>Título</b>	<i>Dictando normas para protección de películas españolas</i>			
175	4926	15.06.1944	23.06.1944	Ministerio de Educación. Vicesecretaría de Educación

<sup>205</sup> Ya se ha visto que el cine de animación de la época objeto de estudio equivalía a cine infantil. No obstante, con el paso del tiempo, este género (la animación) devino algo mucho más complejo, dando lugar a toda una nueva tipología de películas de animación, ahora “para adultos”, por un lado, y por otro lado, llegó a convertirse en un soporte o formato audiovisual más —incluso novedoso—, en el que poder plasmar el discurso fílmico y, en consecuencia, susceptible de ser incorporado casi a cualquier tipo o género (Western, drama, thriller, ciencia ficción...).

				Popular de F. E. T. y de las J. O. N. S. Jefatura Superior de Servicios. Vicesecretario de Educación Popular. Gabriel Arias-Salgado (Vicesecretario de Educación Popular)
<b>Título</b>	<i>Orden de 13.02.1945 por la que se dictan normas preventivas a que debe someterse en la práctica el «visionado» de películas cinematográficas por los importadores de películas cinematográficas</i>			
46	1323-1324	13.02.1945	15.02.1945	Ministerio de Hacienda. Joaquín Benjumea Burín (Director General de Aduanas)
<b>Título</b>	<i>Orden de 13.02.1945 por la que se autoriza en régimen especial de aplazamiento del pago de derechos arancelarios, la importación y subsiguiente reexportación de películas extranjeras destinadas al doblaje en idiomas propios de otras naciones, previo cumplimiento de las formalidades que se indican.</i>			
46	1324	13.02.1945	15.02.1945	Ministerio de Hacienda. Joaquín Benjumea Burín (Director General de Aduanas)
<b>Título</b>	<i>Orden de 13.02.1945 por la que se dictan las normas a las que deberá ajustarse la exportación temporal de películas cinematográficas a países extranjeros, a Canarias y a las Plazas y Posesiones de África, cuando, respectivamente, hayan de reimportarse de aquellos países y territorios.</i>			
46	1324-1325	13.02.1945	15.02.1945	Ministerio de Hacienda. Joaquín Benjumea Burín (Director General de Aduanas)
<b>Título</b>	<i>Orden de 17.02.1945 por la que se establecen normas para la reimportación de películas nacionales que hayan agotado el plazo concedido para su exportación temporal y, asimismo, normas para la importación de las copias obtenidas en país extranjero sobre películas nacionales exportadas temporalmente a tal efecto.</i>			
53	1504	17.02.1945	22.02.1945	Ministerio de Hacienda. Joaquín Benjumea Burín (Director General de Aduanas)
<b>Título</b>	<i>Orden de 03.04.1945 por la que se aclaran y señalan los requisitos necesarios, en lo que concierne a la Dirección General de Comercio y Política Arancelaria, para la entrada en España de películas extranjeras al objeto de su visionado previo o para su doblaje en idiomas extranjeros, reimportación de películas nacionales que se envíen al extranjero e importaciones de copias de las mismas.</i>			
96	2709-2710	03.04.1945	06.04.1945	Ministerio de Industria y Comercio. Demetrio Carceller Segura (Subsecretario de Comercio, Política arancelaria y Moneda)
<b>Título</b>	<i>Orden de 03.04.1945 por la que se determina el Organismo que, a los efectos de la Ley de 19 de julio de 1944, ha de extender los certificados de clasificación de las películas extranjeras que se importen en España.</i>			
96	2710-2711	03.04.1945	06.04.1945	Ministerio de Industria y Comercio. Demetrio Carceller Segura (Subsecretario de Comercio, Política Arancelaria y Moneda)
<b>Título</b>	<i>Orden de 03.04.1945 por la que se establece el plazo máximo de explotación en España de las películas extranjeras.</i>			
96	2711	03.04.1945	06.04.1945	Ministerio de Industria y Comercio. José María de Lapuerta (Director General del Instituto Español de Moneda Extranjera, Presidente de la Subcomisión Reguladora de la Cinematografía)
<b>Título</b>	<i>Orden de 22.06.1948 por la que se dictan normas generales para la tramitación, dentro de determinadas condiciones, de las devoluciones de ingresos de derechos arancelarios de películas prohibidas por la censura</i>			
179	2778	22.06.1948	27.06.1948	Ministerio de Hacienda. Joaquín Benjumea Burín (Director General de Aduanas)
<b>Título</b>	<i>Circular regulando la tramitación de recursos elevados por las Entidades cinematográficas a la Dirección General de Cinematografía y Teatro, en relación con la clasificación de películas.</i>			
8	116	28.12.1948	08.01.1949	Ministerio de Educación Nacional. Subsecretaría de Educación Popular. Dirección General de Cinematografía y Teatro. Gabriel García Espina (Director General)

**Figura 47.** Normativa más importante relacionada con la importación y exportación de películas y las tasas arancelarias en España durante la década de 1940.

- **Regulación del doblaje de películas al castellano**

BOE	Pp.	Fecha disposición	Fecha publicación	Departamento y firmante
Título	<i>Orden de 31.12.1946 por la que se reglamenta el doblaje de las películas al castellano</i>			
25	572-573	31.12.1946	25.01.1947	Ministerio de Educación Nacional. José Ibáñez Martín (Subsecretario de Educación Popular)
Título	<i>Orden de 12.06.1947 sobre concesión de permisos de doblaje</i>			
166	3391	12.06.1947	15.06.1947	Ministerio de Economía Nacional. José Ibáñez Martín (Subsecretario de Educación Popular)
Título	<i>Orden de 29.06.1948 por la que se especifica el permiso de doblaje para las películas declaradas de interés nacional</i>			
223	3867	29.06.1948	10.08.1948	Ministerio de Educación Nacional. José Ibáñez Martín (Director General de Cinematografía y Teatro)
Título	<i>Disponiendo la concesión de permisos de doblaje a las películas que posean permiso de rodaje con anterioridad a la publicación de esta disposición</i>			
289	4856	13.10.1948	15.10.1948	Ministerio de Educación Nacional. Dirección General de Cinematografía y Teatro. Gabriel García Espina (Director general)

**Figura 48.** Normativa más importante relacionada con Regulación del doblaje de películas al castellano en España durante la década de 1940.

- **La censura cinematográfica**

BOE	Pp.	Fecha disposición	Fecha publicación	Departamento y firmante
Título	<i>Orden (Creando, con carácter nacional, una Junta de Censura Cinematográfica en cada una de las provincias de Sevilla y Coruña)<sup>206</sup></i>			
158	818	21.03.1937	27.03.1937	Gobierno General. Luis Valdés Cavanilles (Gobernador General)
Título	<i>Orden (sobre organización de la Comisión y Junta Superior de Censura Cinematográfica)<sup>207</sup></i>			
128	2222-2223	02.11.1938	06.11.1938	Ministerio del Interior. Ramón Serrano Suñer
Título	<i>Orden de 15.07.1939 creando una Sección de Censura dependiente de la Jefatura del Servicio Nacional de Propaganda y afecta a la Secretaría General</i>			
211	4119-4120	15.07.1939	30.07.1939	Ministerio de la Gobernación. Ramón Serrano Suñer
Título	<i>Disponiendo la reorganización de los Organismos de censura cinematográfica</i>			
330	9630-9632	23.11.1942	26.11.1942	Secretaría General del Movimiento. Vicesecretaría de Educación Popular, Gabriel Arias-Salgado (Vicesecretario)

<sup>206</sup> La presente Orden no tiene título. Entre paréntesis se ha añadido la descripción utilizada en el buscador del BOE.

<sup>207</sup> Ídem.

<b>Título</b>	<i>Orden de 28.07.1946 por la que se dictan normas referentes al funcionamiento de la Junta Superior de Ordenación Cinematográfica</i>			
200	5716	28.07.1946	19.07.1946	Ministerio de Educación Nacional. José Ibáñez Martín (Director General de Cinematografía y Teatro)

**Figura 49.** Normativa más importante relacionada con la censura cinematográfica en España durante la década de 1940.

- **El No-Do**

BOE	Pp.	Fecha disposición	Fecha publicación	Departamento y firmante
<b>Título</b>	<i>Disponiendo la proyección obligatoria y exclusiva del Noticiero Cinematográfico Español y concediendo la exclusividad absoluta de reportajes cinematográficos a la entidad editorial del mismo, Noticiero y Documentales Cinematográficos «No-Do»</i>			
356	10444	17.12.1942	22.12.1942	Vicesecretaría de Educación Popular. Gabriel Arias-Salgado (Vicesecretario)

**Figura 50.** Normativa más importante relacionada con el No-Do.

- **Premios, Concursos y Créditos cinematográficos**

BOE	Pp.	Fecha disposición	Fecha publicación	Departamento y firmante
<b>Título</b>	<i>Orden del 11.11.1941 por la que se dictan normas para dar aplicación adecuada a los fondos reunidos por el Sindicato Nacional del Espectáculo para protección y estímulo de la producción cinematográfica nacional</i>			
321	8974-8975	11.11.1941	17.11.1941	Ministerio de Industria y Comercio. Demetrio Carceller Segura (Subsecretario de Industria, Comercio y Secretario General Técnico)
<b>Título</b>	<i>Creando los premios anuales que se mencionan para estímulo de los elementos artísticos de la cinematografía</i>			
29	852	23.01.1945	29.01.1945	Secretaría General del Movimiento. Vicesecretaría de Educación Popular de F.E.T. y de las J.O.N.S. Gabriel Arias-Salgado (Vicesecretario)
<b>Título</b>	<i>Orden de 25.05.1946 por la que se dictan normas para optar al concurso sobre trabajos de cinematografía, literatura y prensa</i>			
151	4514-4515	25.05.1946	31.05.1946	Ministerio del Ejército. Estado Mayor del Ejército. Concursos. Fidel Dávila Arrondo.

**Figura 51.** Normativa más importante relacionada con los premios, concursos y créditos cinematográficos en España durante la década de 1940.

- **Regulación de la programación**

BOE	Pp.	Fecha disposición	Fecha publicación	Departamento y firmante
<b>Título</b>	<i>Orden de 10.12.1941 por la que se dictan normas para el desarrollo y fomento de la producción cinematográfica española</i>			
347	9724	10.12.1941	13.12.1941	Ministerio de Industria y Comercio. Demetrio Carceller Segura (Subsecretario de Industria, Comercio y Secretario General Técnico)



<b>Título</b>	<i>Orden de 13.10.1944 sobre proyección de películas nacionales en todas las salas de cinematógrafo y prohibición de programas dobles</i>			
289	7759	13.10.1944	15.10.1944	Ministerio de Industria y Comercio. Demetrio Carceller Segura (Subsecretario de Industria, Comercio y Secretario General Técnico)

**Figura 52.** Normativa más importante relacionada con la regulación de la programación en España durante la década de 1940.

### Normativa relacionada con el público infantil

La exacerbada preocupación intervencionista del régimen en materia de espectáculos se manifestó también en la *Orden del Ministerio de la Gobernación de 24 de agosto de 1939, regulando la entrada de los menores en las salas de cinematógrafo* que decía<sup>208</sup>:

La extraordinaria difusión alcanzada por el cinematógrafo y su decisiva influencia en las costumbres, ideas y formación moral de la infancia, exigen, por parte del Estado, una acción tutelar que preserve a los niños de los estragos que en ella pueda producir la exhibición de películas que, por diversas circunstancias, no resulten adecuadas para proyectarse entre la gran masa de espectadores que constituyen el público infantil.

**Figura 53.** Preámbulo de la *Orden de 24.08.1939 regulando la entrada de los menores en las salas de cinematógrafo*, en *BOE*, 245 (02.09.1939), p. 4883. Ministerio de la Gobernación. Firmada por Ramón Serrano Suñer.

Más allá de consideraciones políticas, obvias, lo que realmente destaca en el contenido de la mencionada *Orden*, es su intención, más que de tutelar, de velar, en positivo, por la infancia. Esta actitud protectora del régimen (como se ha visto es generalizada), también se da en el medio cinematográfico y lo que se pretende es controlar el acceso del niño a unos contenidos, para adultos, que ya han sido cribados y censurados previamente desde el punto de vista ideológico.

<sup>208</sup> Este intervencionismo e importancia concedida al cine en lo que respecta al público infantil (público al que irá destinado mayoritariamente *Garbancito de la Mancha*) precisaría, lógicamente, de una normativa específica, aunque no muy abundante, sí taxativa.

Por otra parte, hay que tener en cuenta que el mencionado intervencionismo al que acostumbraba el Estado, no podía tener el mismo cariz cuando se dirigía a adultos que cuando lo hacía a niños, pues en este último caso seguramente tendría un menor calado político, y en contrapartida, tendría un mayor calado de carácter moral (que se adornaría con ciertos toques “de orgullo nacional” que irían calando con el tiempo en los niños al crecer). Se trataba de “preservar a los niños de estragos”, es decir, supuestamente, de “protegerles” de los males del mundo exterior, y de ofrecerles una información previamente censurada y “procesada” al antojo de quienes la emitían, es decir, del poder. Pueden verse algunos de los artículos de la orden referida, por su evidente interés:

**Artículo 1.º** - Queda terminantemente prohibida la asistencia de menores de catorce años a las sesiones ordinarias de cinematógrafo. Únicamente podrán asistir a las sesiones especiales organizadas para ellos, con programas integrados por películas previamente aprobadas a este fin por la Censura oficial.

**Artículo 2.º** - En todos los cinematógrafos que funcionen los domingos, los días festivos y los días de vacación escolar, se celebrará, en dichos días, una sesión especial, necesariamente diurna, para los menores de catorce años. [...].

**Artículo 3.º** - En los programas de las sesiones a que se refiere el artículo anterior, se incluirá obligatoriamente una película de carácter educativo y patriótica. Las restantes podrán ser meramente recreativas, dentro de las autorizadas para menores por los organismos de la Censura [...].

**Artículo 4.º** - Los menores de cuatro años podrán tener acceso a las sesiones ordinarias de cinematógrafo siempre que vayan acompañados precisamente de sus padres. A las sesiones infantiles podrán concurrir acompañados de otras personas.

**Artículo 5.º** - Queda prohibido a las Empresas de cinematógrafos indicar en los anuncios, carteleras, pizarras, programas y, en general, en toda clase de propaganda destinada al público, que las películas a que hagan referencia están prohibidas para menores de catorce años<sup>209</sup>.

En cuanto al artículo primero, conviene señalar que se limitaba la asistencia de los menores de 14 años a las sesiones específicamente destinadas para ellos, prohibiéndose su asistencia a las sesiones ordinarias. Además, las películas debían ser

---

<sup>209</sup> Orden de 24 de agosto de 1939 regulando la entrada de los menores en las salas de cinematógrafo, en *Boletín Oficial del Estado*, 245 (02.09.1939), p. 4883.

previamente aprobadas y así calificadas por la censura oficial, lo que alude a que esta última también alcanzaba a las películas para niños (pueden consultarse en este sentido los artículos 1º y 6º de esta misma Orden, así como las sanciones contempladas a la infracción de esta norma, que se recogen en el artículo 7º).

También se obliga a las empresas y cines que abran los días festivos y los días de vacación escolar a ofrecer una sesión especial dedicada al público infantil. Así se garantiza la existencia de sesiones diferenciadas y destinadas al público infantil, con lo que resulta más sencillo programar y controlar la exhibición de películas adecuadas para dicho público (art. 2). De hecho, en el artículo 3 se señala la obligatoriedad de incluir “[...] una película de carácter educativo y patriótica [...], de esta manera las autoridades, se aseguraban de “alimentar tanto la mente como el espíritu de los niños”, mostrando la actitud paternalista habitual y con una clara intención de adoctrinamiento.

**PARTHENON**

**NIÑOS**

Hoy, matinal a las 10'45  
Tarde, primera sesión a las 3'15  
Numerada a las 6

PROGRAMA CARTELERA  
MAÑANA LUNES  
**NIÑOS - PAPÁS**  
Semana extraordinaria  
**CÓMICA - INFANTIL**  
en homenaje a los ases de la risa  
**LAUREL-HARDY**  
ORDEN DEL PROGRAMA

- 1.º Noticiero FOX
- 2.º GORILA A BORDO (cómica. T. Tood).
- 3.º A reír con LAUREL-HARDY  
**EN EL HOSPITAL**
- 4.º POBRE DE MI (Dibj. color)
- 5.º ASI SOY YO (Popeye)
- 6.º A REIR, A REIR, A REIR, con  
**Laurel-Hardy en**  
**UN LIO DE FAMILIA**
- 7.º TITERES DIDO

NOTA.—Desde mañana, continúa, desde las 3'30 a 12 noche  
Se despacha para la numerada de las 6

**PUBLICINEMA**

HOY: Matinal, a las 10'30.  
y tarde, a las 6, numerada  
**LA PRINCESA O'HARA**  
por Jean Parker  
A las 3'30, numerada  
**SESIÓN INFANTIL**  
NOTICARIOS, DOCUMENTALES,  
CINCO DIBUJOS y  
**EL LOBO FERROZ**  
Noche, sesión continua

**MAÑANA**  
Continúa desde II mañana  
NOTICARIOS de actualidad  
«LUCE» - «U.F.A.» - «FOX»  
**ENTRENAMIENTOS**  
deportiva Paramount  
**LA DANZA DE LAS BOTELLAS**  
dibujó color M. G. M.  
**LAS ISLAS FIJI**  
bellísimo documental Radio

**Figura 54.** Programación especial para niños en domingo. S/A: “Espectáculos”, en *La Vanguardia Española* (29.10.1939), p. 12; S/A: “Espectáculos”, en *La Vanguardia Española* (11.02.1940), p. 8.

Por lo que respecta al artículo cuatro, hay que decir que se permite la entrada de los menores de cuatro años a las sesiones ordinarias de cinematógrafo siempre que vayan acompañados precisamente de sus padres, con el fin de fomentar la asistencia a este entretenimiento en familia y dejando la autoridad a los padres de decidir, en última instancia, la conveniencia de las películas a las que pueden asistir sus hijos. En las sesiones infantiles se permitía que pudieran ir acompañados de otras personas, porque era el Estado el que garantizaba la idoneidad de las películas seleccionadas.

En cuanto al artículo 5, resulta curioso que la norma prohíba a las empresas señalar la prohibición de que se trata de películas no autorizadas para ser vistas por menores de catorce años. Por esa razón, sólo se marcaba la calificación en aquellas que estaban autorizadas para menores de 14.

Artículo 6.º—De acuerdo con lo dispuesto en el art. 7.º de la Orden del Ministerio del Interior de 2 de noviembre de 1938, tanto la Comisión de Censura Cinematográfica como la Junta Superior de Censura clasificarán las películas que autoricen para mayores o menores de catorce años. En el caso de que suprimiendo escenas aisladas de una película pudiera autorizarse ésta para menores, los organismos de Censura comunicarán los cortes que hayan de verificarse a los propietarios, distribuidores o alquiladores que hubieren solicitado la censura. Estos, en vista de dicha comunicación, decidirán si el organismo censor ha de practicar o no los cortes propuestos.

Artículo 7.º—Sin perjuicio de las responsabilidades de otro orden en que puedan incurrir, se castigarán con las sanciones pecuniarias, a que haya lugar, a las entidades o personas que exploten cinematógrafos o a los padres, tutores, guardadores o encargados de menores de catorce años que, por acción u omisión, infringieren lo dispuesto en los artículos anteriores sobre asistencia de los menores a los cinematógrafos.

**Figura 55.** Censura cinematográfica, aplicada en la legislación de la época, regulando la asistencia del público infantil.

Llama la atención la concreción de la norma, que desciende hasta el caso de practicar “cortes” en los filmes ordinarios, supuestamente para “adaptarlos” —o no— al público infantil, dejando la decisión de realizar dichos cortes a los exhibidores, obviamente de acuerdo con las indicaciones del estamento censor. De este modo, se ofrecía a los empresarios de cines locales la capacidad de “adaptar”, o no, según su criterio, determinadas películas mediante dicho trabajo extra, con vistas a que ellos mismos pudieran gestionar (obviamente, siempre dentro de los estrechos y estrictos cauces marcados por la censura oficial), la mayor o menor ortodoxia ideológica de las exhibiciones que se mostraran en sus salas, o de acuerdo con el nivel de ganancias

económicas que pretendieran obtener. El paternalismo estatal acostumbrado dejaba curiosamente aquí un cierto margen para la autocensura de sus ciudadanos, pues finalmente eran los exhibidores quienes podían regir, con cierta independencia, la línea a seguir por su propio establecimiento (puesto que, finalmente, era el dueño del cine quien decidía qué exhibir y cómo, lógicamente a partir de las directrices de la censura).

En este sentido, hay que indicar que existían distintos tipos de salas y lugares donde se podían ver determinadas películas, y otras no: no era lo mismo, por ejemplo, la cartelera disponible en el Paralelo barcelonés, que los títulos que se podían visionar en una pequeña localidad de provincias, o en un cine de barrio, parroquial, o escolar. Así, se permitía al empresario que programara y practicara sus pases de películas, atendiendo más al factor meramente económico, o bien, de acuerdo con posicionamientos de carácter más “moral”. Y frente a la opción que se daba a los exhibidores (un pequeño margen de actuación, propiamente empresarial), se advertía de las sanciones que se impondrían a quienes infringieran esta norma, generalmente traducidas en multas económicas.

Al final, todo esto redundaba en que el empresario del Paralelo barcelonés “se arriesgaba” (a ganar más dinero y/o a que le multaran), mientras que el exhibidor rural, por ejemplo, se autocensuraba en este sentido, seguramente, más condicionado por su pequeño entorno social (el célebre “qué dirán”, e incluso las autoridades locales, que le eran mucho más cercanas a título individual-personal-familiar que en una gran ciudad). En definitiva, todo redundaba en que la censura “oficial” jugaba con una, mucho más eficaz, censura “social”, autoimpuesta por los propios ciudadanos, que era la que, frecuentemente predominaba en la época y quedaba más extendida por el territorio nacional.

La Orden también recogió, en su artículo 2, la idea de que el cine se había convertido en un entretenimiento habitual de la época. Se hacía necesario por tanto programar sesiones especiales —de carácter diurno—, los días que los niños no asistían a la escuela: domingos, días festivos o durante las vacaciones escolares. Hay que tener en cuenta, que la norma se presentaba como idílica, o como mínimo, ignoraba las bajas

tasas de escolarización y asistencia a la escuela y el hecho de que muchos de los menores de 14 años trabajaban en la agricultura, el ámbito doméstico, en talleres familiares... (trabajo infantil permitido por la propia normativa laboral correspondiente)<sup>210</sup>.

E incluso, como va dicho, se concretó la programación que debía ofrecerse en dichas sesiones (art. 3º), entre las que se debía incluir de forma obligatoria una película que el Estado considerase “de carácter educativo y patriótica”, evidentemente en sintonía con la ideología del Movimiento. El resto películas (cortos o largos), podían ser “meramente recreativas” (a modo de concesión), siempre, eso sí, que hubieran sido consideradas “aptas” por la censura para los menores de 14 años.

Es así como la “preparación” de las mentes infantiles hacia su buena predisposición a los mensajes que el poder les pudiera enviar, resultaba fundamental para la construcción del nuevo régimen, que pretendía educar y adoctrinar también a “las masas infantiles” (no sólo no ocultaba, sino que hacía gala de ello), siguiendo una estrategia muy similar a la que se aplicó en las sesiones ordinarias, “para adultos”, con la inclusión obligatoria del NO-DO correspondiente.

Y para que también fuera un entretenimiento familiar, se permitía la entrada de menores de 4 años a las sesiones ordinarias, siempre que fueran acompañados de sus padres.

Los encargados de hacer cumplir la norma (art. 9) eran los gobernadores civiles (en las capitales de provincia) y los alcaldes (en el resto de poblaciones). Los gobernadores civiles también eran competentes para imponer las sanciones y dar cuenta al Ministerio de la Gobernación, donde se llevaba un Registro especial de sancionados.

---

<sup>210</sup> Este aspecto ya se ha tratado en el apartado anterior, “La infancia”.

#### Disposiciones transitorias

1.º Mientras no se realice la clasificación para menores de catorce años del material actualmente autorizado por la Censura, quedan prohibidas, para los menores de dicha edad, todas las películas a excepción de las siguientes:

a) Las producidas hasta hoy por el Departamento de Cinematografía de la Dirección General de Propaganda,

b) Las documentales y noticiarios que no estén expresamente prohibidos para menores de quince años.

c) Las películas de dibujos.

d) Las especialmente autorizadas para menores de dicha edad por los organismos de Censura mencionados en el art. 6.º

Figura 56. Disposiciones transitorias de la Orden de 24 de agosto de 1939.

Por último, se hace necesario destacar que en las “Disposiciones transitorias” se señalaba que mientras no se realizara la calificación para menores de catorce años, del material previamente autorizado por la censura, llamarían la atención las cuatro categorías a las que no se prohíbe la asistencia de menores de catorce años hasta que no se realizara la clasificación que señala la presente norma, entre las que se encuentran los dibujos animados. Se presupone que todos los dibujos animados están dirigidos al público infantil, lo que apoya la teoría de considerar el cine de dibujos animados como sinónimo de cine infantil. Y por supuestos las realizadas por el Departamento de Cinematografía de la Dirección General de Propaganda, que al menos, trasmiten y ensalzan los “valores del espíritu nacional”.

Pronto, la Administración se dio cuenta —posiblemente presionada por las quejas vertidas por los propietarios de los cines— que era imposible cumplir la *orden anterior*, en cuanto a la celebración de sesiones especiales infantiles en todas las salas de espectáculos (jueves, domingos y días de vacación escolar), debido a la escasez de material cinematográfico. Es por ello que se dicta la *Orden de 7 de mayo de 1941*<sup>211</sup>, que suspendió la prohibición de asistir los menores a las sesiones ordinarias de cine, siempre que los programas estuviesen constituidos íntegramente por películas

<sup>211</sup> Orden de 7 de mayo de 1941, sobre asistencia de menores a las sesiones de cinematógrafo, del Ministerio de la Gobernación, en *Boletín Oficial del Estado* núm. 131 (11.05.1941), p. 3326.

declaradas aptas para menores por la censura. Hecho que no invalidaba la organización de sesiones especiales para menores de 14 años, siempre que fuera posible.



Figura 57. Carteles en los que se ve la gran cantidad de películas programadas para el público infantil en un día festivo. S/A: “Musical y Cinematografía”, en *La Vanguardia Española* (31.12.1944), p. 19.



Figura 58. Ejemplo de programación matinal para público infantil publicitada en carteles. S/A: “Musical y Cinematografía”, en *La Vanguardia Española* (31.12.1944), p. 19; y S/A: “Música, Teatros y Cinematografía”, en *La Vanguardia Española* (05.02.1950), p. 18.





Figura 59. Ejemplo de películas toleradas para menores en sesiones ordinarias (se indica en el cartel). S/A: "Música, Teatro y Cinematografía: Cartel", en *La Vanguardia Española* (21.09.1943), p. 6; y S/A: "Música, Teatro y Cinematografía: Cartel", en *La Vanguardia Española* (10.02.1944), p. 2; respectivamente.

En el caso concreto de *Garbancito de la Mancha*, resulta interesante ver cómo su estreno<sup>212</sup> en Barcelona se programa en viernes, a las 10:30 horas de la noche, tal y como reza el cartel publicado en *La Vanguardia española*:



Figura 60. Detalle del anuncio del estreno en Barcelona. *La vanguardia española*, 23.11.1945, p. 11.

<sup>212</sup> Para conocer más detalles sobre el estreno, véase el apartado del procedimiento de trabajo, en el capítulo segundo.

Ello evidencia la importancia que los productores le otorgaron a la película, al programar un “solemne estreno”, en un horario que resultaba poco adecuado para el público infantil, con la intención de que asistiesen personalidades destacadas e incluso a fin de difundir el mensaje de que el largometraje era en realidad una película para todas las edades. Con toda esta estrategia, el evento cobraba mayor relevancia, convirtiéndose en una especie de acto institucional; lo cual, redundaba, a su vez, en un mayor protagonismo o notoriedad para la propia película, con el fin de alcanzar un gran éxito de público.

En cambio, el estreno en Madrid se programó en sesión de tarde, concretamente a las 19.00 horas, un martes, a pesar de que seguramente una sesión ordinaria hubiera sido más apropiada para la asistencia de menores, de donde se infiere la intencionalidad, en dicho caso, de realizar una presentación más “oficial”, pensando muy probablemente en la asistencia de medios de comunicación, empresarios y gente relacionada de un modo u otro con el mundo del espectáculo y la cultura.

Pero su puesta en sociedad no dejaba ni un resquicio a la improvisación, pues el estreno madrileño avisaba a los lectores de la prensa interesados que “esta película será presentada, en función de gran gala, el lunes noche, a autoridades e invitados”, es decir, en un pase exclusivo; y proseguía “RADIO MADRID retransmitirá a las ocho de la noche de hoy, domingo, y a las tres y cuarto de mañana, lunes, un reportaje radiofónico de esta película, especialmente para todos los niños”. Y para su mejor difusión, se resaltaban los nombres de los protagonistas del trabajo: “Realizador: Arturo Moreno; Guion literario: Julián Pemartín; Música: Maestro Guerrero; Dirección: José María Blay – Una película en color Balet y Blay, rodada en sus Estudios de Barcelona”.

Por su parte, en el cine “Publi” de Barcelona, se programaba una sesión continua a partir de las 5 de la tarde que incluía: 1) No-Do, el histórico proceso de Nuremberg; Imágenes nº 52, Escuelas neoyorquinas; y *Garbancito de la Mancha*, en su 6ª semana de “clamoroso éxito en estreno”.

(2.ª jornada), «El sospechoso»  
**PUBLI.** — Continúa desde las  
 5 tarde: No - Do, El his-  
tórico proceso de Nuremberg;  
 Imágenes núm. 52, Escuelas  
 neoyorquinas; 6.ª semana de  
 clamoroso éxito en estreno  
 «Garbancito de la Mancha»  
**RAMBLAS.** — «Los crímenes»

Figura 61. S/A: “Cartelera”, en *La Vanguardia española*, LXII/24.751 (jueves, 03.01.1946), p. 14.

Programar el estreno de una película de dibujos animados en sesión de noche fue una práctica bastante habitual cuando se trataba de estrenos de grandes producciones. Como por ejemplo en el caso de *Blanca Nieves y los siete enanitos*, cuyo estreno en el cine “Kursaal” de Barcelona se realizó también por la noche.

**KURSAAL.** — Tarde, a las 4. Noche,  
 a las 10'15: Últimos Noticiarios  
 Fox y Ufa y Condesa por una no-  
 che, con Danielle Darrieux. Lunes  
noche, en sesión extraordinaria.  
Estreno de la gran producción de  
Walt Disney en technicolor multi-  
plano: Blanca Nieves y los siete  
enanitos. Se despachan localidades  
 para el estreno y días sucesivos.  
 Taquilla permanente. Quedan nulos  
 los pases de la temporada anterior.

Figura 62. Detalle del estreno de *Blanca Nieves* en el cine Kursaal de Barcelona un lunes por la noche.  
 S/A: “Cartelera”, en *La Vanguardia española*, LVII/23.410 (jueves, 02.10.1941), p. 6.

Incluso se llegaron a programar sesiones de noche, aparte de las de tarde, de forma continuada en el caso de películas de dibujos animados, con gran éxito. Este hecho se debe a que los dibujos animados habían alcanzado una alta valoración por parte del público, dejando de ser un mero entretenimiento para niños. Lo que sucedió por ejemplo, en el caso de las célebres producciones de la factoría Disney *Saludos amigos*, o *Dumbo*.



**Figura 63.** Carteles anunciando largometrajes de Disney en horario de noche: *Saludos amigos* y *Dumbo*. S/A: “Música, Teatros y Cinematografía: carteles”, en *La Vanguardia Española*, LX/24.437 (viernes, 29.12.1944), p. 10.

Ya al final de la década de 1940, se iba a dictar la *Orden de 29.10.1949 referente a la clasificación de películas de la Junta Superior de Orientación Cinematográfica*:

En su virtud este Ministerio se ha servido disponer lo siguiente:

- 1.º Las películas ya dictaminadas y las que en lo sucesivo se clasifiquen por la Junta Superior de Orientación Cinematográfica como «toleradas», lo serán para los menores de catorce años de edad.
2. En lo sucesivo, quedan rigurosamente obligadas todas las empresas cinematográficas a hacer constar en los anuncios, carteles, pizarras, programas y, en general, en toda clase de propaganda destinada al público, la correspondiente clasificación acordada por la Junta Superior de Orientación Cinematográfica como «tolerada» o «autorizada» en cada caso.

**Figura 64.** Detalle de los dos artículos que dicta la citada Orden de 29.10.1949.

Se trata de una norma muy breve, que abordaba dos cuestiones importantes. La primera se refería al límite de edad en la clasificación de las películas, que se estableció en 14 años para aquellas que se clasificaran como “toleradas” (y repárese en el término, en el sentido de “permitidas”...). Es decir, que los menores de 14 años sólo podían asistir a las sesiones en las que se proyectaran películas que tuviesen dicha clasificación emitida por la censura como “toleradas”. Esta norma afectó, tanto a las películas ya clasificadas previamente como a las que se clasificaron a partir de ese momento: el órgano competente para realizar dicho dictamen fue la “Junta Superior

de Orientación Cinematográfica”. La segunda cuestión supuso una novedad respecto a la norma anterior, puesto que señaló la obligatoriedad de hacer constar, en cualquier formato en el que se publicitara o se proporcionara información de la película en cuestión (anuncios, carteles, pizarras, programas...), la clasificación dictada por la mencionada Junta Superior de Orientación Cinematográfica: o bien “tolerada” para menores, o bien, “autorizada” para mayores. (Y nótese nuevamente, cómo, en cualquier caso, era “la autoridad competente” la que otorgaba, o no —puesto que “toleraba” o “autorizaba”, según los casos—, su permiso para el visionado de todo tipo de contenidos, y esto, aplicado a cualquier sector de edad de la población). Recuérdese por otra parte cómo en la Orden de 1939 no se permitía señalar la prohibición de que la película en cuestión no era apta para menores de 14 años.

**CIRCUITO «COVER»**  
**A PARTIR DE MAÑANA LUNES:**  
 En continuación de estreno:

<p><b>CINEMA CATALUÑA</b></p> <p><i>(Aunque él dice que "NO", ella dice que "SI")</i></p>  <p><b>Cary Grant</b>  <i>En Busca de Marido</i>  <small>Presentado por</small>  <b>STONE LYNN-DRAKE</b></p> <p>(Tolerada para menores)      y a petición:  <b>SERENATA ARGENTINA</b>  <small>(en technicolor)</small>  <small>en 2ª y última semana</small>      (Autorizada para mayores)</p>	<p><b>PALACIO del CINEMA</b></p>  <p><b>DANUBIO ROJO</b>  <small>Presentado por</small>  <b>GEORGE HELEN</b></p> <p>(Tolerada para menores)</p> <p><b>LO QUE CUESTA</b>  <b>SER ESTRELLA</b>      con Nils Poppe-Ana Lisa      (Autorizada para mayores)</p>
<p><b>CINE PRINCESA</b>      En riguroso primer reestreno  <b>FUEGO EN LA NIEVE</b>  <small>Van Johnson-John Hodiak</small>      (Tolerada para menores)  <b>Siete viudas y un soltero</b>  <small>Antonio Gandusio-Laura Nucci</small>      (Autorizada para mayores)</p>	<p><b>CINE MANILA</b>      Reestreno especial:  <b>El hombre de la Torre Eiffel</b>  <small>(en technicolor)</small>  <small>Francis Tone Charles Laughton</small>      (Autorizada para mayores)  <b>CURRITO DE LA CRUZ</b>  <small>P. Martín Vázquez-Nati Mistral</small>      (Tolerada para menores)</p>

Figura 65. Ejemplo de cartel con la clasificación de las películas: “tolerada para menores” o “autorizada para mayores”. S/A: “Música, Teatro y Cinematografía: carteles”, en *La Vanguardia Española*, LXVI/ 26.220 (domingo, 24.09.1950), p. 18.

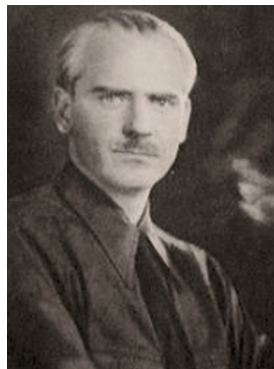
### ***La industria cinematográfica a través de sus personajes clave***

Presento a continuación las personalidades o autoridades que fueron determinantes en la ordenación del ámbito cinematográfico durante el período aquí objeto de estudio. Se trata de hombres que ocuparon, fundamentalmente, puestos y altos cargos de los sucesivos gobiernos franquistas, y de quienes dependió por tanto la evolución, y en cierto modo, la realidad de la cinematografía de aquella época. De hecho, fueron los encargados de materializar y plasmar la ideología del régimen en el ámbito cinematográfico de la década de 1940 —es decir, en lo que la ciudadanía española iba a poder ver, y en cómo lo haría—, pero también, muy especialmente, en la producción nacional de aquella época. Con dicho objetivo, se dispusieron a organizar una industria entonces todavía relativamente joven, e incluso poco regulada hasta el momento, llevando un control férreo sobre la misma, fundamentalmente a través de la creación de un extenso corpus de nuevas leyes y normas —que establecieron el marco jurídico de actuación—, así como de órganos de gobierno, de decisión y difusión del estamento cinematográfico.

Sin duda alguna, destacan entre todos ellos dos figuras clave, Demetrio Carceller Segura y Juan Antonio Sánchez Fernández, que ocuparon sucesivamente la cartera del Ministerio de Industria y Comercio a lo largo de la década de 1940. Y muy en especial, el primero, que llevó a cabo una política basada en el intervencionismo y la protección de la industria cinematográfica. Pero también merecen mención Valentín Galarza Morante (\*1882; †1951), sucesor de Ramón Serrano Suñer como Ministro de Gobernación, y los diferentes responsables políticos que estuvieron al cargo del mencionado Ministerio de Gobernación y del Ministerio de Educación Nacional, puesto que fueron éstos los organismos de los dependió la industria cinematográfica durante aquel tiempo.

### ***Ramón Serrano Suñer***

Ramón Serrano Suñer (\*Cartagena, 1901; †Madrid, 2003), unido al dictador por parentesco familiar —era cuñado de Carmen Polo, la esposa de Franco—, fue uno de los personajes clave durante la Guerra Civil y los primeros años de gobierno franquista, llevando a cabo la construcción del “Nuevo Estado”, tanto a nivel político como jurídico e institucional . Entre 1938 y 1942 ocupó seis veces el cargo de ministro en los primeros gobiernos franquistas (de Interior, de la Gobernación y de Asuntos Exteriores). Germanófilo convencido, fue perdiendo paulatina influencia junto a los falangistas y conforme se desarrollaron los acontecimientos internacionales, para acabar destituido y relegado por el Régimen.



**Figura 66.** Ramón Serrano Suñer.

Se alzó como el principal artífice de las primeras reglamentaciones que afectaron a la industria cinematográfica, pues como Ministro del Interior, tenía bajo su control los servicios de Prensa y Propaganda. De hecho, se puede considerar el “padre” de la censura franquista.



**Figura 67.** Ramón Serrano Suñer con el general Franco, en la entrevista de Villa Regina Margherita en Bordighera (Italia), el 12.02.1941, junto a Benito Mussolini, en un encuentro sugerido por Adolf Hitler.

### ***Demetrio Carceller Segura***

Demetrio Carceller Segura (\*Las Palmas de Castellote, Teruel, 1894; †Madrid, 1968) ocupó el cargo de Ministro de Industria y Comercio desde el 16.10.1940 —sustituyó al militar Luis de Alarcón y Lastra— hasta el 18.07.1945 —sustituido por Juan Antonio Sánchez Fernández—, durante todo el segundo gobierno de Franco.



**Figura 68.** Demetrio Carceller Segura recibiendo la Gran Cruz de la Orden de Cisneros —distinción civil al mérito político— (1944) de manos del secretario general del Movimiento, José Luis de Arrese Magra (\*1905; †1986).

Personaje clave de la industria cinematográfica de la década de 1940, fue uno de los principales impulsores de las reformas en el ámbito cinematográfico llevadas a cabo durante los primeros años de la dictadura.



**Figura 69.** Demetrio Carceller Segura.



### **Juan Antonio Suanzes Fernández**

Juan Antonio Suanzes Fernández (\*Ferrol, 1891; †Madrid, 1977) —marqués de Suanzes—, militar naval —marino de guerra e ingeniero naval—, fue responsable de Ministerio de Industria y Comercio desde el 18.07.1945 —sustituyó a Demetrio Carceller Segura— hasta la remodelación del gobierno realizada en 1951.



**Figura 70.** Juan Antonio Suanzes Fernández.

Fue fundador y primer presidente del Instituto Nacional de Industria (1941-1963) y presidente del Patronato «Juan de la Cierva» (del CSIC). También auspició la creación de Iberia y ENASA.

### **Manuel Augusto García Viñolas**

Manuel Augusto García Viñolas (\*Murcia, 1911; †Madrid, 2010) fue doctor en Derecho, periodista, escritor, director y crítico de arte y literatura. Nombrado Jefe del Departamento Nacional de Cinematografía (1938), creó en 1940 la revista cinematográfica *Primer Plano*, de la que fue su director de 1940 a 1942<sup>213</sup>, y auspició la fundación en 1940 del Círculo de Escritores Cinematográficos (CIRCE).

---

<sup>213</sup> Bajo su dirección, la revista se convirtió en un canal del Estado para dictar instrucciones a los productores y a la industria cinematográfica, en general.



**Figura 71.** Constitución del Departamento Nacional de Propaganda en abril de 1938. Manuel Augusto García Viñolas es el segundo por la derecha. Y otras dos imágenes del mismo.

También participó en la puesta en marcha del *Noticiero Español*, primer informativo regular del bando franquista y antecedente del No-Do —noticiero de proyección obligatoria y frecuencia semanal que durante 39 años ejerció de fuente de información oficial—, y fue director del citado No-Do (durante la época —década de 1960— en que Manuel Fraga fue ministro de Información y Turismo).

Además, dirigió varios documentales producidos por instancias oficiales: los documentales de guerra *Prisioneros de guerra* (1938)<sup>214</sup>, *Dieciocho de julio* (1938) y *La llegada de la Patria* (1939) y el documental *Boda en Castilla* (1941), por el Departamento Nacional de Cinematografía; y *Arte de América y España* (1963), *Don Aire de España* (1963), por el No-Do<sup>215</sup>.

También dirigió el largometraje *A los pies de usted* (1945)<sup>216</sup>, estrenado el 19.11.1945 en los cines Benavente, Calatrava y Paz de Madrid; y el 06.02.1946 en el cine Montecarlo de Barcelona. Fue director del Teatro Español (1941-1942), y posteriormente, agregado cultural en las embajadas de España en Brasil y Portugal. Coleccionó dibujos de Fortuny, Sorolla, Luis Gordillo..., y fue amigo de Federico García Lorca, Rafael Alberti, Gregorio Marañón, Salvador Dalí o Camilo José Cela.

<sup>214</sup> GARCÍA VIÑOLAS, Manuel Augusto: *Prisioneros de guerra* [cinta cinematográfica]. España, Departamento Nacional de Cinematografía, 1938. 14 minutos de duración. Distribuida por Hispania Tobis.

<sup>215</sup> ID.: *Dieciocho de julio* [cinta cinematográfica]. España, Departamento Nacional de Cinematografía, 1938. ID.: *La llegada de la patria* [cinta cinematográfica]. España, Departamento Nacional de Cinematografía, 1939. ID.: *Boda en Castilla* [cinta cinematográfica]. España, Sección Nacional de Cinematografía, 1941. ID.: *Arte de América y España* [cinta cinematográfica]. España, No-Do, 1963. ID.: *Don Aire de España* [Cinta cinematográfica]. España, No-Do, 1963.

<sup>216</sup> ID.: *A los pies de usted* [cinta cinematográfica]. España, Faro Films, 1945.

### ***Medidas oficiales: mecanismos de control y mecanismos de protección de la cinematografía española***

La voluntad del gobierno franquista por controlar y a la vez proteger el medio cinematográfico y primar la producción española de películas de calidad, llevó a establecer diversos mecanismos de control y también de protección sobre la producción española de la década 1940.

A simple vista podría resultar algo paradójico este binomio, pero en realidad corresponde al permanente autoritarismo paternalista del franquismo, manifestado por su preferencia por coartar y debilitar las capacidades autónomas – en este caso de la industria cinematográfica– para así su dependencia de las subvenciones y ayudas de diverso tipo; se trataba, pues, de articular simultáneamente las medidas coactivas o restrictivas y las impulsoras o promotoras de la industria cinematográfica<sup>217</sup>.

Entre todas estas medidas oficiales, destacan la implantación del doblaje obligatorio de las películas al castellano, el establecimiento de nuevas normas de censura, la aplicación de nuevas tasas arancelarias, el control en la importación de películas, la concesión de créditos, concursos y premios cinematográficos, y la regulación de la programación.

De entre todos los mecanismos de control, el más evidente fue la censura directa, aunque resultaría mucho más decisiva la normativa sobre el doblaje obligatorio en el proyecto global de subordinación de la industria cinematográfica a las necesidades del régimen<sup>218</sup>.

Dichas medidas tuvieron una mayor o menor incidencia en la producciones de animación, siempre en función de las características específicas de este género. Y sin embargo, no es pretensión de esta tesis desarrollar cada una de estas medidas, por lo que me limitaré a ahondar en aquellos aspectos directamente relacionados con el cine de animación y, especialmente, con la película aquí objeto de estudio.

---

<sup>217</sup> MONTERDE LOZOYA, José Enrique: “El cine de la autarquía (1939-1959)...”, *op. cit.*, p. 188.

<sup>218</sup> *Ibíd.*, p. 189.



**Figura 72.** Portada de la revista *Primer Plano*, III/92 (12.05.1942).

### **El control en la importación de películas (“Producir para importar”, también en el cine de animación)**

De entre todas las medidas proteccionistas destinadas a aumentar la producción, destaca la de premiar las producciones nacionales con permisos de importación. Con total seguridad, ésta fue la medida que más condicionó, e incluso, se podría decir que, en concreto, posibilitó, la producción de *Garbancito de la Mancha*.

Las autoridades gubernamentales, con el fin de proteger, primar y fomentar la producción nacional, forzaron a las empresas dedicadas a la importación y distribución de películas, a que se convirtieran en productoras. Así que lo que al principio fue una imposición, muy pronto se convirtió en un medio eficaz para obtener beneficios<sup>219</sup>, puesto que las distribuidoras de la época subsistían gracias a los citados permisos de importación, “[...] que les aseguraban la asistencia masiva a sus salas, de un público

---

<sup>219</sup> Véase ROLDÁN GARROTE, David: *Fuentes documentales para el estudio de la música en el cine español de los años 40...*, op. cit., p. 16.

que se sentía atraído especialmente por las películas de Estados Unidos”<sup>220</sup>. Normalmente se otorgaba la posibilidad de importar “[...] de dos a tres películas extranjeras por cada película realizada en España”<sup>221</sup>. Debido a esto, se redujo notablemente el número de importaciones:

La República movía alrededor de 500 largometrajes al año y el Franquismo estima que son suficientes 300, pero resulta que la cifra media real es de 222 largometrajes<sup>222</sup>.

Dicha reducción en las importaciones de largometrajes tuvo diversas consecuencias, entre las que se pueden destacar:

En primer lugar, las películas se pasan de 20 a 30 veces más que antes de la guerra. En segundo lugar, aparece una temporada cinematográfica entendida como la concentración de los estrenos más importantes en los meses de septiembre a mayo, mientras el resto del año se estrenan películas de segunda, se proyectan reposiciones o bien algunos cines cierran<sup>223</sup>.

En cuanto al país de procedencia de las producciones importadas, hay que decir que influyeron los gustos del público pero, sobre todo, vinieron marcados por los intereses del Estado, que veremos cómo cambian según la situación internacional. Así, primero existe una preponderancia de las distribuidoras alemanas e italianas (obviamente, los países del Eje), para más tarde tomar la cabecera las distribuidoras de Estados Unidos.

Así el pacto totalitario con Alemania e Italia explica que entre 1938 y 1942 las distribuidoras más activas sean aquellas ligadas a los intereses nazis y fascistas: ACE, HIAF, CIFESA y Ufilms<sup>224</sup>.

---

<sup>220</sup> MANZANERA MOLINA-NIÑIROLA, María: *Cine de animación en España: largometrajes 1945-1985...*, *op. cit.*, pp. 23-24.

<sup>221</sup> CANDEL CRESPO, José María: *Historia del dibujo animado español...*, *op. cit.*, p. 49.

<sup>222</sup> DÍEZ PUERTAS, Emeterio: “El montaje del Franquismo: la política cinematográfica de las fuerzas sublevadas”, en *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 23 (2001), pp. 141-157; cita concreta en p. 147. ID.: *El montaje del Franquismo: la política cinematográfica de las fuerzas sublevadas...*, *op. cit.*

<sup>223</sup> *Ibíd.*, p. 147.

<sup>224</sup> *Ibíd.* Eran alemanas UFA, Tobis y Terra, que tenían como filiales a ACE, HIAF e Hispania Tobis. Por su parte, CIFESA (Compañía Industrial de Film Español S.A.) era española, estuvo abierta en 1932-1961 (aunque su período más fecundo fue 1942-1945) y tenía su sede en Valencia.

También las distribuidoras españolas, que fueron obligadas a convertirse en productoras, siguieron esta línea. Y fueron las empresas más importantes dedicadas a la producción de películas españolas, las que más permisos de importación consiguieron.

Después se sitúan a la cabeza las casas que se implican en el rodaje de películas «españolas» y, a cambio, reciben permisos de importación, como CIFESA, Hispano Fox Films o Suevia Films<sup>225</sup>.

En un principio, la normativa vigente<sup>226</sup> anterior al 24.05.1943 señalaba que:

“[...] la importación de películas cinematográficas impresionadas se concedería exclusivamente a las entidades o personas de nacionalidad española que, de acuerdo con las normas [...] produjesen películas enteramente nacionales de una categoría decorosa y de un coste no inferior a pesetas 750.000”<sup>227</sup>.

Y no era necesario esperar al estreno de la película, ni siquiera a que empezase el rodaje, para recibir dichos permisos:

“Las referidas normas establecían la posibilidad de llevar a cabo estas importaciones con anterioridad a la producción que las autorizaba, mediante la presentación de un aval bancario que garantizaría su edición”<sup>228</sup>.

Esto, unido a la picaresca, hizo que en muchas ocasiones se llevasen a cabo procesos fraudulentos y que la pretendida protección por parte del Estado del cine nacional no funcionase como se había previsto inicialmente. Y un buen ejemplo de ello lo constituye la importación de dibujos animados, siendo el caso del largometraje de *Blanca Nieves y los siete enanitos*, un caso paradigmático<sup>229</sup>.

---

<sup>225</sup> *Ibíd.*, p. 147.

<sup>226</sup> Normativa con fecha de 28.10.1941.

<sup>227</sup> *Normas a que habrán de ajustarse los productores de películas nacionales que quieran acogerse a los beneficios de importación que, como protección a los mismos, el Ministerio de Industria y Comercio les concede* (18.05.1943), en *BOE*, 144 (24.05.1943), p. 4949. Ministerio de Industria y Comercio. Subsecretaría de Comercio, Política arancelaria y Moneda. José María de Lapuerta (Subsecretario y Sr. Presidente de la Subcomisión Reguladora de la Cinematografía).

<sup>228</sup> *Ibíd.*, p. 4949.

<sup>229</sup> Véase el apartado de industria norteamericana.



**Figura 73.** Cartel que publicita el éxito de taquilla de *Blanca Nieves y los siete enanitos* en el Palacio de la Música (Madrid). S/A: “Cartel”, en *ABC* (domingo, 02.11.1941), p. 4.

Es por ello que se decidió dictar nuevas normas más restrictivas en cuanto a la concesión de los permisos de importación de películas extranjeras<sup>230</sup>.

En las *Normas a que habrán de ajustarse los productores de películas nacionales que quieran acogerse a los beneficios de importación que, como protección a los mismos, el Ministerio de Industria y Comercio les concede* (18.05.1943), se determinó que las películas que debían producirse para acceder a los permisos de importación tenían que ser largometrajes íntegramente nacionales, a efectos económicos. En cuanto a la calidad de las producciones, se hablaba de “una categoría técnica y artística suficientemente decorosa”, que sería comprobada por la Comisión Clasificadora<sup>231</sup>.

<sup>230</sup> *Normas a que habrán de ajustarse los productores de películas nacionales...*, en *BOE*, 144 (24.05.1943), pp. 4949-4951.

<sup>231</sup> Art. 2, *ibíd.*, p. 4950.

En los casos de estas producciones nacionales, cuando se acogieran a su facultad para, a través de ellas, recibir los permisos de importación, también se demandaron una serie de requisitos o trámites previos<sup>232</sup>:

- a) Estar producida por una entidad o persona que reúna las condiciones legales exigidas para ejercer la industria de producción cinematográfica.
- b) Presentar en la Subcomisión Reguladora de la Cinematografía el guion cinematográfico definitivo de la película, un plan económico completo, relación de trabajadores, y la hoja de censura correspondiente, con un plazo mínimo de veinte días antes de iniciar el rodaje.
- c) En el plazo de dichos veinte días, la Subcomisión Reguladora de la Cinematografía emitiría un informe haciendo constar los defectos apreciados, informe que no sería vinculante pero que se tendría en cuenta ante la Comisión de Clasificación, de modo que las producciones con informes favorables tendrían prioridad a efectos de suministro de material virgen para su realización.
- d) La película debía inscribirse como acogida a estos beneficios, se le expedía un certificado y se le concedía el material virgen necesario por la Subcomisión Reguladora de la Cinematografía. Después, podía comenzar la producción.
- e) Durante el transcurso de la producción, la Subcomisión Reguladora de Cinematografía la supervisaría en todos los aspectos que considerase oportunos, emitiendo escritos dirigidos al productor, que también tendría en cuenta la Comisión Clasificadora.
- f) Una vez terminada la película, ésta sería visionada por la Comisión Clasificadora —acompañada de un resumen detallado del coste definitivo—, la cual dictaría la categoría que le correspondiera y el valor de producción que se le asignase. Y en función de ello, se obtendrían los beneficios de importación correspondientes.

---

<sup>232</sup> Art. 3, *ibíd.*, p. 4950.



Se estableció que las películas de producción nacional estarían clasificadas en tres categorías<sup>233</sup>:

- 1ª Categoría: aquellas películas que suponían un avance considerable en cualquier aspecto de la producción, mereciendo así el mayor grado de protección por parte del Estado.
- 2ª Categoría: aquellas películas que, sin suponer un avance considerable, eran en su conjunto de una calidad suficientemente buena como para poder ser exportadas, y por tanto, merecían la protección del Estado.
- 3ª Categoría: aquellas producciones que, por calidad artística o técnica, suponían un descrédito para la industria nacional, las cuales se consideraba que no eran merecedoras de apoyo alguno.



**Figura 74.** Organigrama de la Comisión Clasificadora<sup>234</sup>.

A la vista de esta clasificación y del coste de producción acordados por la Comisión Clasificadora, la Subsecretaría de Comercio, previo informe de su organismo competente —la Subcomisión Reguladora de la Cinematografía—, otorgaría los permisos de importación correspondientes, teniendo en cuenta: la solicitud de los interesados y la operación que propusieran; el precio, la calidad y la procedencia de las

<sup>233</sup> Art 6, *ibíd.*, p. 4950.

<sup>234</sup> Art 5, *ibíd.*, p. 4950.

películas que se desearan importar; los cupos existentes de diferentes países; y la disponibilidad de las divisas<sup>235</sup>.

Como norma general, y según la categoría establecida, se podían recibir los siguientes permisos de importación<sup>236</sup>:

Por cada millón de pesetas de valor aprobado: a las películas calificadas como de 1ª categoría les corresponderían de tres a cinco películas, según su valor de explotación; a las de la 2ª categoría, les corresponderían de dos a cuatro películas, según su valor de explotación; y a las calificadas como de 3ª categoría, no les correspondería ningún permiso. Por último, se señala que “a valores de producción superiores o inferiores al millón de pesetas, corresponderá la parte proporcional de importaciones”. También se contemplaba conceder algún aumento en el número de permisos o compensaciones en casos especiales, “[...] así como autorizarse la compensación directa con otra película de países de producción reducida con quienes interese establecer relaciones cinematográficas y sea éste el único medio posible”<sup>237</sup>.

Se estableció también un férreo control sobre las películas que se fueran a importar, siendo la Subcomisión Reguladora la encargada de supervisar todo el proceso. Ésta, podía recabar todos los datos que considerase oportunos, contratos legales, facturas..., incluso el visionado previo de las películas a importar<sup>238</sup>.

Si a esto añadimos que los distribuidores y exhibidores eligen las películas extranjeras después de la discriminación realizada por la S.R.C. (en cuanto a su nacionalidad) y por la censura (en cuanto a su contenido) concluiremos que, pese a que los factores productivos son de propiedad privada, no existe libertad de empresa y la intervención administrativa da un tono paraestatal a toda la producción<sup>239</sup>.

Por último, hay que destacar que se animaba a exportar las películas que habían sido merecedoras de la concesión de estos permisos, e incluso esta labor podría ser

---

<sup>235</sup> Art 6, *ibíd.*

<sup>236</sup> Art 6, *ibíd.*, pp. 4950-4951.

<sup>237</sup> Art 6, *ibíd.*, p. 4951.

<sup>238</sup> Art. 9, *ibíd.*

<sup>239</sup> DÍEZ PUERTAS, Emeterio: “El montaje del Franquismo...”, *op. cit.*, p. 57.

ejercida directamente por la Subcomisión Reguladora de la Cinematografía en caso de no ser realizada por los interesados<sup>240</sup>.

Ya en junio de 1944, a las categorías anteriormente descritas que regían la cantidad de permisos de importación otorgados, se añadió la clasificación de película de “interés nacional” con una nueva ley, *Dictando normas para protección de películas españolas* (15.06.1944)<sup>241</sup>.

Así, las películas eran declaradas de “interés nacional” cuando hubieran sido producidas en España y sus cuadros artísticos y técnicos fueran esencialmente españoles. Además, debían contener “[...] muestras inequívocas de exaltación de valores raciales o en enseñanzas de nuestros principios morales y políticos”<sup>242</sup>. Este título era concedido por el Vicesecretario de Educación Popular, a propuesta de la Delegación Nacional de Propaganda<sup>243</sup> y previos informes de la sección de Cinematografía y Teatro y de la Comisión Nacional de Censura Cinematográfica<sup>244</sup>.

Estas producciones tuvieron una serie de privilegios, siendo preferentes a todos los fines de contratación en las salas de proyección cinematográficas enclavadas en territorio nacional<sup>245</sup>. Concretamente<sup>246</sup>:

- a) Estreno en la época más conveniente de la temporada cinematográfica.
- b) Condiciones mínimas iguales a las que se hallen establecidas normalmente en el mercado cinematográfico.
- c) Prioridad en los reestrenos.
- d) Será obligatoria su proyección mientras la película alcance un mínimo del 50 por 100 del aforo total del cine; se considerará no alcanzado este aforo si al

---

<sup>240</sup> *Normas a que habrán de ajustarse los productores de películas nacionales...*, en *BOE*, 144 (24.05.1943), Art. 10, p. 4951.

<sup>241</sup> En *BOE*, 175 (23.06.1944), p. 4926. Ministerio de Educación. Vicesecretaría de Educación Popular de F. E. T. y de las J. O. N. S. Jefatura Superior de Servicios. Gabriel Arias-Salgado (Vicesecretario de Educación Popular).

<sup>242</sup> *Ibíd.*, Art. 3.

<sup>243</sup> *Ibíd.*, Art. 1.

<sup>244</sup> *Ibíd.*, Art. 3.

<sup>245</sup> *Ibíd.*

<sup>246</sup> *Ibíd.*, Art. 2.

realizar el cómputo de una semana, los ingresos diarios no llegan a dicho porcentaje.

Normalmente se le concedía la categoría de “interés nacional” a los largometrajes, aunque también a cortometrajes y películas extranjeras que “contengan valores artísticos, técnicos y políticos de carácter excepcional dentro de las inspiraciones del Estado”<sup>247</sup>.

En los años posteriores, se siguieron dictando normas que completaron las anteriormente expuestas, concretando algunos aspectos de las mismas<sup>248</sup>.

---

<sup>247</sup> *Ibíd.*, Art. 4.

<sup>248</sup> Se pueden citar: 1) *Orden de 13.02.1945 por la que se dictan normas preventivas a que debe someterse en la práctica el «visionado» de películas cinematográficas por los importadores de películas cinematográficas*, en *BOE*, 46 (15.02.1945), pp. 1323-1324. Ministerio de Hacienda. Joaquín Benjumea Burín (Director General de Aduanas); 2) *Orden de 13.02.1945 por la que se autoriza en régimen especial de aplazamiento del pago de derechos arancelarios, la importación y subsiguiente reexportación de películas extranjeras destinadas al doblaje en idiomas propios de otras naciones, previo cumplimiento de las formalidades que se indican*, en *BOE*, 46 (15.02.1945), p. 1324; Ministerio de Hacienda. Joaquín Benjumea Burín (Director General de Aduanas); 3) *Orden de 13.02.1945 por la que se dictan las normas a las que deberá ajustarse la exportación temporal de películas cinematográficas a países extranjeros, a Canarias y a las Plazas y Posesiones de África, cuando, respectivamente, hayan de reimportarse de aquellos países y territorios*, en *BOE*, 46 (15.02.1945), pp. 1324-1325. Ministerio de Hacienda. Joaquín Benjumea Burín (Director General de Aduanas); 4) *Orden de 17.02.1945 por la que se establecen normas para la reimportación de películas nacionales que hayan agotado el plazo concedido para su exportación temporal y, asimismo, normas para la importación de las copias obtenidas en país extranjero sobre películas nacionales exportadas temporalmente a tal efecto*, en *BOE*, 53 (22.02.1945), p. 1504. Ministerio de Hacienda. Joaquín Benjumea Burín (Director General de Aduanas); 5) *Orden de 03.04.1945 por la que se aclaran y señalan los requisitos necesarios, en lo que concierne a la Dirección General de Comercio y Política Arancelaria, para la entrada en España de películas extranjeras al objeto de su visionado previo o para su doblaje en idiomas extranjeros, reimportación de películas nacionales que se envíen al extranjero e importaciones de copias de las mismas*, en *BOE*, 96 (06.04.1945), pp. 2709-2710. Ministerio de Industria y Comercio. Demetrio Carceller Segura (Subsecretario de Comercio, Política arancelaria y Moneda); 6) *Orden 03.04.1945 por la que se determina el Organismo que, a los efectos de la Ley de 19 de julio de 1944, ha de extender los certificados de clasificación de las películas extranjeras que se importen en España*, en *BOE*, 96 (06.04.1945), pp. 2709-2710. Ministerio de Industria y Comercio. Demetrio Carceller Segura (Subsecretario de Comercio, Política arancelaria y Moneda); 7) *Orden del 03.04.1945 por la que se establece el plazo máximo de explotación en España de las películas extranjeras*, en *BOE*, 96 (06.04.1945), pp. 2709-2710. Ministerio de Industria y Comercio. José M<sup>a</sup> de Lapuerta (Director General del Instituto Español de Moneda Extranjera, Presidente de la Subcomisión Reguladora de la Cinematografía); 8) *Orden de 22.06.1948 por la que se dictan normas generales para la tramitación, dentro de determinadas condiciones, de las devoluciones de ingresos de derechos arancelarios de películas prohibidas por la censura*, en *BOE*, 179 (27.06.1948), p. 2778. Ministerio de Hacienda, Joaquín Benjumea Burín (Director General de Aduanas); 9) *Circular regulando la tramitación de recursos elevados por las Entidades cinematográficas a la Dirección General de Cinematografía y Teatro, en relación con la clasificación de películas* (28.12.1948), en *BOE*, 8 (08.01.1949), p. 116, Ministerio de Educación Nacional. Subsecretaría de Educación Popular. Dirección General de Cinematografía y Teatro. Gabriel García Espina (Director General). Para profundizar en ellas, consúltese

<b>TRÁMITES PARA OBTENER LOS PERMISOS DE IMPORTACIÓN</b>	
<b>ANTES DEL RODAJE</b>	<b>1ª Subcomisión Reguladora de la Cinematografía</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Documentos productor: guion definitivo, plan económico, relación de trabajadores y hoja de censura</li> <li>- Revisión del proyecto</li> </ul> <p style="text-align: center;">↓ 20 días ↓</p> <p style="text-align: center;"><b>Informe favorable</b> (no vinculante pero tenido en cuenta por la Comisión Clasificadora)</p>
	<b>2ª Subcomisión Reguladora de la Cinematografía</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Tareas de supervisión</li> </ul> <p style="text-align: center;">↓</p> <p style="text-align: center;"><b>Escritos al director</b> (no vinculante pero tenido en cuenta por la Comisión Clasificadora)</p>
<b>DESPUÉS DEL RODAJE</b>	<b>3ª Comisión Clasificadora</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Documento productor: resumen detallado de coste definitivo</li> <li>- Visionar la película y revisar resumen</li> </ul> <p style="text-align: center;">↓</p> <p style="text-align: center;"><b>Dictar categoría y el valor de producción</b></p>
	<b>4ª Subsecretaría de Comercio</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Según la clasificación y coste de la producción acordado por la <b>Comisión Clasificadora</b></li> <li>- Previo informe de la <b>Subcomisión Reguladora</b> de la Cinematografía</li> </ul> <p style="text-align: center;">↓</p> <p style="text-align: center;"><b>Otorgar los permisos de importación</b></p>

**Figura 75.** Tabla-resumen de los trámites para obtener los permisos de importación.

Así pues, la producción de *Garbancito de la Mancha* fue un fiel reflejo de la situación descrita: “La causa que decidió a Balet y Blay a producir *Garbancito de la Mancha* no

fue otra que la económica. Pensaron que este tipo de film les daría la oportunidad de obtener permisos para importar películas extranjeras [...]”<sup>249</sup>.

Y es que la Casa Balet y Blay no fue empresa productora hasta 1943, con *Garbancito de la Mancha*<sup>250</sup>. A lo que se dedicaba principalmente con anterioridad (había sido creada en 1938 por José María Blay Castillo y Ramón Balet Raurich) era a la distribución de películas.

Podría decirse que su antecesora fue la empresa “Febrer y Blay”, de la que José María Blay fue directivo. Aquella empresa se había dedicado a la distribución de películas, entre las que se pueden citar *Audiencia Imperial* (Friedrich Selnik, 1932)<sup>251</sup>, *Atlantic Hotel* (Karel Lamac, 1933)<sup>252</sup>, *Felipe Derblay* (Abel Rivers, Fernand Gance, 1933)<sup>253</sup>, *Tarzán de las fieras* (Robert F. Hill, 1933)<sup>254</sup>, y *La alegría que pasa* (Sabino A. Micón, 1934)<sup>255</sup>, y también distribuía dibujos animados. Además, produjo junto a Ediciones Cinematográficas Españolas, el film *Currito de la Cruz* (Fernando Delgado, 1936)<sup>256</sup>.



Figura 76. Felipe Derblay (1933).

<sup>249</sup> MANZANERA MOLINA-NIÑIROLA, María: *Cine de animación en España: largometrajes 1945-1985...*, op. cit., p. 24.

<sup>250</sup> Para conocer la labor de la Casa Balet y Blay como productora, véase el capítulo segundo.

<sup>251</sup> SELNIK, Friedrich: *Audiencia Imperial / Kaiserwalzer* [cinta cinematográfica]. Alemania, AAFA Film, 1932. Se estrenó el 02.05.1933 en Madrid: Ópera. [El autor, productor, director y actor cinematográfico alemán, sic. Friedrich o Frederic Zelnik (\*1885; †1950)].

<sup>252</sup> LAMAC, Karel: *Atlantic Hotel / Das verliebte Hotel* [cinta cinematográfica]. Alemania, Ondra-Lamac-Film, 1933. Estrenada el 23.09.1935 en Madrid. [Karel, Charles o Carl Lamač (\*1887; †1952), director, actor, guionista y productor de cine checo, natural de Praga].

<sup>253</sup> RIVERS, Abel; y GANCE, Fernand (dirs.): *Felipe Derblay / Le Maitre de forges* [cinta cinematográfica]. Francia, Directerus Francais Associes, 1933.

<sup>254</sup> HILL, ROBERT F. (dir.): *Tarzán de las fieras / Tarzan the Fearless* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos, Sol Lesser, 1933. Se estrenó el 16.04.1934 en Madrid en el Coliseum y el 11.05.1934 en Barcelona en el Capitol. Con los actores Buster Crabbe, Jacqueline Wells y Edward Woods.

<sup>255</sup> MICÓN, Sabino A.: *La alegría que pasa* [cinta cinematográfica]. España, Sonofilm, 1930. Se estrenó el 22.01.1934 en Barcelona: Volga.

<sup>256</sup> DELGADO, Fernando: *Currito de la Cruz* [cinta cinematográfica]. ECE, 1936. Con música de Jacinto Guerrero.

C I N A E S TIVOLI

PROGRAMA SONORO. Aparato Western Electric  
 Hoy viernes, penúltimo día de proyección de este programa. Tarde de 4 a 8, y noche a las 10: «A cual más bestia», cómica de la Universal, por Charles Murray y George Sidney; Noticiario Fox. «La casa de los duendes», dibujos de Febrer y Blay, y la grandiosa cinta distribuida por Febrer y Blay, MISTERIOS DE AFRICA, hablada y explicada en español.—Mañana sábado, tarde, últimas proyecciones de este programa.—Mañana sábado noche, a las 10, en FUNCION DE GALA, ESTRENO del film de Rene Clair, distribuido por Febrer y Blay, SOUS LES TOITES DE PARIS.—Se facilitan auriculares especiales para personas duras de oído.

Y AHORA...  
**Elipe Derby**  
 con GABY MORLAY  
 otra gran exclusiva FEBRER Y BLAY  
 Y DESPUES...  
**TARZAN de los fieros**  
 Y SIEMPRE...  
 Exclusivas FEBRER Y BLAY

Figura 77. Programa completo distribuido por Febrer y Blay en el Tívoli de Barcelona. *La Vanguardia* (27.02.1931), p. 19; y cartel que anuncia dos películas distribuidas por la empresa Febrer y Blay. *La Vanguardia* (11.02.1934), p. 14.



Figuras 78 y 79. Dos largometrajes en exclusiva de “Febrer y Blay”: *Audiencia imperial* y *Le maître de Forges*.



**TEATRE PRINCIPAL - MONTBLANC**

Presentarà dissabte, dia 18 d'Agost de 1934, nit i diumenge, dia 19, tarda i nit

El més extraordinari i sensacional programa cinematogràfic! Les dues cintes que cada una per si sola han constituït el més fulminant èxit:

**El Jorobado de Nuestra Señora de París**

NOVA REPRODUCCIÓ SINCRONITZADA que fou aclamada el seu *reprise* per la premsa mundial. La més sublim interpretació del malaguanyat i famós artista **LON CHANEY**

**Tarzán de las Fieras**

estrenada aquesta temporada al «CAPITOL», de Barcelona, destacant-se com el millor film de l'actualitat. La cinta que ha tolt els records! La que ningú no deixarà de veure!

Aquests són els dos films que tot Montblanc admirarà i elogiarà

PREUS DE COSTUM  
UNA EXCLUSIVA = FEBRER & BLAY

**Teatre Principal-Olot**

DIUMENGE 28 D'OCTUBRE 1934

Teatrà, a les 8 i a les 10

COLossal PROCESSIONA SENSOR

La Wm de las Aventuras Asociadas

**LOS HIJOS DE LOS GANGSTERS**  
con LEO CASSELLA, CONSTANCE CUMMINGS, BORIS CARLOWY I ROBERT TOSCO (Inauguració, primera representació absoluta dedicada pel 'Lorca' que com a relleu en 'esta producció' està gran de la Societat Socorro).

**VIRUELAS LOCAS**  
Directa colada, encara la data para

**OCEAN HOOP**  
Directa sense

Excelsives «Febrer & Blay» presenten la superproducció

**Tarzán de las Fieras**  
con BUSTER CRABBE, con Jacqueline Wells i JACQUELINE WELLS. Los actores más valiosos de la vida de la vida. El primer de los actores más valiosos. Los actores más valiosos. La película más valiosa de su vida. Tarzán de las Fieras ha sido por todos los países que se le dice de «Febrer & Blay».

NOTES I PREUS DE COSTUM

AVANT: EL 90 D'S CASALLERIA. Para del cinema. PASTORAL, CATALINA DE ROMA. Para del cinema. La cinta propiament dita. Presentarà: Una representació absoluta dedicada pel 'Lorca' que com a relleu en 'esta producció' està gran de la Societat Socorro.

UNA EXCLUSIVA = FEBRER & BLAY



Figura 80. Tarzán de las fieras, en exclusiva de "Febrer & Blay".

**PALACIO de la MUSICA**

MAÑANA LUNES PRESENTACION DE LA SUPERPRODUCCION NACIONAL

**CURRITO de la CRUZ**

REALIZACION DE FERNANDO DELGADO

CON ANTONIO VICO ELISA GUIZ ROMERO "MARAVILLA" EDUARDO PROBY

MUSICA DE JACINTO GUERRERO

ESPAÑA VISTA POR LOS ESPAÑOLES

**currITO de la CRUZ**

UNA SUPERPRODUCCION

DISTRIBUIDA POR: EXCLUSIVAS FEBRER & BLAY S. A.

MUSICA DE JACINTO GUERRERO

**Antonio Vico Elisa Guiz Romero "MARAVILLA"**

direccion: FERNANDO DELGADO

**CURRITO de la CRUZ**

**currITO de la CRUZ**

UNA SUPERPRODUCCION

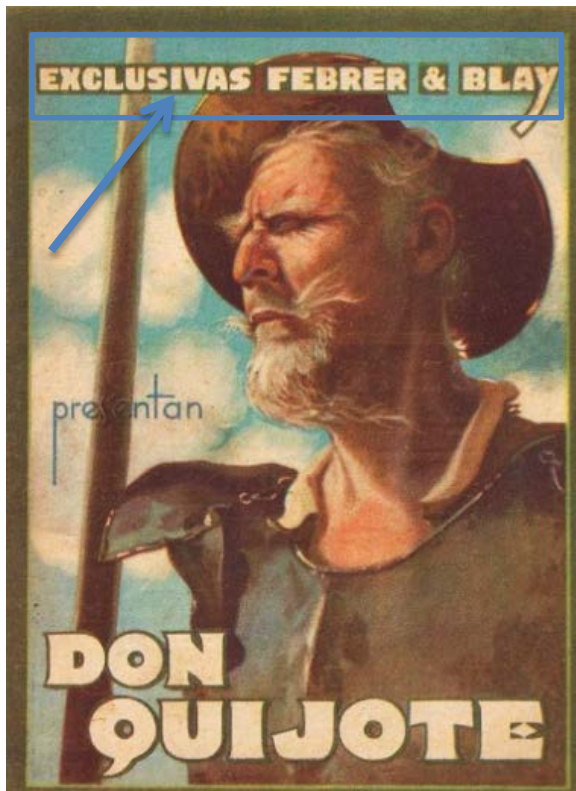
DISTRIBUIDA POR: EXCLUSIVAS FEBRER & BLAY S. A.

MUSICA DE JACINTO GUERRERO





Figura 81. Currito de la Cruz, distribuida por Febrer y Blay.



Figuras 82 y 83. Programas de mano de Don Quijote (1933) y Atlantic Hotel (1935), películas distribuidas por Febrer y Blay.



**Figura 84.** Cartel anunciando las películas de dibujos animados que iba a distribuir Febrer y Blay. En Catálogo de las producciones distribuidas por la empresa para la temporada 1934-1935.

Así que, José M<sup>e</sup> Blay ya contaba con una amplia experiencia en el mundo de la distribución cuando fundó la Casa Balet y Blay.





**Figura 85.** Balet y Blay, “la marca que se impone”. Publicidad de la temporada 1942-1943 —con su característico elefante identificativo—, y membrete de la empresa.

Toda la bibliografía consultada radica esta última empresa en Barcelona, y algunas fuentes la concretan el 07.05.1938<sup>257</sup>. La primera sucursal que abrieron fue la de Sevilla<sup>258</sup> y más tarde Madrid. También abrieron sucursales en otras ciudades del país: en 1947 se tiene noticia de la existencia de sucursales, al menos, en las ciudades de Valencia, Gandía, Murcia y Granada<sup>259</sup>.

Resulta cuanto menos curioso que siendo la primera oficina que abrieran, se hayan hallado datos de distribución de películas desde el año 1938 y sin embargo no haya evidencia alguna de la presencia de la empresa en Barcelona hasta un año más tarde, en 1939<sup>260</sup>.

El primer producto salido de esta firma fue un estreno, en el Pathé Cinema de Sevilla, el 18.06.1938. Se trataba de una película sobre Hitler, *Viaje de Hitler a Italia*, film de propaganda fascista, que también se estrenó en el cine Coliseo España de la misma ciudad el 03.07.1938.

Además, para la nueva temporada, Balet y Blay tenía previsto estrenar diez nuevas películas:

<sup>257</sup> NADAL I ROVIRA, Núria: “De *Garbancito de la Mancha* a *Los sueños de Tay-Pi*” ..., *op. cit.*

<sup>258</sup> S/A: “Cinematografía: Noticiario: La reunión anual de la Organización Balet y Blay S. L.”, en *ABC* (04.07.1947), p. 2.

<sup>259</sup> *Ibíd.*

<sup>260</sup> Hay que tener en cuenta que estas fechas coinciden con plena Guerra Civil. Como es sabido, Barcelona fue un enclave republicano hasta fechas avanzadas de la contienda, como sucediera también con Madrid; pero el caso de Sevilla fue diametralmente distinto al ser uno de los focos del bando nacional desde los primeros días de la guerra. Se desconoce en este sentido, cuál pudo haber sido el ámbito geográfico o territorial para la distribución de películas de Balet y Blay durante el transcurso de la guerra, si bien, su posterior asociación con el régimen franquista parece sugerir que, a pesar de su emplazamiento en zona roja hubiera podido operar en territorio sublevado. Acaso, pudiera haber sido ésta la razón por la que Balet y Blay, empresarios afines al régimen de Franco, aunque enraizados en territorio republicano, no hubieran instalado abiertamente su central de operaciones en Barcelona hasta una vez finalizada la Guerra Civil (?).

“[...] En el programa del curso figuran las diez producciones, admirables todas, a que al principio hemos aludido, de Balet y Blay [...]”<sup>261</sup>.

Y el 26.10.1938 se publicitó el estreno de *Éranse siete hermanas* (1937)<sup>262</sup> como primera producción de la firma Balet y Blay (como distribuidora), que fue un éxito<sup>263</sup>:

“«Eranse siete hermanas», primera gran producción de la nueva marca Balet y Blay, está basada en un argumento simpático y original, atrayente y sugestivo, por lo que auguramos al Palacio del Cinematógrafo otro éxito rotundo”<sup>264</sup>.



Figuras 86 y 87. Carteles anunciando películas distribuidas por Balet y Blay en Sevilla (1938). S/A: “Cartel”, en *ABC Sevilla* (18.06.1938), p. 12; S/A: “Cartel”, en *ABC Sevilla* (26.10.1938).

<sup>261</sup> S/A: “Informaciones de teatro y Cinematógrafos: Hoy inauguración del Pathé Cinema con «El barbero de Sevilla». Próximo estreno, «Carmen la de Triana». Otras novedades”, en *ABC Sevilla* (24.09.1938), p. 17.

<sup>262</sup> MALASOMMA, Nunzio (dir.): *Éranse siete hermanas / Eravamo sette sorelle* [cinta cinematográfica]. Italia, Promulus Film, Lupa Film, 1937.

<sup>263</sup> Véase la crítica del estreno. S/A: “Informaciones de teatro y Cinematógrafos: Pathé Cinema: «Éranse siete hermanas»”, en *ABC Sevilla* (28.10.1938), p. 16.

<sup>264</sup> S/A: “Informaciones de teatro y Cinematógrafos: Pathé «Éranse siete hermanas»”, en *ABC Sevilla* (26.10.1938), p. 17.



Figura 88. Publicidad de la temporada 1938-1939, y programa de mano troquelado de la película *Érånse 7 hermanas*, distribuida por "Balet y Blay".

También se estrenaron en el cine Pathé de Sevilla durante la temporada 1938-1939, las siguientes películas distribuidas por Balet y Blay: *Pasaporte rojo* (1935)<sup>265</sup>, *Damisela de Bard* (1936)<sup>266</sup>, *El último espionaje* (1936)<sup>267</sup>, *El rey del dinero* (1936)<sup>268</sup>, *Pero no es una cosa seria* (1936)<sup>269</sup>, *Niña, no seas estúpida* (1937)<sup>270</sup> y *Regina de la Scala* (1937)<sup>271</sup>. Todas ellas eran producciones italianas.



<sup>265</sup> BRIGNONE, Guido (dir.): *Pasaporte rojo / Passaporto rosso* [cinta cinematográfica]. Italia, Titanus Film, 1935.

<sup>266</sup> MATTOLI, Mario (dir.): *Damisela de Bard / La Damigella di Bard* [cinta cinematográfica]. Italia, I.C.I., 1936.

<sup>267</sup> FORZANO, Giovacchino (dir.): *El último espionaje / Tredici liomini e una Cannone* [cinta cinematográfica]. Italia, Pisorno, 1936.

<sup>268</sup> GUAZZONI, Enrico (dir.): *El rey del dinero / Re di denari* [cinta cinematográfica]. Italia, Caritani, 1936.

<sup>269</sup> CAMERINI, Mario (dir.): *Pero no es una cosa seria / Ma non e' una cosa seria* [cinta cinematográfica]. Italia, Colombo Film, 1936.

<sup>270</sup> MALASOMMA, Nunzio (dir.): *Niña, no seas estúpida / Nina, non far la stupida* [cinta cinematográfica]. Italia, S.P.E.C.I., 1937.

<sup>271</sup> SALVINI, Camillo; y MASTROCINQUE, Guido: *Regina de la Scala / Regina della Scala* [cinta cinematográfica]. Italia, Aprilia Film, 1937.



Figuras 89, 90 y 91. Programa de mano, cartel y publicidad de *Pasaporte rojo* (1935).



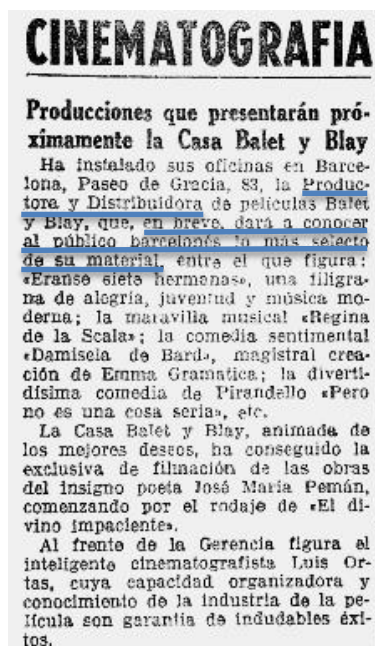
Figuras 92 y 93. Programa de mano y cartel del estreno de *El rey del dinero*. S/A: "Cartel", en *ABC Sevilla* (16.06.1939), p. 14.

## PELÍCULAS DISTRIBUIDAS POR BALET Y BLAY. TEMPORADA 1938-1939

Película	Productora	País	Estreno en España
<i>Pasaporte rojo</i> (1935)	Titanus Film	Italia	02.06.1939 (Sevilla: Pathé Cinema)
<i>El rey del dinero</i> (1936)	Caritani	Italia	16.06.1939 (Sevilla: Pathé Cinema)
<i>Pero no es una cosa seria</i> (1936)	Colombo	Italia	13.01.1940 (Sevilla: Pathé Cinema)
<i>Damisela de Bard</i> (1936)	I.C.I.	Italia	26.12.1938 (Sevilla: Pathé Cinema)
<i>El último espionaje</i> (1936)	Pisorno	Italia	31.12.1938 (Sevilla: Pathé Cinema)
<i>Éranse 7 hermanas</i> (1937)	Promulus Film. Lupa Film	Italia	27.10.1938 (Sevilla: Pathé Cinema) 10.10.1939 (Barcelona: Fantasio) 09.10.1940 (Madrid: Azul)
<i>Niña, no seas estúpida</i> (1937)	S.P.E.C.I.	Italia	18.12.1938 (Sevilla: Pathé) 18.04.1940 (Barcelona: Imperio)
<i>Regina de la Scala</i> (1937)	Aprilia Film	Italia	11.03.1939 (Sevilla: Pathé Cinema)

**Figura 94.** Tabla que recoge las películas distribuidas por Ballet y Blay durante la temporada 1938-1939.

Por otra parte, no se tiene noticia de la central establecida en Barcelona (con oficinas en el Paseo de Gracia, nº 83) hasta el 05.09.1939, cuando apareció esta noticia en la prensa:



**Figura 95.** S/A: “Cinematografía: Producciones que presentarán próximamente la Casa Ballet y Blay”, en *La Vanguardia Española*, LV/22.763 (martes, 05.09.1939), p. 12.

En ella se anuncia la apertura de las oficinas de la firma en la Ciudad Condal y el próximo estreno de una selección de sus mejores películas entre las que se destacan las ya citadas *Éranse siete hermanas*, *Regina de la Scala*, *Damisela de Bard* y *Pero no es una cosa seria*. Se trataba, todos ellos, de títulos ya estrenados previamente en Sevilla durante la temporada anterior (1938-1939) y que habían tenido gran éxito entre el público y la crítica.



**Figura 96.** Regina de la Scala (1937).

De hecho, la película *Éranse siete hermanas* fue estrenada en el cine Fantasio de Barcelona el 10.10.1939, ya comenzada la temporada 1939-1940, prácticamente un año después que en Sevilla (27.10.1938). En cambio, la película *El conde se divierte*, primero se pudo ver en las carteleras de Barcelona (estreno el 15.04.1940 en el cine Coliseum), y dos temporadas más tarde en las de Sevilla (estreno el 27.03.1942 en el Coliseo España). Otras películas de la temporada, como *Anónima Roylot*, se estrenaron en las tres ciudades con diferencia de meses.





Figuras 97 y 98. Películas italianas distribuidas por Balet y Blay y estrenadas en Barcelona en la temporada 1939-1940. S/A: "Cartel", en *La vanguardia Española* (08.10.1939), p. 9; y S/A: "Cartel", en *La vanguardia Española* (18.04.1940), p. 5.



Figura 99. Estreno de *Anónima Roylot* el 14.10.1940 en el cine Fíguro de Madrid. S/A: "Cartel", en *ABC* (13.10.1940), p. 4. Abajo, programa de mano y publicidad de la película.

## PELÍCULAS DISTRIBUIDAS POR BALET Y BLAY. TEMPORADA 1939-1940

Película	Productora	País	Estreno en España
<i>Anónima Roylot</i> (1936) <sup>272</sup>	Fiorda e Comp.	Italia	18/01/1940 (Sevilla: Cine Villa Sol) <sup>273</sup> 01/08/1940 (Barcelona: Cine Mundial) <sup>274</sup> 14.10.1940 (Madrid)
<i>Mi primo Lohengrin</i> (1936) <sup>275</sup>	Enrico Ventura	Italia	03.03.1940 (Sevilla: Cine Victoria) 03.06.1940 (Coliseum: Barcelona) 23.07.1945 (Madrid: Argel)
<i>Héctor Fieramosca</i> (1938) <sup>276</sup>	Nembo Film	Italia	23.12.1939 (Sevilla: Pathé Cinema) 02.01.1940 (Barcelona) 04.03.1940 (Madrid)
<i>El conde se divierte</i> (1938) <sup>277</sup>	I.C.A.R.	Italia	15.04.1940 (Barcelona: Coliseum) 27.03.1942 (Sevilla: Coliseo España) 05.03.1945 (Madrid: Cinema X)

**Figura 100.** Tabla que recoge las películas distribuidas por Balet y Blay durante la temporada 1939-1940.



**Figura 101.** Programa de mano troquelado de la película *Héctor Fieramosca* (1938).

<sup>272</sup> MATARAZZO, Raffaello: *Anónima Roylot / L'anonima Roylott* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos, Fiorda, Warner Bross, 1936. En el cine Santa Catalina de Sevilla. S/A: "Notas teatrales: Cartelera Sevillana", en *ABC, edición de Andalucía* (18.09.1942), p. 20.

<sup>273</sup> Seguramente esta no es la fecha del estreno pero es la primera referencia que se ha encontrado en la cartelera de *ABC Sevilla*. S/A: "Cartelera Sevillana: Cinematógrafos", en *ABC Edición de Andalucía* (18.01.1940), p. 14.

<sup>274</sup> Seguramente esta no es la fecha del estreno pero es la primera referencia que se ha encontrado en la cartelera de *La Vanguardia Española*. S/A: "Cartelera", en *La Vanguardia Española* (01.08.1940), p. 4.

<sup>275</sup> MALASOMMA, Nunzio (dir.): *Mi primo Lohengrin / Lohengrin* [cinta cinematográfica]. Italia, Enrico Ventura, 1936.

<sup>276</sup> BLASETTI, Alessandro (dir.): *Héctor Fieramosca / Ettore Fieramosca* [cinta cinematográfica]. Italia, Nembo Film, 1938.

<sup>277</sup> MATTOLI, Mario (dir.): *El conde se divierte / Nonna felicità* [cinta cinematográfica]. Italia, I.C.A.R., 1938.

Poco a poco las fechas de los estrenos se van a ir igualando entre las diferentes sucursales, llegando a cobrar más relevancia la sucursal de Barcelona y también Madrid, como es lógico, ya que ofrecían un mercado mayor. Normalmente, las películas se estrenaron primero en Barcelona y después en Madrid, aunque en la mayoría de los casos, va existir muy poca diferencia, de meses o incluso de días.

### PELÍCULAS DISTRIBUIDAS POR BALET Y BLAY. TEMPORADA 1940-1941

Película	Productora	País	Estreno en España
<i>Jaimito y la espía</i> (1918) <sup>278</sup>	Vitagraph Company of America	Estados Unidos	20.01.1941 (Madrid: Actualidades)
<i>El hijo de Caid</i> (1926) <sup>279</sup>	United Artists	Estados Unidos	04.07.1941 (Madrid: Palacio de la Prensa)
<i>Sólo para hombres</i> (1938) <sup>280</sup>	Romulus, Lupa	Italia	04.06.1941 (Barcelona) 22.09.1941 (Madrid)
<i>Julieta y Romeo</i> (1940) <sup>281</sup>	Cinedía	España	21.05.1941 (Sevilla: Palacio Central)
<i>Rápteme usted</i> (1940) <sup>282</sup>	Cinedía	España	26.05.1941 (Madrid: Fuencarral) 07.06.1941 (Sevilla: Palacio Central)

Figura 102. Tabla que recoge las películas distribuidas por Ballet y Blay durante la temporada 1940-1941.



<sup>278</sup> SEMON, Larry (dir.): *Jaimito y la espía* / *Pluck and Plotters* [cinta cinematográfica]. Se trata de un episodio de una serie (cortometraje).

<sup>279</sup> FITZMAURICE, George (dir.): *El hijo de Caid* / *The Son of the Senik* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos, United Artists, 1926. Protagonizado por Rodolfo Valentino. Se ofrece una nueva versión sincronizada.

<sup>280</sup> BRIGNONE, Guido (dir.): *Sólo para hombres* / *Per uomini soli* [cinta cinematográfica]. Italia, Romulus, Lupa, 1938.

<sup>281</sup> CASTELLVÍ, José María (dir.): *Julieta y Romeo* [cinta cinematográfica]. España, Cinedía, 1940.

<sup>282</sup> FLECHNER, Julio de (dir.): *Rápteme usted* [cinta cinematográfica]. España Cinedía, 1940.



**Figuras 103, 104, 105 y 106.** *El hijo del caído* (1926) —con Rodolfo Valentino—; *Julieta y Romeo* (1940) — cartel y anuncio en la revista *Primer Plano*—, y *Rápteme usted* (1940) —con Celia Gámez—.

El punto de inflexión definitivo fue la temporada 1941-1942, en la que Balet y Blay logró una mayor relevancia a nivel nacional, como evidencia el anuncio de una página en la revista *Primer Plano*, que publicitaba la exitosa labor de distribución de la firma prevista para dicha temporada.

*Carnet del empresario*  
Temporada 1941-1942

	Titulos	Intérpretes	Director
un éxito	<b>Pygmalión</b>	Leslie Howard Wendy Hiller	A. Asquith y Leslie Howard
un éxito	<b>Cena en el Ritz</b>	Annabella Paul Lukas	Harold B. Schuster
un éxito	<b>Pánico en la Banca</b>	Edward G. Robinson Luff Desto	Marian Gering
un éxito	<b>21 días juntos</b>	Vivian Leigh Laurence Olivier	Basil Dean
un éxito	<b>Contrabando</b>	Conrad Veidt Valerio Hobson	Michael Powell
un éxito	<b>¡¡Grandes noticias!!</b>	Jack Buchanan Maurice Chevalier	Bene Clair
un éxito	<b>Venganza en Oriente</b>	Paul Lukas Jane Baxter	George King
un éxito	<b>Mi Chica y Yo</b> (El Lambeth Walk)	Lupino Lane Sally Gray	Albert de Courville
un éxito	<b>Doctor intruso</b>	George Sanders Mary Maguire	Paul L. Stein
un éxito	<b>Patrulla secreta</b>	Phyllis Brooks Sebastián Shaw	Herbert Brenon
un éxito	<b>Repórter en apuros</b>	George Formby Betty Stockfeld	Anthony Kimmins

SELECCIONES **LAS MARCAS QUE AVALAN LOS ÉXITOS** DISTRIBUIDAS POR

**Figura 107.** Listado de películas distribuidas por Balet y Blay en la temporada 1941-1942. S/A: “Carnet del empresario: Cartel”, en *Primer Plano* (04.01.1942), III/64, p.19.

A partir de esta temporada, y en la mayoría de los casos, las producciones se estrenaron antes en Barcelona que en Madrid o Sevilla, aunque todavía se pueden encontrar algunas excepciones, a pesar de que las oficinas centrales de Barcelona ya llevaban abiertas y estaban funcionando desde hacía dos temporadas. Es el caso de *Cena en el Ritz*, que se pudo ver por primera vez en España el 13.11.1941 en el Palacio Central de Sevilla, adelantándose unos días al estreno en Madrid (el 17.11.1941) o en Barcelona (el 01.12.1941).



Figura 108. S/A: “Cartel”, en ABC Edición Andalucía (12.11.1941), p. 7.



Figura 109. *Cena en el Ritz* (*Dinner at the Ritz*, 1937). Programas de mano, con datos del estreno en el Teatro Albéniz de Madrid (1941) y en el Cine Ideal de Alicante (1942).

### PELÍCULAS DISTRIBUIDAS POR BALET Y BLAY. TEMPORADA 1941-1942

Película	Productora	País	Estreno en España
<i>Cena en el Ritz</i> (1937) <sup>283</sup>	New World Pictures	Reino Unido	13.11.1941 (Sevilla) 17.11.1941 (Madrid) 01.12.1941 (Barcelona)
<i>Pánico en la Banca</i> (1937) <sup>284</sup>	Atlantic Film	Reino Unido	26.02.1942 (Madrid: Palacio de la Música) 02.03.1942 (Barcelona)
<i>21 días juntos</i> (1937) <sup>285</sup>	London Film Productions	Reino Unido	18.02.1942 (Madrid)
<i>¡¡Grandes noticias!!</i> (1937) <sup>286</sup>	Clair-Buchanan	Reino Unido	?
<i>Pygmalión</i> (1938) <sup>287</sup>	Pascal Film Productions	Reino Unido	22.12.1941 (Madrid) 01.11.1941 (Barcelona)
<i>Repórter en apuros</i> (1938) <sup>288</sup>	Associated Talking Picture Corporation	Reino Unido	31.12.1941 (Barcelona) 27.04.1942 (Madrid: Imperial)
<i>Mi chica y yo</i> (1939) <sup>289</sup>	Capad / Pinebrook	Reino Unido	10.02.1942 (Barcelona) 19.02.1942 (Madrid)
<i>Doctor intruso</i> (1939) <sup>290</sup>	Associated British Picture Corporation	Reino Unido	01.12.1941 (Madrid) 29.12.1941 (Barcelona)
<i>Venganza en Oriente</i> (1940) <sup>291</sup>	Pennant	Reino Unido	22.12.1941 (Madrid) 11.03.1942 (Barcelona)
<i>Contrabando</i> (1940) <sup>292</sup>	British National	Reino Unido	?
<i>Patrulla secreta</i> (1940) <sup>293</sup>	Associated British Picture Corporation	Reino Unido	20.11.1941 (Barcelona) 23.02.1942 (Madrid: Imperial)

**Figura 110.** Tabla que recoge las películas distribuidas por Ballet y Blay durante la temporada 1941-1942.

Ya en la temporada 1942-1943, Ballet y Blay comienza a importar producciones de Estados Unidos, todas de la productora Universal Pictures.

<sup>283</sup> SCHUSTER, Harold (dir.): *Cena en el Ritz / Dinner at the Ritz* [cinta cinematográfica]. Reino Unido, New World Pictures, 1937.

<sup>284</sup> GERING, Marion (dir.): *Pánico en la Banca / Thunder in the City* [cinta cinematográfica]. Reino Unido, Atlantic Film, 1937.

<sup>285</sup> DEAN, Basil (dir.): *21 días juntos / The First and the Last* [cinta cinematográfica]. Reino Unido, London Film Productions, 1937.

<sup>286</sup> CLAIR, René (dir.): *¡¡Grandes noticias!! / Break the News* [cinta cinematográfica]. Reino Unido, Clair-Buchanan, 1937 [Estados Unidos, 1938]. Con Jack Buchanan, Maurice Chevalier y June Knight.

<sup>287</sup> ASQUITH, Leslie; y HOWARD, Anthony (dirs.): *Pygmalión* [cinta cinematográfica]. Reino Unido, Pascal Film Productions, 1938.

<sup>288</sup> KIMMINS, Anthony (dir.): *Reporter en apuros / I See Ice* [cinta cinematográfica]. Reino Unido, Associated Talking Picture Corporation, 1938.

<sup>289</sup> COURVILLE, Albert de (dir.): *Mi chica y yo / The Lambeth Walk* [cinta cinematográfica]. Reino Unido, Capad / Pinebrook, 1939.

<sup>290</sup> STEIN, Paul (dir.): *Doctor Intruso / The Outsider* [cinta cinematográfica]. Reino Unido, Associated British Picture Corporation, 1939.

<sup>291</sup> KING, George (dir.): *Venganza en Oriente / The Chinese Bungalow* [cinta cinematográfica]. Reino Unido, Pennant, 1940.

<sup>292</sup> POWEL, Michael (dir.): *Contrabando / Contraband* [cinta cinematográfica]. Reino Unido, British National, 20.03.1940.

<sup>293</sup> BRENON, Herbert (dir.): *Patrulla Secreta / The Flying Squad* [cinta cinematográfica]. Reino Unido, Associated British Picture Corporation, 1940.

### PELÍCULAS DISTRIBUIDAS POR BALET Y BLAY. TEMPORADA 1942-1943

Película	Productora	País	Estreno en España
<i>Noches de fuego</i> (1937) <sup>294</sup>	Oro Films <sup>295</sup>	Francia	14.05.1943 (Barcelona) 23.09.1943 (Madrid: Imperial)
<i>Vida robada</i> (1939) <sup>296</sup>	Orion Productions	Reino Unido	25.01.1943 (Barcelona) 08.03.1943 (Madrid: Capitol)
<i>Mujer sin rumbo</i> (1939) <sup>297</sup>	Societe des Films Vega	Francia	16.06.1943 (Barcelona) 09.08.1943 (Madrid: Capitol)
<i>Agárrame ese fantasma</i> (1941) <sup>298</sup>	Universal Pictures	Estados Unidos	28.12.1942 (Barcelona) 31.12.1942 (Madrid: Capitol)
<i>La llama de Nueva Orleans</i> (1941) <sup>299</sup>	Universal Pictures	Estados Unidos	08.02.1943 (Madrid: Capitol) 24.03.1943 (Barcelona)
<i>La mujer invisible</i> (1941) <sup>300</sup>	Universal Pictures	Estados Unidos	15.03.1943 (Madrid: Capitol) 24.04.1943 (Barcelona)
<i>El hombre que fabrica monstruos</i> (1941) <sup>301</sup>	Universal Pictures	Estados Unidos	01.02.1943 (Barcelona) 18.03.1943 (Madrid: Capitol)
<i>Alas de paz</i> (1942) <sup>302</sup>	Hispano Imperial Films	España	02.08.1943 (Barcelona: Capitolio y Metropol) 16.08.1943 (Madrid: Gong)

**Figura 111.** Tabla que recoge las películas distribuidas por Ballet y Blay durante la temporada 1942-1943.

Y es a partir de la temporada 1943-1944, cuando se produce un descenso del volumen de títulos importados por Ballet y Blay, que no es casualidad que coincida con el inicio de la producción de *Garbancito de la Mancha*. Seguramente esto se debe a que invirtieron gran parte del capital de la empresa en la nueva tarea, la producción de

<sup>294</sup> HERBIER, Marcel L' (dir.): *Noches de fuego / Nuits de feu* [cinta cinematográfica]. Francia, Cine-Alliance, 1937.

<sup>295</sup> Ésta es la productora de la película que aparece en la ficha técnica publicada en la revista *Primer Plano*. S/A: "Noches de juego", en *Primer Plano*, IV/155 (03.10.1943), p. 22, aunque en la base de datos de películas calificadas la productora es Cine-Alliance (<http://www.mcu.es/bbddpeliculas>).

<sup>296</sup> CZINNER, Paul (dir.): *Vida robada / Stolen Life* [cinta cinematográfica]. Reino Unido, Orion Productions, 1939.

<sup>297</sup> JOANNON, Leo (dir.): *Mujer sin rumbo / L'Emigrante* [cinta cinematográfica]. Francia, Société des Films Vega, 1939.

<sup>298</sup> LUBIN, Arthur (dir.): *Agárrame ese fantasma / Hold that Ghost* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos, Universal Pictures, 1941.

<sup>299</sup> CLAIR, René (dir.): *La llama de Nueva Orleans / The Flame of New Orleans* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos, Universal Pictures, 1941.

<sup>300</sup> SUTHERLAND, A. Edward (dir.): *La mujer invisible / The Invisible Woman* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos, Universal Pictures, 1941.

<sup>301</sup> WAGGNER, George (dir.): *El hombre que fabrica monstruos / Man Made Monster* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos, Universal Pictures, 1941.

<sup>302</sup> PARELLADA, Juan (dir.): *Alas de paz* [cinta cinematográfica]. España, Hispano Imperial Films, 1942.

dibujos animados, que a partir de este momento tendrán que compaginar con su labor de distribución.

#### PELÍCULAS DISTRIBUIDAS POR BALET Y BLAY. TEMPORADA 1943-1944

Película	Productora	País	Estreno en España
<i>La ciudadela</i> (1938) <sup>303</sup>	Víctor Saville <sup>304</sup>	Estados Unidos <sup>305</sup>	08.11.1943 (Madrid: Avenida)
<i>¡Adiós, Mr. Chips!</i> (1939) <sup>306</sup>	Víctor Saville <sup>307</sup>	Estados Unidos <sup>308</sup>	11.10.1943 (Madrid: Capitol) 24.03.1943 (Barcelona)
<i>Pájaros de cuenta</i> (1941) <sup>309</sup>	Universal Pictures	Estados Unidos	11.05.1944 (Madrid: Capitol)

Figura 112. Tabla que recoge las películas distribuidas por Ballet y Blay durante la temporada 1943-1944.

#### PELÍCULAS DISTRIBUIDAS POR BALET Y BLAY. TEMPORADA 1944-1945

Película	Productora	País	Estreno en España
<i>El galán de la sonrisa</i> (1936) <sup>310</sup>	Louis Vernevil <sup>311</sup>	Francia	14.05.1945 (Madrid: Actualidades, Palace)
<i>La esposa de papá</i> (1937) <sup>312</sup>	Oro <sup>313</sup>	Francia	08.03.1945 (Madrid: Actualidades, Palace)
<i>El hombre que se vendió a sí mismo</i> (1941) <sup>314</sup>	Universal Pictures. RKO	Estados Unidos	16.04.1945 (Madrid: Actualidades, Palace)

<sup>303</sup> VIDOR, King (dir.): *La ciudadela / The Citadel* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos, Víctor Saville, 1938.

<sup>304</sup> Ésta es la productora de la película que aparece en la ficha técnica publicada en la revista *Primer Plano*. S/A: “La ciudadela”, en *Primer Plano*, IV/161 (14.11.1943), p. 22, aunque en la base de datos de películas calificadas la productora es Metro-Goldwyn-Mayer Estados Unidos (<http://www.mcu.es/bbddpeliculas>). Y en <http://www.imdb.com> es Metro-Goldwyn-Mayer British Studios (<http://www.mcu.es/bbddpeliculas>).

<sup>305</sup> Tampoco coincide el país: Reino Unido (<http://www.mcu.es/bbddpeliculas>); y Estados Unidos (<http://www.imdb.com>).

<sup>306</sup> WOOD, Sam (dir.): *¡Adiós, Mr. Chips! / Goodbye, Mr. Chips* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos, Víctor Saville, 1939.

<sup>307</sup> Ésta es la productora de la película que aparece en la ficha técnica publicada en la revista *Primer Plano*. S/A: “¡Adiós, Mr. Chips!”, en *Primer Plano*, IV/157 (17.10.1943), p. 22, aunque en la base de datos de películas calificadas la productora es Metro-Goldwyn-Mayer British Studios (<http://www.mcu.es/bbddpeliculas>).

<sup>308</sup> Tampoco coincide el país: Reino Unido (<http://www.mcu.es/bbddpeliculas>).

<sup>309</sup> LUBIN, Arthur (dir.): *Pájaros de cuenta / Keep'Em Flying* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos, Universal Pictures, 1941.

<sup>310</sup> TOURNEUR, Maurice (dir.): *El galán de la sonrisa / Avec le sourire mere* [cinta cinematográfica]. Francia, Louis Vernevil, 1936.

<sup>311</sup> Ésta es la productora de la película que aparece en la ficha técnica publicada en la revista *Primer Plano*. S/A: “La esposa de papá”, en *Primer Plano*, VI/240 (20.05.1945), p. 21, aunque en la base de datos de películas calificadas la productora es Les Films Marquise (<http://www.mcu.es/bbddpeliculas>; <http://www.imdb.com>).

<sup>312</sup> DECOIN, Henri (dir.): *La esposa de papá / Mademoiselle ma mère* [cinta cinematográfica]. Francia, Oro, 1937.

<sup>313</sup> Ésta es la productora de la película que aparece en la ficha técnica publicada en la revista *Primer Plano* (S/A): “La esposa de papá”, en *Primer Plano*, VI/231 (14.11.1943), p. 30, aunque en la base de datos de películas calificadas la productora es Regina (<http://www.mcu.es/bbddpeliculas>; <http://www.imdb.com>).



<i>Dos cara duras con suerte</i> (1942) <sup>315</sup>	Universal Pictures	Estados Unidos	30.05.1945 (Madrid: Coliseum) 01.06.1945 (Barcelona)
---	--------------------	----------------	--

**Figura 113.** Tabla que recoge las películas distribuidas por Balet y Blay durante la temporada 1944-1945.

#### PELÍCULAS DISTRIBUIDAS POR BALET Y BLAY. TEMPORADA 1945-1946

Película	Productora	País	Estreno en España
<i>Noche en el trópico</i> (1940) <sup>316</sup>	Universal Pictures	Estados Unidos	15.10.1945 (Madrid) 19.11.1945 (Barcelona)
<i>La senda de los héroes</i> <sup>317</sup> (1940)	Universal Pictures	Estados Unidos	17.02.1946 (Madrid: Cinema X)
<i>¡Galopa, muchacho!</i> (1942) <sup>318</sup>	Universal Pictures	Estados Unidos	25.10.1945 (Madrid: Coliseum)
<i>El misterio de María Roget</i> (1942) <sup>319</sup>	Universal Pictures	Estados Unidos	16.05.1946 (Madrid: Gran Vía)

**Figura 114.** Tabla que recoge las películas distribuidas por Balet y Blay durante la temporada 1945-1946.

Después del estreno de *Garbancito de la Mancha*, la Casa Balet y Blay siguió con su labor de distribución durante toda la década. Destaca especialmente la temporada 1947-1948, temporada de estreno de *Alegres Vacaciones* (Arturo Moreno, 1948) —segunda parte de *Garbancito de la Mancha*—, por el volumen de películas distribuidas. Todas ellas fueron de nacionalidad norteamericana, con una gran cantidad de producciones de la Warner Brothers, siendo además, la primera temporada que trabajaron con dicha productora.

#### PELÍCULAS DISTRIBUIDAS POR BALET Y BLAY. TEMPORADA 1947-1948

Película	Productora	País	Estreno en España
<i>La carga de la brigada ligera</i> (1936) <sup>320</sup>	Warner Bros.	Estados Unidos	10.02.1947 (Barcelona) 05.04.1947 (Madrid)
<i>Marte ataca a la Tierra</i> (1938) <sup>321</sup>	Universal	Estados Unidos	04.07.1947 (Madrid: Palacio Central)
<i>Juárez</i> (1939) <sup>322</sup>	Warner Bros.	Estados Unidos	?

<sup>314</sup> LUDWIG, Edward (dir.): *El hombre que se perdió a sí mismo / The Man Who Lost Himself* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos, Universal Pictures, 1941.

<sup>315</sup> KENTON, Erle C. (dir.): *Dos caraduras con suerte / Pardon My Sarong* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos, Universal Pictures, 1942.

<sup>316</sup> SUTHERLAND, A. Edward (dir.): *Noche en el trópico / One Night in the Tropic* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos, Universal Pictures, 1940.

<sup>317</sup> DWAN, Allan (dir.): *La senda de los héroes / La senda de los vigilantes / Trail of the Vigilantes* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos, Universal Pictures, 1940.

<sup>318</sup> LUDWIG, Edward (dir.): *¡Galopa, muchacho! / Ride'Em Cowboy* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos, Universal Pictures, 1942.

<sup>319</sup> ROSEN, Phil (dir.): *El misterio de María Roget / The Mystery of Marie Roget* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos, Universal Pictures, 1942.

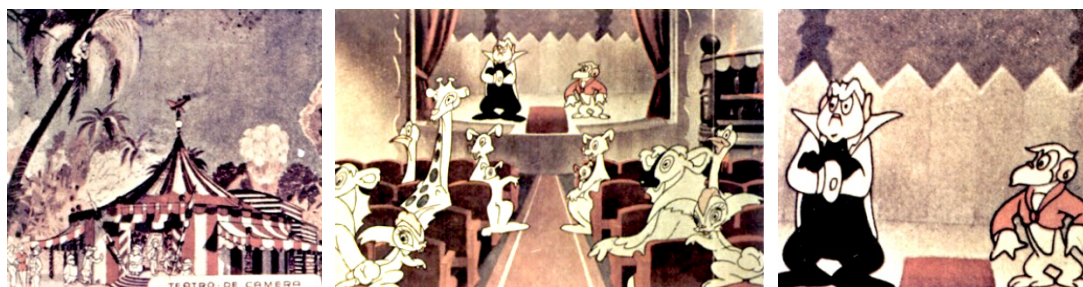
<sup>320</sup> CURTIZ, Michael (dir.): *La carga de la Brigada Ligera / The Charge of the Light Brigade* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos, Warner Bros., 1936.

<sup>321</sup> BEEBE, Robert; y HILL, Ford (dirs.): *Marte ataca a la Tierra / Mars Attacks the World / Falsh Gordon's Trip to Mars* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos, Universal Pictures, 1938.

<i>Sargento York</i> (1939) <sup>323</sup>	Warner Bros.	Estados Unidos	05.04.1947 (Madrid)?
<i>Dodge, ciudad sin ley</i> (1939) <sup>324</sup>	Warner Bros.	Estados Unidos	05.09.1949
<i>Locos del aire</i> (1939) <sup>325</sup>	RKO Radio Pictures	Estados Unidos	22.12.1947 (Madrid)
<i>La isla perdida</i> (1940) <sup>326</sup>	RKO	Estados Unidos	
<i>Yanqui Dandy</i> (1942) <sup>327</sup>	Warner Bros.	Estados Unidos	20.01.1948 (Barcelona) 12.07.1948 (Madrid)
<i>Adorables estrellas</i> (1943) <sup>328</sup>	Warner Bros.	Estados Unidos	?
<i>Sherlock Holmes desafía a la muerte</i> (1943) <sup>329</sup>	Universal	Estados Unidos	?
<i>La Muralla invisible</i> (1944) <sup>330</sup>	Svensk Filmindustri	Suecia	1947

**Figura 115.** Tabla que recoge las películas distribuidas por Balet y Blay durante la temporada 1947-1948.

Concluida la década de 1940, siguieron compaginando su labor de distribución —con películas como *Monsieur Vincent* (Maurice Cloche, 1947)<sup>331</sup> o *Alarma en la flota* (Duilio Coletti, 1952)<sup>332</sup>, entre otras— con la producción de dibujos animados, hasta su último film, *Los sueños de Tay-Pi* (Franz Winterstein, 1951, con música de Artur Kaps y Augusto Algueró).



<sup>322</sup> DIETERLE, William (dir.): *Juárez / Juarez* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos, Warner Bros., 1939.

<sup>323</sup> HAWKS, Howard (dir.): *Sargento York / Sergeant York* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos, Warner Bros., 1941.

<sup>324</sup> CURTIZ, Michael (dir.): *Dodge, ciudad sin ley / Doge City* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos, Warner Bros., 1936.

<sup>325</sup> SUTHERLAND, A. Edward (dir.): *Locos del aire / The Flying Deuces* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos, RKO Radio Pictures, 1939.

<sup>326</sup> CLIFTON, Elmer (dir.): *La isla perdida / Isle of destiny* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos, A. Franklin Warner - RKO, 1940.

<sup>327</sup> CURTIZ, Michael (dir.): *Yanqui Dandy / Yankee Doodle Dandy* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos, Warner Bros., 1942.

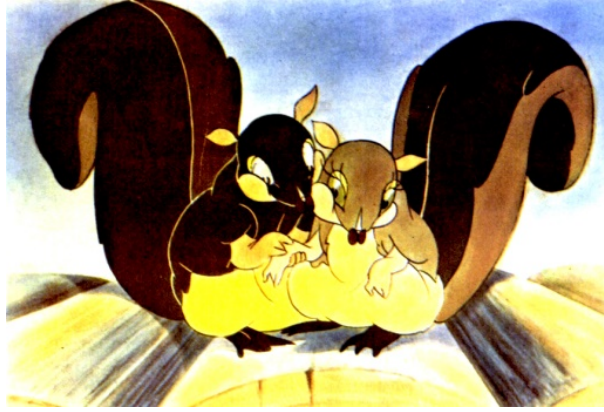
<sup>328</sup> BUTLER, David (dir.): *Adorables estrellas / Thank Your Lucky Stars* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos, Warner Bros., 1943.

<sup>329</sup> NEILL, Roy William (dir.): *Sherlock Holmes desafía a la muerte / Sherlock Holmes Faces Death* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos, Universal Pictures, 1943.

<sup>330</sup> MOLANDER, Gustaf (dir.): *La muralla invisible / Den osynliga Muren* [cinta cinematográfica]. Suecia, Svensk Filmindustri, 21.08.1944.

<sup>331</sup> CLOCHE, Maurice (dir.): *Monsieur Vincent* [cinta cinematográfica]. Francia, U. G. C. (Union Generale Cinematographique) y E. D. T. C., 1947.

<sup>332</sup> COLETTI, Duilio (dir.): *Alarma en la flota / Sette dell'orsa maggiore* [cinta cinematográfica]. Italia, Valencita Films, 1952.



**Figuras 116.** *Los sueños de Tay-Pi.* Varios fotogramas.

Un aspecto que merece atención en cuanto a las películas distribuidas por Balet y Blay es el país de procedencia de los films. En los primeros años de la empresa, abundan las películas italianas. En la temporada 1941-1942, la totalidad de títulos son de films de Reino Unido y es a partir de la temporada de 1942-1943 cuando se hallan un mayor número de películas de Estados Unidos y Francia. Conforme se avanza en el transcurso de la década, existe un mayor número de películas importadas de Estados Unidos, que en la temporada 1947-1948 supone ya el total de las producciones distribuidas por Balet y Blay. Esto se debe, sin duda, a la política autárquica del régimen y al progresivo giro político que dio el gobierno franquista obligado por la coyuntura internacional, que se precipita a partir de 1945 con el fin de la guerra y la victoria definitiva de los aliados. Por supuesto, también influyó el imparable empuje e influencia internacional de la industria estadounidense, y sobre todo, el gusto del público, que, ya se ha comentado, prefería en su gran mayoría las producciones estadounidenses.

Con respecto a las productoras, hay que decir que todas las películas importadas de Estados Unidos pertenecen a la empresa Universal Pictures, hasta la temporada 1947-1948 en la que también se distribuyeron películas de la Warner Brothers y de la RKO. Por su parte, las productoras del resto de países eran muy variadas. Se podría decir que prácticamente se trataba de una productora distinta para cada película, lo que da buena muestra de la situación tan dispar en la que se encontraba el cine a cada lado del Atlántico, con una situación más bien precaria en toda Europa.



**Figuras 117, 118 y 119.** Cartel anunciando las producciones de Balet y Blay. S/A: “Cartel”, en ABC (06.02.1947), p. 10. Programas de mano de *La carga de la Brigada Ligera* y de *Locos del aire*, respectivamente.

Por tanto, queda claro que el interés de Balet y Blay por producir películas estuvo directamente relacionado con la aplicación de las normas que regularon la importación de películas, que establecían *ex novo* la obligatoriedad de producir para poder llevar a cabo dicha importación. Normas que, en 1943, como va dicho, se volvieron por otra parte todavía más restrictivas. Así explicaba José María Blay la actividad de la empresa:

“Nosotros estaremos presentes en el sector de distribución y podemos adelantar que vamos a ofrecer una espléndida selección de películas internacionales y a la vez exhibiremos en nuestro “stand” las mejores muestras de nuestra creciente pujanza cinematográfica”<sup>333</sup>.

De hecho, los resultados obtenidos superaron con creces las expectativas iniciales, ya que *Garbancito de la Mancha* recibió todo el apoyo y reconocimiento gubernamental posible, siendo pronto declarada “película de interés nacional”:

<sup>333</sup> Palabras de José M<sup>a</sup> Blay recogidas por J. L. Gómez Tello en las que habla de su presencia en la XI Feria Internacional de Muestras de Barcelona. GÓMEZ TELLO, José Luis: “«Garbancito de la Mancha» primera película española de dibujos en color de largo metraje” ..., *op. cit.*, p. 7.

“«Garbancito de la Mancha» fue considerada [y de hecho lo era] como una producción poco usual en la cinematografía española, y el Gobierno otorgó a la Casa «Balet y Blay» ocho o nueve permisos de importación, pues la película había sido premiada por el Sindicato Nacional del Espectáculo y declarada de «Interés Nacional»<sup>334</sup>.

## Noticias cinematográficas

El subsecretario de Educación Popular ha concedido el título de “Película de Interés Nacional” al documental español titulado “Buzos y Peces”, y el titulado “Un día en Santiago”, realizados por el noticiario español NO-DO, y a la película de largo metraje, de dibujos animados y en colores, “Garbancito de la Mancha” realizada por la casa Balet y Blay.

**Figura 120.** Noticia de la concesión del título “Película de Interés Nacional” a *Garbancito de la Mancha*. S/A: “Noticias cinematográficas”, en *ABC* (20.09.1945), p. 26.

## «Garbancito de la Mancha», de interés nacional

Por el ilustrísimo señor subsecretario de Educación Popular ha sido concedido el título de “película de interés nacional” al documental español titulado “Viviendas protegidas”, realizado por la Sección de Divulgación Social del Ministerio del Trabajo.

También ha sido declarado de “interés nacional” el documental español “Buzos y peces”, realizado por el noticiario nacional “No-Do”, película sobre la que **PRIMER PLANO** publicó, en su día, un extenso reportaje.

Igualmente han sido declaradas de “interés nacional” “Un día en Santiago”, de “NO-DO”, y “Garbancito de la Mancha”, la primera película española —y europea— de dibujos animados y en color de largo metraje, realizada por Balet y Blay.

**Figura 121.** Noticia de la concesión del título de “Interés Nacional” a *Garbancito de la Mancha*. GARCÍA VIÑOLAS, Pío: “Positivo sin revelar: «Garbancito de la mancha» de interés nacional”, en *Primer Plano*, VI/258 (23.09.1945), p. 13.

<sup>334</sup> CANDEL CRESPO, José María: *Historia del dibujo animado español...*, op. cit., p. 49. Los aspectos relacionados con la obtención del premio del SNE obtenido por *Garbancito de la Mancha* se tratan más adelante, en el apartado dedicado a Créditos, Premios y Concursos.

Se le concedió, pues, una cantidad muy superior de lo que era habitual en películas de imagen real. Recuérdese que en la época de producción de *Garbancito de la Mancha*, la normativa vigente<sup>335</sup> a este respecto estipulaba que los permisos a otorgar eran de 3-5 para la primera categoría y de 2-4 para la segunda. Aunque era habitual que se otorgasen más permisos en los casos en los que el gobierno quería mostrar su apoyo decidido, como fue aquí el caso.

Para tomar perspectiva del ejemplo concreto de *Garbancito de la Mancha*, se hace imprescindible no obstante conocer la incidencia que tuvo la clasificación de las películas en el conjunto de la producción nacional. Para ello, muestro a continuación los datos que sobre este asunto presenta J. E. Monterde:

[...] entre 1942 y 1951 se contabilizan 111 películas de primera categoría, 175 de segunda y 79 de tercera (junto a 10 sin clasificar). Hay que decir que desde 1946 hubo una mayor liberalidad en la concesión de la primera categoría, puesto que entre 1942 y 1946 fueron 34 las de primera categoría sobre 203 films calificados, mientras que entre 1947 y 1951 se alcanzaron las 71 para 219 películas. Por su parte, en los siete años que van de 1944 a 1951 se concedieron 46 declaraciones de «interés nacional», con un reparto más homogéneo y constituyendo un corpus muy significativo de las líneas de producción recomendadas por el régimen, como sería el caso del cine histórico. Y en este sentido también es paradigmático comprobar que aproximadamente el 70% de los títulos premiados era resultado del trabajo de no más de nueve realizadores: Gil, Orduña, Sáenz de Heredia, Iquino, Vajda; Lucia, Román, Nieves Conde y Ruiz Castillo<sup>336</sup>.

Es evidente que, *Garbancito de la Mancha* fue una producción excepcional, con características que la hacían única, con lo que era evidente que iba a recibir el apoyo del gobierno. Pero además, los productores se encargaron de que fuera una película especialmente “deseable” por parte de las autoridades gubernamentales y que encajase a la perfección en los ideales, tanto políticos como también cinematográficos y, por supuesto, morales, del régimen.

Después del éxito de *Garbancito de la Mancha*, Balet y Blay continuó con su labor de distribución. Y por supuesto, con su labor de producción de dibujos animados: enseguida comenzaron los trabajos de la nueva producción, *Alegres vacaciones* (1948).

---

<sup>335</sup> Normas a que habrán de ajustarse los productores de películas nacionales que quieran acogerse a los beneficios de importación que, como protección a los mismos, el Ministerio de Industria y Comercio les concede..., *op. cit.* (18.05.1943).

<sup>336</sup> MONTERDE LOZOYA, José Enrique: “El cine de la autarquía (1939-1959)” ..., *op. cit.*, p. 199.

## El doblaje obligatorio de las películas al castellano

La práctica del doblaje no se estableció durante el régimen franquista sino que tuvo sus orígenes mucho antes.

A finales de los años 20 van a probarse los primeros doblajes. La Radio Pictures doblará en 1929 *Río Rita*<sup>337</sup> en español, alemán y francés. También comenzarán a doblar la M.G.M., United Artists, la Paramount y la Fox. Pero la calidad de estos primeros doblajes no era buena [...] <sup>338</sup>.

Protagonizada por Bebe Daniels y John Boles, sus melodías fueron muy populares en España, como demuestra la retransmisión de sus temas en la radio<sup>339</sup> o los discos editados por diversas marcas, como los de la Compañía del Gramófono<sup>340</sup>. Y, por supuesto, se esperaba con expectación el estreno de su versión doblada al español.



John Boles y Bebe Daniels en una escena de su primer "film" sonoro, Río Rita, en el que la traviesa Bebe interpreta algunas canciones en español.

### La película "RIO RITA", en español

Se confirma la noticia de que se está editando, por la R. K. O., con destino a once naciones de habla española, la película "Río Rita", en versión recientemente hecha al castellano y que será reproducida por aparatos sonoros de la célebre marca Western Electric.

**Figura 122.** Fotografía y noticia sobre la película *Río Rita* doblada al español. DE HOYOS Y VINENT, Antonio: "Los mitos sagrados en el cinematógrafo", en *ABC* (27.11.1929), p. 12; S/A: "La película «Río Rita», en español", en *ABC Edición de Andalucía* (26.12.1929), p. 24; respectivamente.

<sup>337</sup> REED, Luther (dir.): *Río Rita / Rio Rita* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos, RKO Productions, 1929. Se trata de un musical con música de Víctor Baravalle y Harry Tierney.

<sup>338</sup> CHAVES, María José: *La traducción cinematográfica: el doblaje*. Huelva, Universidad de Huelva, 2000, p. 29.

<sup>339</sup> Como *Río Rita* (fox), de Mc Carthy-Tierney, en Madrid, Unión Radio, en su emisión de la tarde el 13.01.1929 o el 15.01.192. S/A: "Radiotelefonía", en *ABC* (13.01.1929), p. 55; (15.01.1929), p. 46.

<sup>340</sup> DANIELS, Bebe (intérprete): *You're always in my arms* (Cara A) / *If you're in love you'll waltz* (Cara B). Canciones – AE-2997; ORQUESTA JACK HYLTON (intérpretes): *Río Rita* (Cara A) / *The Kinkajou* (Cara B). Fox-trots – AE-2996; ORQUESTA BEN POLLACK (intérpretes): *You're always in my arms. Vals* (Cara A) / *Sweetheart, we need each other. Fox-trot* – AE-2998.

**AVISO**

● POR TENER QUE PRESENTAR DENTRO DE LOS MESES DE MAYO Y JUNIO OTRAS PRODUCCIONES SONORAS CONTRATADAS, LA EMPRESA DE «TIVOLI» SE VE EN EL CASO DE RETIRAR DEL CARTEL **RÍO RITA** EN PLENO ÉXITO.

● HOY, ÚLTIMO DÍA DE LA VERSIÓN ORIGINAL INGLESA DE **RÍO RITA** CON ROTULOS EXPLICATIVOS EN ESPAÑOL.

● MAÑANA DOMINGO, IRREMISIBLEMENTE ÚLTIMO DÍA DE **RÍO RITA** PROYECCIONES EN TODAS LAS SESIONES LA VERSIÓN ESPAÑOLA, CON DIÁLOGOS EN ESPAÑOL Y CANCIONES EN INGLÉS.

● LUNES, ESTRENO DE «TENTACION», POR GRETA GARBO Y NILS ASTHER.

**GOODSON**  
GOODSON RECORD  
EL DISCO BLANCO  
Discos de películas sonoras de actualidad

<b>RÍO RITA</b> ... ..	153, 154, 164, 197
<b>HOLLYWOOD REVUE</b> ... ..	127, 128
<b>EL DESFILE DEL AMOR</b> ... ..	175, 225
<b>UN PLATO A LA AMERICANA</b> ... ..	152
<b>FOX MOVIE TONE FOLLIES</b> ...	130, 131, 132

**Figuras 123 y 124.** Aviso de las últimas proyecciones de *Río Rita* y discos con temas de la película. S/A: “Cartel” en *La Vanguardia*, XLIX/20.659 (sábado, 10.05.1930), p. 17; S/A “Cartel-anuncio”, en *La Vanguardia*, XLIX/20.780 (domingo, 28.09.1930), p. 4.

La película se pudo ver en Barcelona, a partir del 22.04.1930 en el Teatro Tívoli<sup>341</sup>; y en Madrid, a partir del 20.10.1930 en el Cinema Bilbao<sup>342</sup>.

Así que “[...] los primeros doblajes no se llevaron a cabo en España, sino que nuestros actores tenían que desplazarse a Francia, porque era allí donde la Paramount tenía su sede”<sup>343</sup>. Ya en la Segunda República, algunas empresas, como Exclusivas Diana, intentaron la práctica del subtítulo pero pronto se vio que era inútil debido a la alta tasa de analfabetismo de la población española en esa época<sup>344</sup>. Esto, unido al declive

<sup>341</sup> S/A: “Vida Cinematográfica: los estrenos”, en *La Vanguardia*, XLIX/20.643 (martes, 22.04.1930), p. 15.

<sup>342</sup> S/A: “Guía del espectador”, en *ABC* (domingo, 19.10.1930), p. 36.

<sup>343</sup> CÁMARA, Gloria: “El doblaje: definitivamente sí”, en MARTÍNEZ SIERRA, Juan José (coord.): *Reflexiones sobre la traducción audiovisual: Tres espectros, tres momentos*. Valencia, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Valencia, 2012, p. 39.

<sup>344</sup> PADRÓS REIG, Carlos; y MUÑOZ FERNÁNDEZ, Marc: “Efectos económicos de la normativa de protección y fomento de la cinematografía en España”, en *Revista de Administración Pública*, 171 (2006), p. 360.



de las dobles versiones que se rodaban en Hollywood, hizo del doblaje el mejor medio para presentar las películas extranjeras al público español:

El primer estudio de doblaje situado en terreno español fue T.R.E.C.E, en Barcelona, en 1932. Un año después nacerían en Madrid los estudios Fono España [...]. Hollywood tomó la decisión de doblar películas a otros idiomas como el español tras la poca eficacia del sistema de dobles versiones. Estudios como Universal rodaban con actores hispanos versiones casi exactas de los éxitos de la época aprovechando los decorados y los descansos del rodaje. Los aficionados al fantástico recordarán con cariño la versión hispana de Drácula, para muchos superior al original de Tod Browning protagonizado por Bela Lugosi<sup>345</sup>.

Aunque la obligatoriedad del doblaje de las películas al castellano se estableció durante la dictadura franquista, con la *Orden de 23.04.1941*<sup>346</sup>. Éste no sólo afectaba a las películas extranjeras sino que también eliminó la posibilidad de llevar a cabo producciones nacionales en otras lenguas distintas al castellano:

En el año 1941 también se instituyó de un modo definitivo la censura idiomática en el cine, mediante el doblaje obligatorio de las películas al castellano. Esta medida había sido precedida por la virulenta campaña «españolizadora» en todos los ámbitos de la vida social, de que dimos cuenta antes. En el campo cinematográfico fue el falangista Tomás Borrás, jefe del Sindicato Vertical del Espectáculo, uno de los más entusiastas impulsores de la castellanización de las películas y a instancias suyas el Ministerio de Industria y Comercio dictó el 23 de abril de 1941 una Orden, cuyo artículo 8 disponía: «Queda prohibida la proyección cinematográfica en otro idioma que no sea el español, salvo autorización que concederá el Sindicato Nacional del Espectáculo, de acuerdo con el Ministerio de Industria y Comercio y siempre que las películas en cuestión hayan sido previamente dobladas [...]» Esta Orden, cuya redacción contemplaba las películas extranjeras importadas al mercado español, ni siquiera tomaba en consideración la posibilidad de producción de películas en las restantes lenguas de la península otras que el castellano (el «idioma español», en el texto de la Orden)<sup>347</sup>.

Así pues, R. Gubern establece varias consecuencias negativas de la imposición del doblaje obligatorio, las cuales afectaron a diversos ámbitos. La primera está relacionada con el ámbito artístico ya que se sustituyen las voces originales de los actores (que presentan diversos matices y peculiaridades totalmente características),

---

<sup>345</sup> <https://javierpulido.wordpress.com/2008/12/19/%C2%BFpor-que-se-doblan-las-peliculas-en-espana/> [Acceso: 15.07.2016].

<sup>346</sup> No se ha podido localizar la citada orden en el *BOE*, sólo se ha encontrado referencia a ella en la *Orden de 31.12.1946 por la que se reglamenta el doblaje de las películas al castellano*. La información concerniente a ella se ha presentado citando la bibliografía que la aborda.

<sup>347</sup> GUBERN GARRIGA-NOGUÉS, Román: *La censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)...*, op. cit., p. 45.

por las “locuciones estereotipadas” de los actores que trabajan para los estudios de doblaje. La segunda se refiere a la intervención de la censura que, de esta manera, tenía una mayor facilidad para cambiar o sustituir los diálogos originales. Y la tercera y última, hace referencia a las consecuencias negativas sobre la producción nacional, puesto que la despojan de la ventaja que suponía el idioma<sup>348</sup>.

Por otra parte, en el mismo artículo de la *Orden de 23.04.1941* se señalaba que el doblaje debía realizarse en “[...] estudios españoles que radiquen en territorio nacional y por personal español”<sup>349</sup>, por lo que se produjo un desarrollo de esta pequeña industria concreta.

Los principales estudios de doblaje se establecieron en Barcelona y Madrid. De la primera, hay que citar a Acústica, Fono-Barcelona, Voz de España, Parlo Films y Metro-Goldwyn-Mayer<sup>350</sup>; de la segunda, Fono España y Laffon-Selgas. Por su parte, los principales laboratorios de la época fueron Riera, Arroyo, Cinefoto, CISAE, Esparce, Fontanals y Madrid-Film<sup>351</sup>.

También en la *Orden de 23.04.1941*, se establecieron las licencias o permisos de doblaje, que era una especie de canon que se debía pagar para obtener el derecho al doblaje de cada película que se importaba<sup>352</sup>, siendo un trámite más en el largo y tedioso camino burocrático de la época.

En cuanto a la acogida del doblaje obligatorio hay que decir que tuvo una acogida disímil en los diversos ámbitos de la cinematografía, ya que no afectaba por igual a la producción, distribución, exhibición o a la floreciente industria del doblaje.

El más perjudicado, sin duda alguna, fue el sector de la producción, como evidencian las numerosas críticas aparecidas en editoriales y artículos en la revista *Primer*

---

<sup>348</sup> *Ibíd.*, p. 45.

<sup>349</sup> *Ibíd.*

<sup>350</sup> POZO ARENAS, Santiago: *La industria del cine en España: legislación y aspectos económicos, 1896-1970*. Barcelona, Edicions de la Universitat de Barcelona, 1984, p. 74.

<sup>351</sup> POZO ARENAS, Santiago: *La industria del cine en España: legislación...*, *op. cit.*, p. 75.

<sup>352</sup> MONTERDE LOZOYA, José Enrique: “El cine de la autarquía (1939-1959)...”, *op. cit.*, p. 192. Aquí no se detalla la cantidad de permisos estipulados, así que habrá que esperar a la *Orden de 31.12.1946 por la que se reglamenta el doblaje de las películas al castellano*.

*Plano*<sup>353</sup>, o las demandas vertidas por el informe (marzo de 1945) enviado al Palacio de El Pardo por parte de cinco productores, que ya se ha citado con anterioridad. En todos los casos, se consideraba que la medida del doblaje obligatorio restaba competitividad al cine nacional, pues una de sus mayores ventajas —con unos costes más elevados de producción y una diferencia considerable en cuanto aspectos técnicos—, respecto a las producciones extranjeras, en especial, las estadounidenses, era el idioma. Es por ello, que en el citado informe, entre las medidas a medio-largo plazo para aliviar la situación del cine español, se propuso la reducción progresiva del número de películas extranjeras dobladas para que, finalmente, éstas quedasen reducidas a la mitad de la producción española<sup>354</sup>. Quizás habría que excluir aquí aquellas productoras que obtenían grandes beneficios con la importación de películas<sup>355</sup>.

En el lado contrario, se situaron los sectores de la distribución y la exhibición, a los que la medida les iba a beneficiar enormemente pues, al doblar al español las películas estadounidenses, rápidamente se convirtieron en las preferidas del público, otorgándoles grandes beneficios —ya que el coste era mucho menor—. Y por supuesto, los grandes favorecidos por esta medida fueron los estudios de doblaje y los laboratorios —muy vinculados al sector de la distribución y la exhibición—, que experimentaron un enorme desarrollo, a pesar de la caída en la importación de los largometrajes<sup>356</sup>.

Sea como fuere, la obligatoriedad del doblaje fue derogada más tarde por la *Orden de 31.12.1946 por la que se reglamenta el doblaje de las películas al castellano*<sup>357</sup>, en la que la medida se presentó como transitoria (preámbulo de la Orden). Aunque, en

---

<sup>353</sup> J. E. Monterde presenta un listado con todos ellos: véase MONTERDE LOZOYA, José Enrique: “El cine de la autarquía (1939-1959)...”, *op. cit.*, nota al pie nº 3, p. 192.

<sup>354</sup> SABÍN RODRÍGUEZ, José Manuel: “La cinematografía española: Autarquía y censura, 1938-1945...”, *op. cit.*, pp. 17-18.

<sup>355</sup> Victoriano López García (\*1910; †1995) —primer director del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC), que en aquella época ocupó diversos cargos en la Administración— acusa en una entrevista a las grandes productoras de haber instado esta medida por tener intereses en los estudios de doblaje. Véase POZO ARENAS, Santiago: *La industria del cine en España: legislación y aspectos económicos, 1896-1970*. Barcelona, Edicions de la Universitat de Barcelona, 1984, pp. 50-51.

<sup>356</sup> DÍEZ PUERTAS, Emeterio: “El montaje del Franquismo: la política cinematográfica de las fuerzas sublevadas”..., *op. cit.*, p. 147.

<sup>357</sup> BOE 25 (25.01.1947), pp. 572-573. Ministerio de Educación Nacional, Subsecretaría de Educación Popular, José Ibáñez Martín (Subsecretario de Educación Popular).

realidad, la repercusión fue poca, puesto que en la práctica se siguieron doblando las películas extranjeras al castellano por demanda de los espectadores. Y es que el doblaje de las películas se había convertido rápidamente en un hábito de los espectadores españoles, difícilmente renunciable dada, por una lado, la comodidad y costumbre adquiridas, y por otro, las ya aducidas elevadas tasas de analfabetismo<sup>358</sup>.

**ORDEN de 31 de diciembre de 1946 por la que se reglamenta el doblaje de las películas al castellano.**

**Ilmo. Sr.:** El apartado tercero de la Orden de 28 de junio de 1945 preveía la entrada en vigor de régimen de autorizaciones de doblaje, restableciendo la libertad de exhibición, en versión directa, de películas extranjeras rotuladas en castellano, que estaba prohibida por el apartado octavo de la Orden de 23 de abril de 1941, y, en su virtud, la Junta Superior de Orientación Cinematográfica, a la que se encomendaba la aplicación del citado régimen, hizo público, por acuerdo de 5 de agosto de 1946, que las casas propietarias o distribuidoras podían transitoriamente obtener autorización para doblar al castellano las películas extran-

*Figura 125.* Preámbulo de la Orden de 31.12.1946 por la que se reglamenta el doblaje de las películas al castellano. BOE 25 (25.01.1947), pp. 572-573. Ministerio de Educación Nacional, Subsecretaría de Educación Popular. José Ibáñez Martín (Subsecretario de Educación Popular).

En cuanto a los permisos de doblaje, y al igual que en los permisos de importación, éstos se establecieron según la clasificación de las películas, por categorías: a las películas calificadas como de 1ª categoría les corresponderían cuatro permisos de doblaje, y cinco si contaban además con la declaración de ser de “interés nacional”; a

<sup>358</sup> El doblaje de las películas se convirtió en un hábito de los espectadores españoles que ha perdurado hasta nuestros días.

las de la 2ª categoría, les corresponderían dos permisos de doblaje; y a las calificadas como de 3ª categoría, no les correspondería permiso alguno de doblaje<sup>359</sup>.

Tan sólo unos meses más tarde, se modificó la cantidad de permisos de importación con la *Orden de 12.06.1947 sobre concesión de permisos de doblaje*, dejando abierta la cantidad de permisos, y tomándose, pues, la decisión definitiva en cada caso concreto: a las películas calificadas como de 1ª categoría les corresponderían tres o cuatro permisos de doblaje —y ya no se cita a aquellas películas declaradas de “interés nacional”—; y a las películas de 2ª categoría les corresponderían uno o dos permisos de doblaje<sup>360</sup>.

Pero este rango de cantidades tampoco fue definitivo, pues en la *Orden de 29.07.1948 por la que se especifica el permiso de doblaje para las películas declaradas de interés nacional*, se vuelven a rebajar las concesiones: las películas de “interés nacional”, tendrían ahora derecho únicamente a la concesión de tres permisos de doblaje; las de primera categoría, a dos permisos; y las de segunda categoría, a un único permiso<sup>361</sup>.

Seguramente, esta tendencia a la baja en el número de permisos de doblaje en la segunda mitad de la década de 1940 pretendía potenciar el cine nacional, respondiendo así a las demandas de los productores.

Por lo que respecta a las producciones de animación, hay que decir que la norma se les aplicó del mismo modo que al resto de producciones de cortometraje. De ello queda constancia en el artículo 10 de la *Orden de 31.12.1946*:

Las películas de corto metraje, bien sean de dibujos, documentales, muñecos animados o películas de ficción, se ajustarán en todo a las normas establecidas por la presente Orden, clasificándose en las mismas categorías que las de largo metraje a los efectos de concesión

---

<sup>359</sup> Art. 2 de la *Orden de 31.12.1946 por la que se reglamenta el doblaje de las películas al castellano...*, *op. cit.*, p. 573.

<sup>360</sup> *Orden de 12.06.1947 sobre concesión de permisos de doblaje* (12.06.1947), en *BOE*, 166 (15.06.1947), p. 3391. Ministerio de Economía Nacional, Subsecretaría de Educación Popular, José Ibáñez Martín (Subsecretario de Educación Popular).

<sup>361</sup> Art. 1 de la *Orden de 29.06.1948 por la que se especifica el permiso de doblaje para las películas declaradas de interés nacional*, en *BOE*, 223 (10.08.1948), p. 3867. Ministerio de Educación Nacional. Dirección General de Cinematografía y Teatro. José Ibáñez Martín (Director General de Cinematografía y Teatro).

de los correspondientes permisos de doblaje que hayan de aplicarse exclusivamente a películas cortas<sup>362</sup>.

Aunque parece evidente que la medida del doblaje obligatorio no llegó a afectar a las producciones de dibujos animados del mismo modo que al resto de producciones.

En cuanto a los films importados, conviene señalar que parece lógico que éstos se doblasen al español habitualmente, puesto que iban principalmente dirigidos a un público infantil, que carecía del nivel de lectura exigido para poder visionar la película y leer los subtítulos al mismo tiempo con fluidez. Y a ello habría que sumar, nuevamente, las ya reiteradas altas tasas de analfabetismo de la población española adulta. Por tanto, la única alternativa posible era la del doblaje, pues, es evidente que, en el cine de dibujos animados, no existía la posibilidad de las dobles versiones.

Se tiene constancia de que:

[...] *Los tres cerditos* se dobló el mismo año de su producción (1933) en los estudios Des Reservoirs ubicados en la localidad francesa de Joinville-le-Pont (París), que la Paramount [...] lo que dio pie a una peculiar versión en la que, por un lado, el cerdito práctico y el lobo hablan español peninsular, mientras que el resto de los personajes lo hacen en un español con marcado acento francés" (!?)<sup>363</sup>.

En cuanto a los largometrajes, hay que decir que la actividad del doblaje se trasladó al continente americano<sup>364</sup>: a Estados Unidos, Argentina o México. A continuación se presentan los datos de doblaje de las películas de Walt Disney que fueron estrenados en España en la época objeto de estudio, seleccionando la versión<sup>365</sup> que fue escuchada por el público español en dicho estreno<sup>366</sup>:

---

<sup>362</sup> Artículo 10 de la *Orden de 31.12.1946 por la que se reglamenta el doblaje de las películas al castellano...*, *op. cit.*, p. 573.

<sup>363</sup> IGLESIAS GÓMEZ, Luis Alberto: *Los doblajes en español de los clásicos Disney* [Tesis doctoral]. Salamanca, Universidad de Salamanca, Facultad de Traducción y Documentación, 2009, p. 44.

<sup>364</sup> Los datos sobre el doblaje de los largometrajes de Walt Disney han sido extraídos de <http://www.doblajedisney.com> [Acceso: 15.03.2017].

<sup>365</sup> De la mayoría de los largometrajes existen varias versiones, realizadas en distintos años y países. Sirva de ejemplo el doblaje de *Blanca Nieves y los siete enanitos*, del que existen tres versiones aparte de la ya citada, dobladas al español: 1964 (México), 2001 (México) y 2001 (España). No se han incluido los datos de *El dragón chiflado*, por carecer de la información del doblaje. <http://www.doblajedisney.com>. [Acceso: 15.03.2017].

<sup>366</sup> Téngase en cuenta que las fechas de estreno en España varían respecto a las de su estreno en Estados Unidos, como es lógico. Véase la recepción en España de los largometrajes de Walt Disney.

- *Blanca Nieves y los siete enanitos* fue doblada al castellano en 1938 en los Disney Studios de los Ángeles (California), con dirección de Jack Cutting.
- El doblaje de *Pinocho* y de *Dumbo* se llevó a cabo en Argentina, en los estudios Argentina Sono Film, bajo la dirección de Luis César Amadori. La primera data de 1940 y la segunda de 1942.
- *Saludos amigos*, *Fantasia* y *Los tres caballeros* fueron dobladas en los Disney Studios de los Ángeles (California). En 1943 y con dirección de Edmundo Santos, la primera; en 1940 y con dirección de Luis César Amadori, la segunda; y en 1944 y bajo la órdenes de nuevo de Edmundo Santos, la última.
- El doblaje de *Bambi* se llevó a cabo en Argentina, en los Argentina Sono Film, en 1943 y bajo la dirección de Luis César Amadori.
- Por último, *La Cenicienta* fue doblada en 1950 en México, en los Estudios Churubusco México D.F., bajo la supervisión de Edmundo Santos.

En cuanto a la producción nacional, es evidente que las realizaciones también se doblaban para darle voz a la animación. En todo caso, la normativa del doblaje obligatorio hubiera tenido incidencia en el supuesto de querer utilizar otra lengua distinta al castellano. Aunque parece poco probable, pues la industria dedicada a las creaciones de animación en España no podía permitirse más gastos de los imprescindibles, dada su precaria situación y que lo que interesaba era conseguir la difusión de sus producciones por todo el territorio nacional, con la mínima inversión posible<sup>367</sup>.

### **La censura**

La censura, después del control en la importación y el doblaje obligatorio, fue la medida oficial más importante que afectó a la producción cinematográfica de la década de 1940. Aunque en el caso que nos ocupa, la censura tuvo más bien poca

---

<sup>367</sup> Véase el apartado dedicado a la animación en España.

relevancia, como se verá a continuación. Ofrezco, pues, un breve resumen de los aspectos más importantes relativos a ésta<sup>368</sup>.

Se puede afirmar que la censura cinematográfica fue inherente al alzamiento de las fuerzas sublevadas, dada la conciencia por parte de las autoridades del nuevo Régimen de la influencia que tenía e iba a tener el cine en la población, como ya se ha evidenciado desde el inicio del capítulo. De ese modo, los mecanismos de censura se pusieron en marcha desde los mismos inicios de la guerra, con la principal función de reprimir la ideología del gobierno anterior.

“Desde los primeros días de la guerra, la Cinematografía española fue objeto de una especial atención por parte de nuestros gobernantes. No pasó inadvertida para éstos la importancia que el llamado séptimo arte tenía, no sólo como vehículo de propaganda eficaz, sino como elemento influyente en la sensibilidad de las masas. Era preciso, pues, no excluirlo del cuadro total de rehabilitación con que había de dignificarse tantas importantes actividades de la vida española, apartadas por mañas de la anterior organización política del recto camino de su misión auténtica [...]”<sup>369</sup>.

Así, en un principio la censura estuvo organizada en sendos Gabinetes de Censura Cinematográfica, en Sevilla y La Coruña, según la *Orden* (21.03.1937)<sup>370</sup>, que R. Gubern justifica por “[...] la distribución territorial de las áreas geográficas ocupadas por los sublevados, con Andalucía regida de un modo semiautónomo por el general Queipo de Llano y una porción del norte de la península bajo la jefatura del general Mola”<sup>371</sup>.

Funcionó este organismo primero en La Coruña y en Sevilla; más tarde en Burgos y, finalmente, tras un breve ejercicio en Barcelona a raíz de la liberación —con carácter excepcional exigido por la normalización del espectáculo— se centralizó, por virtud de la orden del 2 de noviembre de 1938, en la Comisión de Censura Cinematográfica y en la Junta Superior de la misma, dependientes del Ministerio de la Gobernación y Prensa y Propaganda [...]”<sup>372</sup>.

---

<sup>368</sup> Si se quiere profundizar en este tema, consúltese GUBERN GARRIGA-NOGUÉS, Román: *La censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)...*, op. cit.

<sup>369</sup> S/A: “La censura cinematográfica”, en *Primer Plano*, 1/6 (24.11.1940), p. 4.

<sup>370</sup> (Creando, con carácter nacional, una Junta de Censura Cinematográfica en cada una de las provincias de Sevilla y Coruña), en *BOE*, 158 (27.03.1937), p. 818. Gobierno General, Luis Valdés Cavanilles (Gobernador General).

<sup>371</sup> GUBERN GARRIGA-NOGUÉS, Román: *La censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)...*, op. cit., p. 15.

<sup>372</sup> S/A: “La censura cinematográfica” ..., op. cit., p. 4.



En efecto, con la *Orden* (02.11.1938)<sup>373</sup>, R. Serrano Suñer, Ministro del Interior —después de haberse creado el primer gobierno franquista—, reorganizó la censura para el cine en España. Para ello, creó la Comisión de Censura Cinematográfica y la Junta Superior de Censura Cinematográfica, ambas dependientes del Ministerio del Interior<sup>374</sup>, pues la organización planteada hasta ese momento había ocasionado ciertos problemas y desajustes, tal y como queda patente en el preámbulo de la citada Orden:

La experiencia del sistema hasta ahora seguido aconseja introducir algunas modificaciones y completar las normas sobre esta materia<sup>375</sup>.

De hecho, en varias ocasiones la revista *Primer Plano* pone en evidencia la disparidad de criterios de las Juntas de Sevilla y La Coruña, cuyos fallos estaban siendo revisados por la Comisión y la Junta Superior de Censura Cinematográfica. Primero en un artículo que explicaba cómo funcionaba la censura:

Corresponde a esta Junta Superior censurar en [...] segunda instancia o revisión los fallos que se le sometan dictados por la Comisión o los antiguos Comités de La Coruña y Sevilla<sup>376</sup>.

Más tarde, en una entrevista que realizó Adolfo Luján al padre Francisco Peyró —miembro eclesiástico de la Junta Superior de Censura Cinematográfica— para la revista:

[...]—Dígame, Padre, en primer lugar, su opinión sobre los organismos de Censura Cinematográfica, de los que usted forma parte, y de sus fallos.

—Tanto la Comisión como la Junta Superior —contesta rápidamente— están tan sabiamente constituidas, que puede afirmarse sin reservas que no hay una sola película cuyo fallo pueda discutirse por la solvencia de criterios con que se ha dictado.

---

<sup>373</sup> (Sobre organización de la Comisión y Junta Superior de Censura Cinematográfica), en *BOE*, 128 (05.11.1938), pp. 2222-2223. Ministerio del Interior, Ramón Serrano Suñer.

<sup>374</sup> *Ibíd.*, Art. 1, p. 2222.

<sup>375</sup> *Ibíd.*, Preámbulo, p. 2222.

<sup>376</sup> S/A: “La censura cinematográfica...”, *op. cit.*, p. 4.

—Sin embargo, estos fallos son discutidos en algunas partes, y ello ocasiona incidentes entre las Empresas cinematográficas y los portavoces de criterios distintos.

—Verás tú. En todo esto hay una confusión que proviene de que el público cree que no hay otras películas en exhibición que las que nosotros censuramos.

—¿Pero hay otras?

—Sí; están aquellas censuradas por las extinguidas Juntas de Sevilla y La Coruña. En ellas no había un criterio hecho, y sus fallos dependían del mayor número de opiniones favorables entre sus componentes. En la actualidad pesa sobre nosotros la revisión de aquellos fallos, en los que había una innegable buena voluntad y deseo de acierto [...] <sup>377</sup>.

En la citada Orden, se establece la composición de los nuevos órganos censores (art. 2) y sus respectivas funciones (art. 3 y 4). Así, la Comisión de Censura estaba compuesta por el jefe del Departamento Nacional de Cinematografía —como presidente— y cuatro vocales designados por el Ministro del Interior a propuesta del Ministro de Defensa Nacional, del de Educación Nacional, de la Jerarquía Eclesiástica y de la Jefatura del Servicio Nacional de Propaganda. Por su parte, la Junta Superior de Censura Cinematográfica estaba compuesta por un Presidente, Delegado del Ministro del Interior, y cuatro Vocales, nombrados también por él, a propuesta de las mismas autoridades que los de la comisión. Sirva de ejemplo, la composición de estos órganos publicada en *Primer Plano* en 1940, puesto que en un principio los nombres de los censores se hicieron públicos, aunque después pasaron a mantenerse en el anonimato <sup>378</sup>.

Concentran ambos organismos la responsabilidad de toda la fiscalización moral del cine, en su aspecto político, religioso, pedagógico y castrense. Así, la Comisión de Censura está integrada por el jefe del Departamento Nacional de Cinematografía, como presidente, y reverendo Padre Puyal (nombrado por la Autoridad Eclesiástica); ilustrísimo señor don Romualdo Álvarez de Toledo, director general de Primera Enseñanza (por el Ministerio de Educación Nacional), y coronel señor Giménez Horteiga (por el Ministerio de la Guerra). El cargo de vocal de Prensa y Propaganda, vacante en la actualidad, lo asume el presidente de la Comisión. Componen la Junta Superior don Melchor Fernández Almagro, como presidente (nombrado por el excelentísimo señor ministro de la Gobernación) y los vocales señor García Viñolas (por el Ministerio de Prensa y Propaganda); reverendos Padres Alonso y Peyró (por la Autoridad Eclesiástica); don Miguel Muzquiz (por el Ministerio de la Guerra), y don José Valenzuela (por el Ministerio de Educación Nacional) <sup>379</sup>.

---

<sup>377</sup> LUJÁN, Adolfo: “La intervención eclesiástica en la censura cinematográfica”, en *Primer Plano*, 1/13 (12.01.1941), p. 7.

<sup>378</sup> GUBERN GARRIGA-NOGUÉS, Román: *La censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)...*, op. cit., p. 19.

<sup>379</sup> S/A: “La censura cinematográfica...”, op. cit., p. 4.

En cuanto a sus funciones, corresponde a la Junta Superior censurar en única instancia los documentales y noticiarios, y las producciones del Departamento de Cinematografía; y en segunda instancia o revisión, las demás producciones cinematográficas. Por su parte, corresponde a la Comisión censurar en primera instancia el resto de las producciones cinematográficas.

Así queda suficientemente garantizada la vigilancia dentro de los términos posibles en espectáculos de esta naturaleza, y se consigue una unidad de criterio orientador que hubiera sido imposible imponer fraccionando la misión en jurisdicciones comarcales, o confiándola a la exégesis de las autoridades de cada provincia<sup>380</sup>.

Con respecto a sus dictámenes, hay que decir que:

[...] podrán ser aprobatorios o prohibitivos total o parcialmente, absoluta o relativamente, limitando en este caso la aprobación o la prohibición a público de determinadas condiciones, señaladamente la edad<sup>381</sup>.

Para ilustrar esto, se puede consultar la información publicada en *Primer Plano* sobre películas censuradas. En los diferentes listados presentados aparece el título, la productora, el país de producción, y/o la distribuidora en España, en cuanto a datos del film. A éstos, se añade el fallo de la censura<sup>382</sup>.

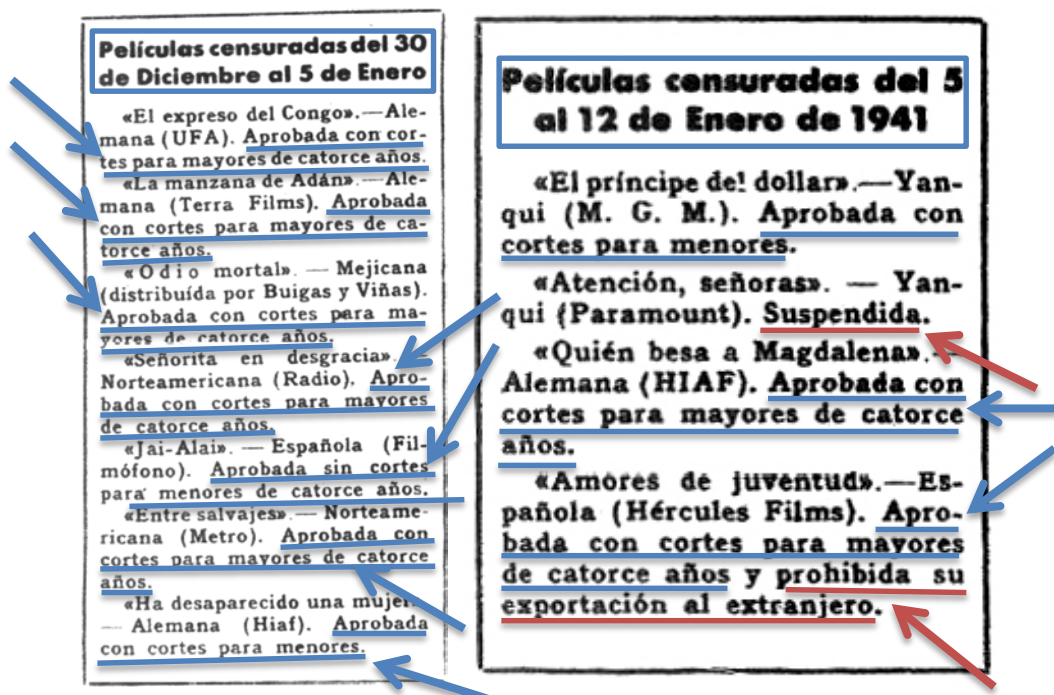
En general, se puede ver que las películas se aprueban con o sin cortes. Es de suponer que los productores, sabiendo que tenían que pasar por el examen de la censura, en la mayoría de los casos crearan películas teniendo en cuenta este extremo. También se señala si son para menores o mayores de catorce años, según el caso.

---

<sup>380</sup> *Ibíd.*

<sup>381</sup> (Sobre organización de la Comisión y Junta Superior de Censura Cinematográfica), en *BOE*, 128 (05.11.1938), Art. 7, p. 2222.

<sup>382</sup> Los listados comenzaron a aparecer en el número 12 —GARCÍA VIÑOLAS, Pío: “Positivo sin revelar”, en *Primer Plano*, 11/12 (05.01.1941), p. 5—. A partir del número 24 —GARCÍA VIÑOLAS, Pío: “Positivo sin revelar”, en *Primer Plano*, 11/24 (24.03.1941), p. 5—, se incluyen únicamente los datos referidos al film: título, nacionalidad y productora y/o distribuidora, sin que aparezca el tipo de censura practicada ni la calificación de edad. Estos carteles se mantienen en la revista hasta el número 72 —MAS-GUINDAL, Antonio; y NIEVES CONDE, José Antonio: “Página de crítica”, en *Primer Plano*, 111/72 (01.03.1942), p. 7—, aunque el número 50 —GARCÍA VIÑOLAS, Pío: “Positivo sin revelar”, en *Primer Plano*, 11/24 (28.09.1941), p. 5— será el último número donde aparezcan en la sección de “Positivo sin revelar” de Pío García. A partir del número 52 —MAS-GUINDAL, Antonio: “Página de crítica”, en *Primer Plano*, 11/52 (12.10.1941), p. 9—, se incluirán en la sección titulada “Página de crítica”.



**Figura 126.** Ejemplos de películas censuradas. GARCÍA VIÑOLAS, Pío: "Positivo sin revelar", en *Primer Plano*, 11/13 (12.01.1941), p. 20.

Entre las películas censuradas del 05 al 12.01.1941 se encuentran *Atención, señoras* (Frank Tuttle, 1934)<sup>383</sup>, producción de la Paramount, que fue suspendida, y *Amores de juventud* (Julián Torremocha, 1939)<sup>384</sup>, de la que, aunque fue aprobada con cortes para mayores de catorce años, se prohibió su exportación al extranjero. Llama la atención la utilización de "yanqui", adjetivo coloquial con claros tintes peyorativos, para referirse a la nacionalidad de las películas estadounidenses. Hay que decir que la utilización de este adjetivo en los carteles de películas censuradas fue un hecho aislado pues, habitualmente, se emplea el adjetivo "norteamericana" (aunque sí fue bastante habitual en los contrarios a los ideales que representaba la industria estadounidense, muy opuesta a los del régimen franquista, en especial al sector falangista).

Con estos ejemplos, queda claro el poder que tenían los organismos censores sobre la cinematografía en España, tanto en cuanto a lo que se refiere a producciones nacionales, como a películas importadas.

Como dato llamativo, se incluye también en la Orden que cuando los órganos censores

<sup>383</sup> TUTTLE, Frank (dir.): *Atención, señoras / Ladies Should Listen* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos, Paramount Publix, 1934.

<sup>384</sup> TORREMOCHA, Julián: *Amores de juventud* [cinta cinematográfica]. España, Ediciones Muñoz Amor, 1939.

[...] acuerden la supresión de frases o escenas de una película, los propietarios o distribuidores quedan obligados a entregar los cortes de todas las copias en la Secretaría de la que corresponda, donde se conservarán debidamente ordenados, por espacio de dos años, pasados los cuales se procederá a su inutilización o destrucción”<sup>385</sup>. No se entregarán los certificados de censura mientras todos los trozos censurados no estén en poder de la Comisión de la Junta.

En la solicitud de censura que debían presentar los productores, se debía incluir el número de copias de cada película y si, después de pasar la censura, se importaban, recuperaban o estampaban nuevas copias, se debían declarar de nuevo a los órganos censores. También era obligatorio acompañar cada solicitud de censura de una serie de documentos, según cada caso. De este modo, las películas importadas debían acompañarse del documento original que acreditaba el pago o la exención de los derechos de aduanas correspondientes, así como una copia simple de dicho documento; mientras que las películas producidas en España se acompañaban del certificado y copia del laboratorio nacional que las hubiera positivado; y los noticiarios, además, debían acompañarse de un índice o resumen de los temas que se tratasen<sup>386</sup>.

Por otra parte, los productores, exhibidores, etc. debían pagar unos derechos de censura, que iban destinados a atender las necesidades de proyección, material y personal de los órganos censores. Éstos eran:

Por rollo de cada una de las copias, 10,00 pesetas. En el caso de que se prohíba la película, sólo se cobrarán los derechos de censura sobre los rollos de una copia. Por cada certificado que se expida 5,00 pesetas, independientemente del Timbre del Estado<sup>387</sup>.

La vigilancia e inspección de todo lo relativo a censura cinematográfica se puso en manos de los gobernadores civiles, en las capitales de provincia, y de los alcaldes, en las demás poblaciones<sup>388</sup>. Y en cuanto a las sanciones, hay que decir que se prevenían sanciones pecuniarias que se podían imponer tanto a propietarios, como alquiladores, distribuidores, empresarios o gerentes, responsables por acción u omisión, bien fuera intencionadamente o por negligencia. Se castigaron:

---

<sup>385</sup> *Orden de 02.11.1938...*, *op. cit.*, p. 2223, Art. 13.

<sup>386</sup> *Ibíd.*, Art. 14.

<sup>387</sup> *Ibíd.*, Art. 17.

<sup>388</sup> *Ibíd.*, Art. 15.

[...] la proyección pública de película no censurada; la proyección pública de película o de parte de ella censurada y prohibida; la proyección con cortes, mutilaciones o modificaciones que puedan alterar el fallo emitido con anterioridad por la censura<sup>389</sup>.

Pero al terminar la guerra no sólo se censura el producto final, sino que se instaura, además, la censura previa de los guiones a través de la *Orden de 15.07.1939 creando una Sección de Censura dependiente de la Jefatura del Servicio Nacional de Propaganda y afecta a la Secretaría General*<sup>390</sup>. Se trataba de una orden que, como se indica en el título, creó una Sección de Censura dependiente de la Jefatura del Servicio Nacional de Propaganda para los diferentes ámbitos artísticos y creativos, y que para el ámbito cinematográfico en concreto, se dedicaría a fiscalizar los guiones de las películas.

Poco a poco, se fue desarrollando y concretando la normativa para llevar a cabo la censura de guiones. De esa manera, en el mes de septiembre de 1939 se dictaban ya instrucciones por parte de la Dirección General de Propaganda, señalando que:

[...] los guiones sometidos a censura deberían enviarse por triplicado, escritos a máquina en cuartillas grandes y a doble espacio, y en versión definitiva y terminada, incluyendo textos de los diálogos y de canciones «y no una sinopsis o resumen de los mismos». El artículo 8 concluía: «Todo guion y argumento será estudiado y devuelto en el término de ocho días a partir del de su presentación, habiendo tres clases de fallo: “Aprobado”, con o sin supresiones; “Suspendido transitoriamente” y “Rechazado”»<sup>391</sup>.

Y de nuevo se utilizó la revista *Primer Plano* a este fin:

La Censura de guiones, dependiente, desde hace semanas, del Departamento Nacional de Cinematografía, hace públicas estas normas a que han de sujetarse en lo sucesivo para su presentación a Censura los guiones cinematográficos:

«1º. Deberán estar desarrollados de acuerdo con la técnica básica del cine, para que por su lectura se deduzca, en lo posible, la calidad artística del film.

2º. Todas las películas deberán estar dialogadas en castellano, prescindiéndose, en absoluto, de los dialectos. En todo caso se admitirá una pronunciación dialectal en los personajes simplemente episódicos.

3º. Se procurará que el guion que se presente a Censura no sufra luego correcciones a lo largo de su filmación<sup>392</sup>.

---

<sup>389</sup> *Ibíd.*, Art. 16.

<sup>390</sup> En *BOE*, 211 (30.07.1939), pp. 4119-4120. Ministerio de la Gobernación, Ramón Serrano Suñer.

<sup>391</sup> GUBERN GARRIGA-NOGUÉS, Román: *La censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)...*, *op. cit.*, p. 39.

<sup>392</sup> S/A: “Fuera de cuadro”, en *Primer Plano*, 1/1 (20.10.1940), p. 4.

En 1942 se organizaron los órganos competentes en lo relativo a la censura cinematográfica a través de la norma *Disponiendo la reorganización de los Organismos de censura cinematográfica (23.11.1942)*<sup>393</sup>. Dicha reorganización se justificó de la siguiente manera:

Debe presidir la constitución de estos Organismos un criterio de unidad, conforme al que es postulado en nuestro Movimiento, encaminado a la mejor eficacia del Servicio, reuniendo en un solo Organismo las funciones y competencias que venían estando dispersas en dos, aunque dejando subsistente otro Organismo superior a los efectos de recursos de revisión.

Igualmente se tiende con esta modificación a producir el menor retraso y entorpecimiento posible, dejando a salvo las garantías que corresponde a los intereses particulares, siempre respetables, pero subordinados al superior fin de la educación general, afectado de manera decisiva por un medio de tan extraordinaria difusión como es el cinematógrafo<sup>394</sup>.

En consecuencia, se establecía que la censura sería ejercida por la Comisión Nacional de Censura Cinematográfica y se dejaba la Junta Nacional Superior de Censura Cinematográfica para atender los recursos de revisión<sup>395</sup>, convirtiéndose éste en el órgano superior de apelación. Además, se reestructuraron sus organigramas:

La Comisión Nacional de Censura Cinematográfica estará formada por un Presidente, nombrado libremente por el Vicesecretario de Educación Popular, y cinco Vocales, nombrados por el mismo, a propuesta unipersonal, respectivamente, del Ministerio del Ejército, de la Autoridad eclesiástica, del Ministerio de Educación Nacional, del Ministerio de Industria y Comercio (Subcomisión Reguladora de la Cinematografía), los cuatro primeros, y el quinto de ellos será Lector Censor de guiones del Departamento de Cinematografía de la Delegación Nacional de Cinematografía y Teatro.

La Junta Superior de Censura Cinematográfica estará formada por un Presidente, nombrado libremente por la Vicesecretaría de Educación Popular, y cinco Vocales, designados en forma análoga a los de la Comisión Nacional, y que podrá ser presidida por el Delegado Nacional de Cinematografía y Teatro, cuando lo estime oportuno<sup>396</sup>.

Y entre las competencias de la comisión se señalaba la de censurar el material de propaganda con el que las casas distribuidoras o propietarias de películas remitiesen a las salas de proyección<sup>397</sup>.

---

<sup>393</sup> En *BOE*, 330 (26.11.1942), pp. 9630-9632. Secretaría General del Movimiento: Vicesecretaría de Educación Popular, Gabriel Arias-Salgado.

<sup>394</sup> *Ibíd.*, p. 9630, Preámbulo.

<sup>395</sup> *Ibíd.*, p. 9631, Art. 1.

<sup>396</sup> *Ibíd.*, p. 9631, Art. 2.

<sup>397</sup> *Ibíd.*, Art. 3.

En la misma línea, se dictó la *Orden de 28.07.1946 por la que se dictan normas referentes al funcionamiento de la Junta Superior de Ordenación Cinematográfica*<sup>398</sup>, que refundía en un único organismo la Junta Superior de Censura Cinematográfica y la Comisión Nacional de Censura Cinematográfica, organismo unificado que pasó a denominarse Junta Superior de Orientación Cinematográfica<sup>399</sup>. Su organigrama quedó conformado de la siguiente manera:

[...] un Presidente, un Vicepresidente y diez Vocales, libremente designados por este Ministerio, a excepción del vocal representante de la Iglesia, que será nombrado a propuesta del Ordinario diocesano<sup>400</sup>.

Entre sus funciones<sup>401</sup> hay que destacar las siguientes, por no estar directamente relacionadas por la censura:

- Proponer las películas de interés nacional reguladas por la Orden de 15 de junio de 1944.
- Autorizar o denegar el doblaje de las películas extranjeras y, en su caso, la exhibición de las mismas con rótulos en castellano.
- Clasificar las distintas películas nacionales o extranjeras, a los efectos que procedan.

Por otra parte, tal y como se ha podido comprobar, la revista *Primer Plano*, se convirtió en la voz del gobierno, e hizo además, en el caso concreto de la censura, labores de información, normalización y difusión, dedicando numerosos artículos, entrevistas, noticias, etc., e incluso respondiendo a las preguntas de los lectores. Y es que no hay que olvidar que, en sus primeros años, la revista estuvo dirigida por Manuel Augusto García Viñolas (de 1940 a 1942), Jefe del Departamento Nacional de Cinematografía.

---

<sup>398</sup> En *BOE*, 200 (19.07.1946), p. 5716. Ministerio de Educación Nacional, José Ibáñez Martín (Director General de Cinematografía y Teatro).

<sup>399</sup> *Ibíd.*, p. 5716, Art. 1.

<sup>400</sup> *Ibíd.*, Art. 2.

<sup>401</sup> *Ibíd.*, Art. 3.



## RECORDEMOS LA LEY

La Comisión de Censura Cinematográfica ha dictado la siguiente disposición:

«Las casas productoras están en libertad de hacer la propaganda de sus films con la anticipación que consideren necesaria para sus fines comerciales; pero se abstendrán en lo sucesivo de hacer pública la fecha de los estrenos sin tener previamente el certificado de la Censura de la película que corresponda.»

Cumpliendo órdenes ministeriales, la Comisión de Censura Cinematográfica ha hecho saber a las Empresas de cine madrileñas que el certificado original de Censura es el que debe acompañar a la película que se proyecte y no la copia u otra clase de documento.

Figura 127. Primer Plano se hace eco de las normas de la Comisión de Censura Cinematográfica. S/A: "Fuera de cuadro", en *Primer Plano*, 1/2 (27.10.1940), p. 4; GARCÍA VIÑOLAS, Pío: "Positivo sin revelar", en *Primer Plano*, 11/15 (26.01.1941), p. 15.

# CENSURA CINEMATOGRAFICA ESPAÑOLA

DA DO el predominio que el avance de la cinematografía va ejerciendo en el ambiente psicológico de los pueblos y en su vida privada, se hizo preciso un control del Estado que velase por el buen nombre de nuestra producción.

No podía quedar este poderoso medio de difusión al exclusivo abandono del productor o realizador cinematográfico, que sólo miraban en los argumentos un máximo beneficio y prestigio para sus firmas. Era necesario recoger estos vuelos de ambiciones particulares y aunarlos en interés de la empresa nacional. Por ello, el Estado español, comprendiendo la gran influencia que el cinematógrafo ejerce en la difusión del pensamiento y en la educación de las masas, determinó crear la Comisión de Censura Cinematográfica y la Junta Superior de Censura, para apartar a la producción de aquellos temas que pudieran desvirtuar nuestra realidad.

Al objeto de que la composición de estos organismos fuese lo suficientemente amplia, pero nunca tanto que entorpeciese el rápido y buen funcionamiento de su labor, la Comisión, quedó constituida por el jefe del Departamento Nacional de Cinematografía como presidente, y por cuatro vocales designados por el Ministerio de la Gobernación a propuesta de los de Ejército, Educación Nacional, Je-

rarquía Eclesiástica y Propaganda. La Junta Superior, por un presidente delegado del ministro de la Gobernación, y cuatro vocales nombrados también por él, a propuesta de las mismas autoridades que las de la Comisión, a más de dos funcionarios del Ministerio de la Gobernación que actúan en ambas Secciones de secretarios.

Cuando una película es censurada, se levanta de ella el acta correspondiente, y se le adjunta un certificado, en donde se hace constar las escenas que han de suprimirse y si es o no apta para menores.

Vemos, pues, que el Estado procura apartar el espíritu infantil de aquellos argumentos cinematográficos que precisan una mayor preparación de la vida e introduce una moral en el cine, que hubiese evitado de realizarse, años atrás, la corrupción de costumbres a que habíamos llegado y la desvirtuación de nuestra manera de ser.

La vigilancia e inspección de todo lo relativo a la Censura Cinematográfica corresponde a los gobernadores civiles, en las capitales de provincias, y a los alcaldes, en las demás poblaciones. A estas autoridades incumbe, únicamente, la vigilancia—nunca la modificación ni sanción—de películas que vayan provistas del certificado expedido por los organismos de Censura del Ministerio de la Gobernación, únicos autorizados para ello.

PIO GARCIA

Figura 128. Artículo sobre la censura cinematográfica. GARCÍA VIÑOLAS, Pío: "Censura cinematográfica española", en *Primer Plano*, 11/6 (05.01.1941), p. 5.

Centrando el discurso en las producciones de animación, se puede señalar que, como ya se ha indicado al principio de este apartado, esta medida tuvo más bien poca

incidencia y afectaba a cuestiones particulares, la mayoría de ellas puntuales, con una fácil resolución por parte de guionistas o dibujantes.

Un caso significativo de censura en el cine de animación, prácticamente extraordinario, lo constituye el cortometraje infantil en blanco y negro *Pipo y Pipa en busca de Cocolín* (1936)<sup>402</sup>, dirigida por Adolfo Aznar. El motivo de la prohibición por la censura fue que se alegó que Pipo llevaba un gorro de papel hecho con el periódico republicano *Ahora*<sup>403</sup>.

Por lo que respecta a *Garbancito de la Mancha*, la censura tuvo una incidencia muy baja, que básicamente afectó a los grafismos de algunos personajes:

El grafismo de algunos personajes fue cambiado por el realizador en el transcurso de la realización. Los cambios obedecen, a veces, a un motivo estético y otras al deseo de evitar cualquier problema con la fuerte censura de la época, como es el caso de que Peregrina, la [cabrita] fiel compañera de Garbancito, aparezca en los dibujos primitivos luciendo unas características ubres que fueron suprimidas posteriormente, quizá por pensar que era un espectáculo «demasiado fuerte» para los niños<sup>404</sup>.



**Figura 129 y fotograma 5 (56:25).** Dibujo original a tinta de Peregrina<sup>405</sup> y la cabrita en la película.

Pero, en contrapartida, y acaso como guiño humorístico o irónico, las manos del personaje “Manazas”, se asemejan, precisamente, a unas ubres... Se trata de un caso similar al ocurrido más de diez años antes (1930) protagonizada por la vaca Clarabella

---

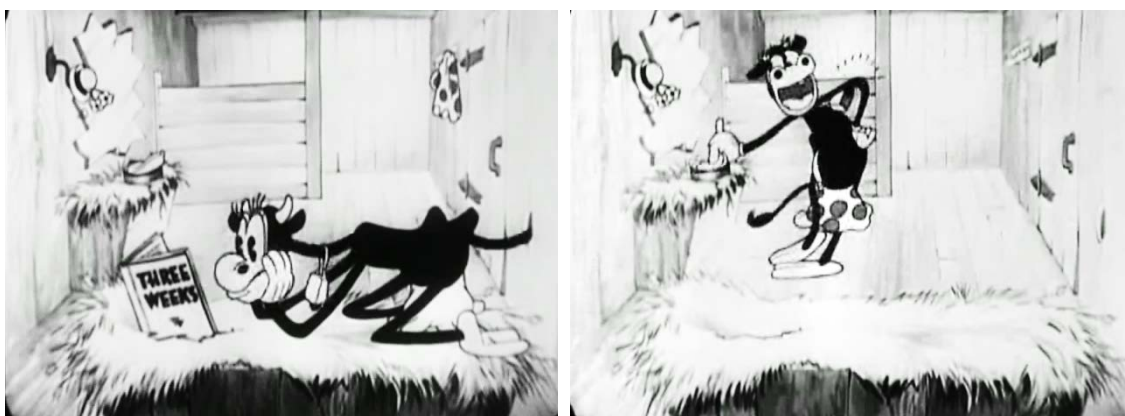
<sup>402</sup> AZNAR, Adolfo (dir.): *Pipo y Pipa en busca de Cocolín* [cinta cinematográfica]. España, Film España, 1936. [www.filmaffinity.com](http://www.filmaffinity.com) [Acceso: 03.05.2017]. Este cortometraje de animación fue creado a partir de las historietas gráficas del dibujante Salvador Bartolozzi. TORRES, Augusto M[artínez]: *Directores españoles malditos*. Madrid, Huerga y Fierro editores, 2004, p. 44.

<sup>403</sup> GUBERN GARRIGA-NOGUÉS, Román: *La censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)...*, op. cit., p. 39.

<sup>404</sup> MANZANERA MOLINA-NIÑIROLA, María: *Cine de animación en España: largometrajes 1945-1985...*, op. cit., p. 27.

<sup>405</sup> De Arturo Moreno (Museu del Cinema-Col·lecció Antoni Furnó).

de los estudios Disney. El cortometraje titulado *The Shindig* fue censurado en Estados Unidos y Canadá porque el animal aparecía unos segundos con las ubres descubiertas.



**Fotogramas 6 (01:06) y 7 (01:24).** La vaca Clarabella primero aparece mostrando sus ubres y después ya está vestida.

Y es que la censura no fue una herramienta exclusiva de los regímenes totalitarios y esto fue aprovechado para justificarla e incluso para presentarla ante la opinión pública como algo natural, como así lo evidencia por ejemplo el artículo publicado en *Primer Plano*<sup>406</sup>. Con clara referencia a Estados Unidos principalmente, también se habla ahí de la censura en Inglaterra, Francia, Alemania e Italia, países de procedencia de la mayoría de las películas extranjeras vistas en España. El artículo concluye hablando de la censura en España:

“En España, una vez incorporada al nuevo orden europeo, funcionan para el ejercicio de la Censura cinematográfica dos organismo: la Comisión de Censura y la Junta Superior de Censura.

La Censura en España se ha establecido como corresponde a un Estado fuerte, moderno y comprensivo con lo que es y debe ser la película cinematográfica española y, hay que decirlo, lejos de suponer un inconveniente o un obstáculo, es un estímulo y una orientación, sin merma de ninguno de los elementos que hoy son la base e inspiración del Arte cinematográfico”<sup>407</sup>.

No se debe obviar que “la película va dirigida en todo momento a dar una enseñanza moralizante y a exaltar los valores de la época”<sup>408</sup>. No en vano, la producción incluye

---

<sup>406</sup> CARTES, Bernardo de: “Cómo se ejerce en el mundo la censura cinematográfica. El país de las vampiresas es también el país de los censores”, en *Primer Plano*, 11/14 (19.01.1941), p. 18.

<sup>407</sup> *Ibíd.*

<sup>408</sup> M. Manzanera desarrolla esta idea, que prosigue diciendo: “El héroe tiene unas características netamente «españolas»; la intención de crear situaciones quijotescas está patente a lo largo de la narración, en la que el protagonista está adornado con las virtudes deseables en los niños de la época, lo

también un cierto mensaje político (su protagonista lucha, en nombre de Dios, contra los malvados, simbólicamente, una bruja y un gigante). Tampoco se debe olvidar que José M<sup>a</sup> Blay encargó el argumento para la película a Julián Pemartín, un destacado ideólogo y escritor del Movimiento.



**Figuras 130 y 131.** Julián PEMARTÍN: *Teoría de la Falange*. (Sección Femenina de F.E.T. y de las J.O.N.S.). Madrid, Editora Nacional, 1941. & Julián PEMARTÍN: *Almanaque de la primera guardia*. Madrid, Editora Nacional, 1945.

Y es que la Casa Balet y Blay, debido a sus años de experiencia como distribuidores de películas, sabía de la importancia del apoyo de los órganos gubernamentales para el éxito de sus producciones y, por supuesto, la importancia de salvar el obstáculo de la censura, que no sólo calificaba las películas sino que podía practicar cortes o incluso prohibir su exhibición. A continuación se presentan algunos ejemplos de películas distribuidas por Balet y Blay que fueron censuradas. Entiéndase por películas censuradas aquellas producciones que pasaron el proceso de censura satisfactoriamente y que, posteriormente, fueron publicitadas en *Primer Plano*: se trata de *Rápteme usted* (Julio Flechner, 1940), *Sólo para hombres* (Guido Brignone, 1938), *Jaimito y la espía* (Larry Semon, 1928), *Repórter en apuros* (Anthony Kimmins, 1938) y *Pánico en la banca* (Marion Gering, 1937).

---

cual quizá haya contribuido a envejecer el film". MANZANERA MOLINA-NIÑIROLA, María: *Cine de animación en España: largometrajes 1945-1985...*, op. cit., p. 28. Y es que *Garbancito de la Mancha*, al igual que muchas de las películas de la época, eran utilizadas como "propaganda" y herramienta política del régimen de Franco (aunque también lo eran las películas de Disney respecto a los EE.UU....).

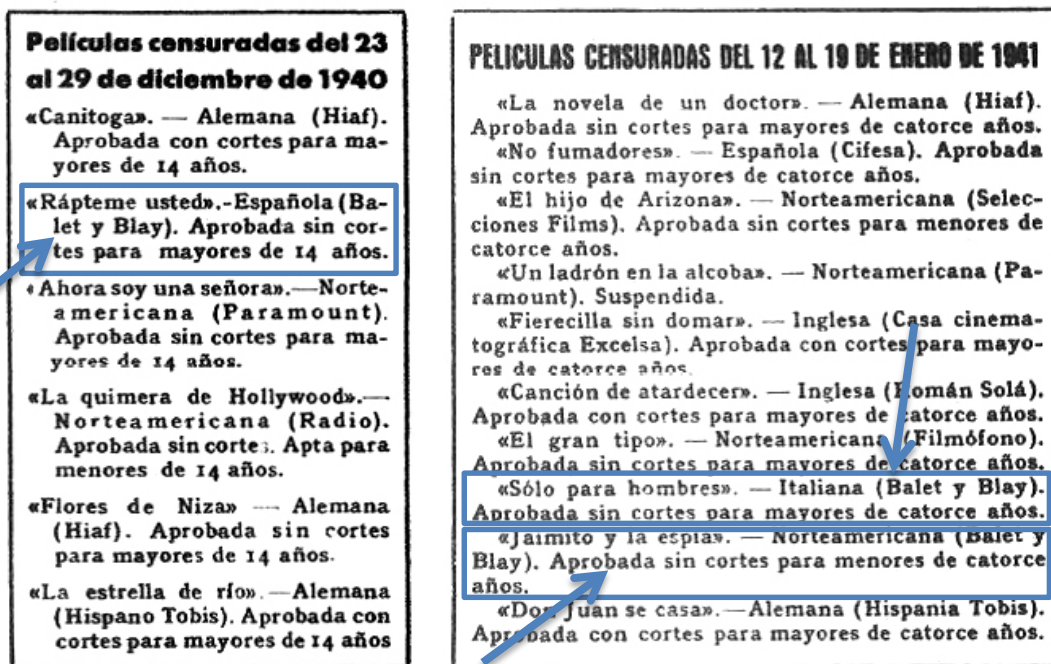


Figura 132. Carteles que recogen las películas censuradas del 23.12.1940 al 29.12.1940 y del 12.01.1941 al 19.01.1941. GARCÍA VIÑOLAS, Pío: "Positivo sin revelar", en *Primer Plano*, II/12 (05.01.1941), p. 5; y II/15 (26.01.1941), p. 15; respectivamente.

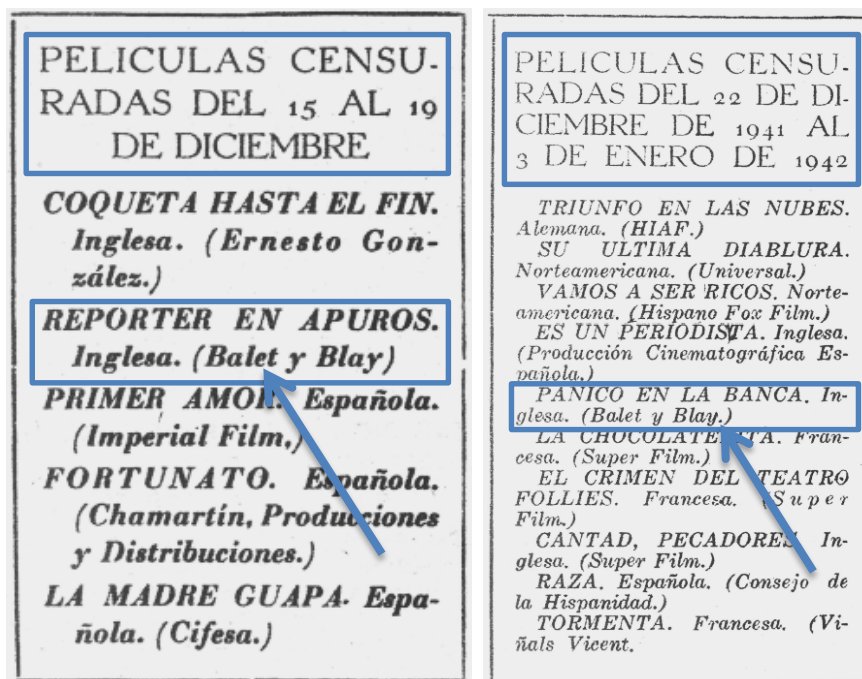


Figura 133. Carteles que recogen las películas censuradas del 15.12.1941 al 19.12.1941 y del 22.12.1941 al 03.01.1942. MAS-GUINDAL, Antonio: "Página de crítica", en *Primer Plano*, III/65 (11.01.1942), p. 14<sup>409</sup>.

<sup>409</sup> Entre las películas entonces censuradas puede verse también la primera versión de *Raza*, film concebido a partir de un argumento de Francisco Franco bajo el pseudónimo de Jaime de Andrade. Parece evidente que el titular "Películas censuradas del 22 de diciembre de 1941 al 3 de enero de 1942" se refiere a películas que hubieran pasado favorablemente el control de la censura, pues, de otro modo, no se habrían reseñado extensamente en la propia revista cinematográfica, máxime contando con el

Queda claro, por tanto, que José María Blay se aseguró de tener el apoyo de los estamentos gubernamentales de su parte para alcanzar el éxito esperado en *Garbancito de la Mancha*.

### La creación del No-Do

La creación del No-Do (Noticiario y Documentales Cinematográficos) en la primera mitad de la década de 1940 fue otro de los mecanismos de control ideológico puesto en marcha por el régimen franquista. Su fundación se realizó mediante la siguiente norma: *Disponiendo la proyección obligatoria y exclusiva del Noticiario Cinematográfico Español y concediendo la exclusividad absoluta de reportajes cinematográficos a la entidad editorial del mismo, Noticiario y Documentales Cinematográficos «No-Do»* (17.12.1942)<sup>410</sup>. El propio título de la norma dejaba clara la obligatoriedad y exclusividad de su proyección; en el cuerpo de texto se prohibía, además, cualquier otra producción dedicada a informar o a obtener imágenes documentales o aparte del propio No-Do.

---

argumento de un personaje tan señalado (y aun conocido a pesar del pseudónimo empleado), como el mismísimo dictador. Esta versión original, concebida en 1941 y estrenada el 05.02.1942 con dirección de José Luis Sáenz de Heredia (primo hermano de José Antonio Primo de Rivera y empleado de la Delegación de Prensa y Propaganda, que fue elegido tras una serie de cuestionarios entre varios aspirantes), guion del mismo Sáenz de Heredia y de Antonio Román, y con Alfredo Mayo como protagonista, fue realizada en una segunda versión reescrita por el propio general Franco, una vez finalizada la Segunda Guerra Mundial, para eliminar referencias entonces incómodas para el régimen. Esta segunda versión se estrenó el 03.07.1950 en el cine Palacio de la Música de Madrid, con nueva sonorización y cambios de diálogos. Entre la primera y la segunda versión (tras la segunda, se retiraron y destruyeron el negativo y todas las copias originales de la primera) desaparecieron las críticas a los Estados Unidos, así como una escena con un grupo de militares reunidos en Madrid (durante la guerra de Filipinas) que clamaban por la presencia de “un hombre que nos salve”, escena suprimida en la versión de 1950. Igualmente Franco ordenó en 1950 que se volviera a doblar. Se ha querido ver en ello una llamativa autocensura. Franco aceptó la autoría del texto que había realizado bajo pseudónimo, al registrarse con su verdadero nombre en la Sociedad de Autores Españoles en 1964. [http://elpais.com/diario/1993/04/15/cultura/734824810\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1993/04/15/cultura/734824810_850215.html) [Acceso: 03.05.2017]. Véase también: VIADERO CARRAL, Gabriela: “Franco, el guionista de cine que autocensuró su obra”, en *El Mundo*. <http://www.elmundo.es/la-aventura-de-la-historia/2015/11/20/564e043222601d3e668b4641.html> [Acceso: 03.05.2017].

<sup>410</sup> En *BOE*, 356 (22.12.1942), p. 10444. Vicesecretaría de Educación Popular, Gabriel Arias-Salgado (Vicesecretario).

A partir del día 1 de enero de 1943 no podrá editarse en España, sus posesiones y colonias ningún noticiario cinematográfico ni documental de este tipo que no sea el «Noticiario Cinematográfico Español No-Do»<sup>411</sup>.

[...] ningún operador cinematográfico que no pertenezca a Noticiarios y Documentales Cinematográficos «No-Do», o que trabaje debidamente autorizado por éste, podrá obtener reportajes cinematográficos bajo pretexto alguno. Igualmente, ningún laboratorio podrá manipular película cinematográfica de este tipo que no haya sido rodada por los operadores autorizados anteriormente, debiendo dar cuenta inmediata a la entidad Noticiarios y Documentales Cinematográficos «No-Do» de cualquier encargo que se le hiciera en otro sentido<sup>412</sup>.

Pero aún se iba más allá, haciendo obligatoria su proyección en todos los locales cinematográficos y sus diferentes sesiones, lo que acababa con la dependencia de noticiarios extranjeros, como la UFA, el Instituto LUCE o la Fox-Movietone<sup>413</sup>.

El Noticiario Cinematográfico Español «No-Do», que aparecerá en los primeros días de enero próximo, se proyectará, con carácter obligatorio, en todos los locales cinematográficos de España y sus posesiones durante todas las sesiones de los mismos<sup>414</sup>.

Incluso tuvo una incidencia negativa en las producciones denominadas “de complemento”, como cortometrajes de ficción o animación, que vieron su espacio en la pantalla ostensiblemente reducido, con las evidentes consecuencias a nivel de producción, distribución y exhibición.

De esta manera, se monopolizó la creación y difusión de noticias e informaciones hasta 1976, ejerciendo por tanto, un control absoluto sobre este tipo de producción con claros fines políticos e ideológicos. Así, se combinaron noticias y reportajes sobre las “bondades”, “realizaciones” o ceremonias llevadas a cabo por el Gobierno o el propio dictador, con otros de tinte cultural, social e incluso de ocio, que pretendían ofrecer una imagen distendida e idílica del país. También se controlaba el intercambio de información con el exterior, fiscalizando tanto las noticias que llegaban del panorama internacional como la imagen que se ofrecía de España en el resto de países. Todo ello con una clara intención de seguir la política autárquica promulgada por el régimen en esta época.

---

<sup>411</sup> *Ibíd.*, p. 10444, Art. 1.

<sup>412</sup> *Ibíd.*, Art. 3.

<sup>413</sup> MONTERDE LOZOYA, José Enrique: “El cine de la autarquía (1939-1959)...”, *op. cit.*, p. 194.

<sup>414</sup> En *BOE*, 356 (22.12.1942), p. 10444. Vicesecretaría de Educación Popular, Gabriel Arias-Salgado (Vicesecretario). Art. 4.

Y una vez más, la revista *Primer Plano* apoya la labor llevada a cabo por el gobierno a través de numerosos artículos, entrevistas, etc. dedicadas al noticiario, o incluyéndolo entre las críticas de los estrenos de la semana. El No-do se convirtió, así, en un tema habitual ya desde el mismo momento de su creación.



## SE CREA "NO-DO"

**"NOTICARIOS Y DOCUMENTALES CINEMATOGRAFICOS"**  
**SERA LA ÚNICA ENTIDAD ENCARGADA DE ESTA CLASE DE INFORMACIONES - EL PRIMER NUMERO APARECERA EN ENERO PROXIMO**

Las informaciones cinematográficas que desde ahora venimos en las páginas españolas, serán dadas enteramente al servicio nacional. Con la creación del NO-DO, nuestra Cinematografía se apunta un nuevo rumbo en la línea de seguir que ella misma se ha marcado, y por donde, en adelante, el impulso del noticiario mundial, que ha sido de su lapso, una oportuna estimación.

Como resultado de esta nueva medida se crea el organismo el cual será el encargado de dar a conocer el desarrollo de la actividad de este servicio oficial, que tanta importancia tiene para nuestra Cinematografía.

Se realizan los máximos esfuerzos para que, en los primeros días de próximo mes de enero, aparezca el primer número del Noticiario No-Do, que cada semana informará al público de España de los acontecimientos de actualidad del mundo entero.

El No-Do comienza con el nombramiento de director de la entidad Noticiarios y Documentales Cinematográficos NO-DO, dependiente de la Vicecartera de Educación Popular, para que gestione un régimen técnico, administrativo y económico propio para facilitar la labor a realizar y ajustarse a las exigencias de esta industria.

En nombre de todos sus colaboradores, entre los que me considero uno más, quiero expresar a los lectores de PRIMER PLANO momentos propicios y hacerles comprender la ilusión que sentimos en estos momentos de conseguir el fin que nos proponemos, y que deseamos sea una realidad en beneficio de España, del público de la cordillera que en nosotros han depositado sus esperanzas.

El Noticiario Especial Cinematográfico, que será enteramente libre e independiente, como no puede ser de otro, debe ser tan franco como el que más, ameno, instructivo, variado y técnicamente perfecto. Debe llegar al público a través de nuestra Patria en:

... el plazo de tiempo más breve posible, para que todos los españoles disfruten de él. Debe reflejar todos los aspectos notables de la vida de nuestra nación: política, económica, artística, cultural, científica, deportiva, etc. También otros mismos aspectos, a ser posible, del mundo entero. Debe, en una palabra, informar, instruir y recrear.

Otros minutos importantes tiene nuestro Noticiario: hacer llegar España a los últimos confines del mundo. Millones de seres que no conocen más de nosotros pronto sabrán, de un modo completo, lo que es nuestro país. Conocerá nuestros esfuerzos, nuestra riqueza agrícola, nuestra industria, nuestros productos, nuestro carácter y nuestro modo de ser, y el Noticiario Especial tendrá en sus críticas a los cineastas que nos difunden, aumentando la atracción que por nosotros sentimos quienes por cultura y honores nos esforzamos y aspiramos.

Para NO-DO no se da por concluido un solo objetivo. Quiere inmediatamente empezar a producir documental de alta calidad con fines pedagógicos a los estudiantes; quiere traer a España los mejores del mundo, para hacerlos llegar a todos sus rincones y pagar esta producción al servicio de los organismos oficiales, de las entidades científicas y culturales e impulso de las particularidades que quieren desarrollar sus ideas que los merezcan.

Y al propio tiempo, servirá todo ello para crear y difundir nuevos valores artísticos y técnicos en el terreno de la Cinematografía nacional. Y aun quiere más y más...

Y todo día queremos más. NO-DO no tendrá límites en la ambición del cumplimiento del deber.

Todo esto es difícil, los rodea el deber, pero con la ayuda de Dios, sírvase. Demos las gracias a quienes han contribuido ya a esta empresa, y por adelantado a cuantos nos ayuden y estimulen en el futuro.

Todo esto merece la pena de trabajar sin descanso y en esfuerzo para nuestro país, como es nuestro deber.

Madrid, 17 de diciembre de 1942.—El vicecartera, G. Arias Segura.



**Figura 134.** Artículos dedicados al No-Do en Primer Plano, en su creación y en su primer aniversario. S/A: "Se crea «No-Do»", en Primer Plano, III/115 (27.12.1942), p. 8; y S/A: "«No-Do» ante el balcón de Verona", en Primer Plano, III/167 (26.12.1942), pp. 5-6.





**Figura 135.** Artículo de dos páginas dedicado al No-Do. S/A: “No-Do o el periodismo español en el celuloide”, en *Primer Plano*, 120 (31.01.1943), p. 5.

No cabe duda que el No-Do fue una herramienta fundamental de manipulación y propaganda, ya que se convirtió en la producción cinematográfica más vista por los españoles en la década de 1940. Y a día de hoy —a pesar de su evidente parcialidad—, representa una fuente de información única para conocer la España de la posguerra.

En el caso concreto de *Garbancito de la Mancha*, hay que recordar que tuvo su presencia en el No-Do, tal y como ya se ha presentado en el apartado de fuentes. Así pues, el reportaje incluido en el No-Do número 50 B (13.12.1943), brinda unas imágenes de valor incalculable de los estudios que Balet y Blay creó para producir la película, y también de algunos aspectos del proceso de animación así como de los avances técnicos utilizados.

Pero además, el No-Do estuvo presente en el estreno de la película, tal y como se publicita en las notas incluidas en el cartel del estreno publicado en *La Vanguardia Española*. Aunque no he podido localizar el reportaje, o bien porque finalmente no se incluyó, o bien porque acaso se haya perdido.

# NOTAS:

El Noticiario español NO-DO rodará en colores la entrada de los asistentes al estreno de esta película.

Radio Barcelona, Radio España y Radio Miramar de Badalona retransmitirán, desde el Fémina, un amplio reporte.

Garbancito obsequiará a los asistentes a la primeras proyecciones de esta película con sus cromos, mediante los cuales, los niños (sus compañeros) podrán obtener álbumes y muñecos de trapo para admirarlos.

Han sido impresionadas las canciones de esta producción en discos «La Voz de su Amo».

Se despachan localidades para la sesión de mañana tarde, a las seis, y diez noche, así como para el domingo y días sucesivos.

Figura 136. Detalle del cartel que publicita el estreno de *Garbancito de la Mancha* aparecido en *La Vanguardia Española*. S/A: "Cartel del estreno", en *La Vanguardia Española* (23.11.1945), p. 11.

Esta misma entrega del Noticiario (No-Do número 50) sirve de ejemplo de cómo se le dio publicidad en la revista *Primer Plano*, pues su crítica apareció en el número 66 de dicha publicación, en la sección de la "Crítica de los estrenos" escrita por J. L. Gómez Tello<sup>415</sup>.

## «NO-DO» número 50

El noticiario español se aproxima a su aniversario superándose en cada número. Esta semana, en sus dos ediciones, introduce el color, mostrándonos cómo se realiza en los Estudios españoles la película de dibujos *Garbancito de la Mancha*.

Pero para que el público juzgue de su interés y vibración, basta con que exponamos algunas de las noticias que su cámara recoge. La construcción de nuevas carreteras en las líneas de invierno del frente del Este; combates en Rusia; las operaciones aliadas contra Lae y Salamaua; la actividad de los Estudios cinematográficos franceses; el centenario de la Guardia Municipal de Barcelona;

el mercado de Tánger, con sus típicas escenas de fabulistas y vendedores; una curiosa información sobre Xauen; el ministro de Educación Nacional inaugura la Exposición de Cerámicas de Talavera en Madrid; carreras de patines en París, desfile de modelos de modas en Barcelona, la atención a la ganadería en el Gobierno General de Polonia, llegada de un submarino alemán a su base, la cría de caballos para el Ejército alemán, actuación de los ases de la aviación germana en su lucha en el cielo del frente del Este. Con otras muchas, este sumario es índice de cómo «No-Do» acrecienta a cada número su misión informativa para el espectador español.

Figura 137. Crítica del No-Do número 50 en *Primer Plano*. GÓMEZ TELLO, J. L.: "Crítica de los estrenos: «No-Do» número 50", en *Primer Plano* (19.12.1943), p. 21.

<sup>415</sup> GÓMEZ TELLO, José Luis: "Crítica de los estrenos: «No-Do» número 50", en *Primer Plano* (19.12.1943), p. 21.

## Premios, Concursos y Créditos Cinematográficos

Otra de las medidas de apoyo y protección de la producción nacional fueron los créditos, premios y concursos cinematográficos. Éstos estuvieron regulados fundamentalmente por la *Orden del 11.11.1941 por la que se dictan normas para dar aplicación adecuada a los fondos reunidos por el Sindicato Nacional del Espectáculo para protección y estímulo de la producción cinematográfica nacional*<sup>416</sup>. Y como su título indica, dependerán del Sindicato Nacional del Espectáculo.

En cuanto a los premios, hay que destacar el Premio Nacional de Cinematografía. Se trata de unos premios de carácter anual otorgados por el Sindicato Nacional del Espectáculo, en el mes de junio, para premiar las mejores películas de producción nacional<sup>417</sup>. Los premios que otorgaban fueron:

- Para largometrajes: dos premios de 400.000 pesetas y cuatro premios de 250.000 pesetas.
- Para películas de complemento: cuatro premios de 25.000 pesetas.

El 20% del premio debía ser distribuido por la productora entre los técnicos y artistas elegidos por el SNE que hubiesen contribuido “al éxito artístico de la película”, lo que en cierto modo significaba un reconocimiento al carácter «sindical» —aunque de sindicato único— de los premios. *Garbancito de la Mancha* se presentó a estos premios en la temporada 1944-1945, cuyas bases fueron publicadas en *Primer Plano*<sup>418</sup>.

---

<sup>416</sup> En *BOE*, 321 (07.11.1941), pp. 8974-8945. Ministerio de Industria y Comercio, Demetrio Carceller Segura (Subsecretario de Industria, Comercio y Secretario General Técnico).

<sup>417</sup> *Ibíd.*, Art. 2.

<sup>418</sup> GARCÍA VIÑOLAS, Pío: “El Sindicato Nacional del Espectáculo convoca los premios anuales de Cinematografía”, en *Primer Plano*, vi/230 (11.03.1945), p. 15. Las bases se firmaron con fecha de 06.03.1945.

## El Sindicato Nacional del Espectáculo con- voca los premios anuales de Cinematografía

1.950.000 pesetas serán repartidas entre las mejores  
películas españolas

En ejercicio de las funciones de-  
legadas a este Sindicato Nacional por  
el Excmo. señor Ministro de Industria  
y Comercio, en Orden de fecha 11 de  
noviembre de 1941, se convoca Con-  
curso para distribuir entre las me-  
jores películas nacionales los premios  
correspondientes a la producción ci-  
nematográfica de la temporada 1944-  
45. Este Concurso estará sometido a  
las siguientes

### BASES

Primera.—Podrán optar a los pre-  
mios todos los productores de peli-  
culas de largo o corto metraje que  
tengan personalidad jurídica espa-  
ñola y hayan terminado de producir en  
España una o varias películas en el  
periodo comprendido entre el primero  
de junio de 1944 al 30 de junio  
del año en curso.

Segunda.—Las películas a presentar  
a este Concurso quedan limitadas a  
las producidas dentro del periodo a  
que se refiere la base anterior. No  
podrán concurrir aquellas que hayan  
sido ya presentadas en concursos  
anteriores convocados por este Sin-  
dicato Nacional.

Tercera.—Las películas que opten a  
premio deberán obrar, totalmente  
terminadas y censuradas, en poder  
del Sindicato Nacional del Espectácu-  
lo (Grupo de Cinematografía), antes  
del día primero de julio de 1945. Las  
copias presentadas en esa fecha no  
podrán ser retiradas ni sustituidas  
por otras, salvo en el caso de que la  
película de que se trata haya sido  
estrenada en Madrid.

Cuarta.—Cada película que se pre-  
sente al Concurso deberá ir acompa-  
ñada de los documentos siguientes,  
en forma de declaración jurada:

- Propiedad de la película y mo-  
dificaciones y gravámenes de todo  
orden que afecten a dicha propie-  
dad.
- Ficha técnica.
- Ficha artística.
- Relación nominal del personal  
que haya intervenido en la produc-  
ción, con cargos y honorarios que  
hayan percibido.

Estas declaraciones se considera-  
rán definitivas y no podrán ser mo-  
dificadas por actos posteriores a su  
presentación. El Jurado podrá soli-  
citar cuantas aclaraciones juzgue ne-  
cesarias en estos documentos.

Quinta.—Se establecen las siguien-  
tes premios:

- Doce de 400.000 pesetas para peli-  
culas de largo metraje.
- Cuatro de 250.000 pesetas para  
películas de largo metraje.
- Siete de 20.000 pesetas para peli-  
culas de corto metraje.
- Tres de 10.000 pesetas para peli-  
culas de corto metraje.

Si el Jurado estima que alguna  
película más es digna de estima-  
ción artística especial, podrá pro-  
poner al Excmo. señor Ministro de  
Industria y Comercio la concesión de  
uno o más excepcionales.

Sexta.—El 20 por 100 de cada uno  
de los premios concedidos será dis-  
tribuido por el Sindicato Nacional  
del Espectáculo entre el personal  
técnico, artístico y productor que a  
juicio del Jurado se haya hecho

acreedor a esta distinción por su  
contribución al éxito de la película.

Séptima.—En igualdad de condi-  
ciones, se concederá mérito preferen-  
te —cuando no decisivo—, que el Ju-  
rado deberá estimar al calificar la  
producción, el que ésta haya sido  
realizada sobre alguno de los guio-  
nes premiados por el Sindicato Na-  
cional del Espectáculo en su Con-  
curso anual del año 1944.

Octava.—El Jurado estará consti-  
tuido por los siguientes miembros, to-  
dos ellos con voz y voto:

Presidente: El Ilustrísimo señor  
Subsecretario de Comercio, Política  
Agricultura y Moneda.

Vicepresidente: El Jefe del Síndi-  
cato Nacional del Espectáculo.

Secretario: El Secretario Nacional  
del Sindicato del Espectáculo.

Vocal primero: Un representante de  
la Vicesecretaría de Educación Po-  
pular.

Vocal segundo: El Presidente de  
la Subcomisión Reguladora de la Ci-  
nematografía, representante del Mi-  
nisterio de Industria y Comercio en  
el Sindicato Nacional del Espectá-  
culo.

Vocal tercero: El Secretario Técni-  
co del Grupo de Cinematografía del  
Sindicato Nacional del Espectáculo.

Vocal cuarto: Un representante de  
la Comisión Nacional de Censura Ci-  
nematográfica.

Vocal quinto: Un representante de  
la Real Academia de Bellas Artes.

Vocal sexto: Un representante del  
Ministerio de Educación Nacional.

Las representaciones de los dife-  
rentes organismos oficiales serán  
personales y no podrán ser delega-  
das.

Antes del día primero de octubre  
de 1945, el Jurado dictará el fallo  
sobre las películas premiadas, orde-  
nando la publicación literal de éste,  
una vez aprobado por el Excmo.  
señor Ministro de Industria  
y Comercio.

Los premios a la producción na-  
cional se harán efectivos dentro de  
los quince días siguientes a la fe-  
cha de la publicación del fallo.

El fallo por parte reservado el  
personal que intervino en la pro-  
ducción premiada, de acuerdo con  
la base sexta, será entregado per-  
sonalmente a sus titulares en la fe-  
cha que determine el Sindicato Na-  
cional del Espectáculo.

Décima.—Los organismos oficiales  
que hayan realizado películas do-  
cumentales de corto metraje podran  
presentarlas al Concurso; pero cual-  
quiera que fuera el premio o pre-  
mio que en él pudieran obtener, se  
entenderá que renuncian, a favor de  
otras producciones de carácter pri-  
vado, a la parte metódica de los  
mismos.

En este caso, no obstante, se re-  
servará el 20 por 100 de la cuan-  
tía del premio que hubiese corres-  
pondido a la película para su dis-  
tribución entre el personal a que se  
refiere la base sexta de la presen-  
te convocatoria.

Once.—Los acuerdos del Jurado  
serán inapelables, y los premios no  
podrán ser declarados desiertos ni  
as. modificados.

Madrid, 6 de marzo de 1945.

Figura 138. Bases de los premios anuales de cinematografía convocados por el Sindicato Nacional del Espectáculo a los que se presentó *Garbancito de la Mancha*.

Queda patente, una vez más, cómo esta revista cinematográfica actuaba como una especie de boletín oficial del gobierno en lo que respecta a cuestiones cinematográficas, publicando en aquella ocasión las bases del concurso.

Por lo demás, merece especial mención la base cuarta, en donde se especifican los documentos que los interesados deberían presentar acompañando cada película: a) propiedad de la película y modificaciones y gravámenes de todo orden que afectaran a dicha propiedad; b) ficha técnica; c) ficha artística; d) relación nominal del personal que hubiera intervenido en la producción, con los cargos y honorarios que hubieran percibido.

En la base quinta se especificaban además los premios y su cuantía. De los ya mencionados en la *Orden de 11.11.1941*, se mantenían los correspondientes a películas de largo metraje, pero se modificaban y ampliaban aquellos que se recogían como películas de complemento: se estipulaban seis premios de 20.000 pesetas y otros tres premios de 10.000 pesetas para películas de corto metraje. Además, “[...] si el jurado estima que alguna película más es digna de estimación artística especial, podrá proponer al Excmo. Señor Ministro de Industria y Comercio la concesión de uno o más accésits”<sup>419</sup>.

También se recogía, en la base séptima, que “[...] se concederá mérito preferente —aunque no decisivo— [...] [a las películas que hubieran sido realizadas] sobre alguno de los guiones premiados por el Sindicato Nacional del Espectáculo en su Concurso del año 1944”<sup>420</sup>.

De este modo, a *Garbancito de la Mancha* se le otorgó la concesión de un accésit especial, con un premio de 250.000 pesetas, de acuerdo, con la base quinta del concurso. Otorgándole, pues, un reconocimiento especial en cuanto a su nominación, pero también en lo relativo a su cuantía, puesto que se la equiparó a las películas de largo metraje rodadas con actores reales.

En realidad, estos premios revestían una gran importancia dentro del medio cinematográfico. Pero, además, gozaban de gran eco en la sociedad del momento, como evidencia la gran cobertura mediática que tenían, tanto de medios especializados, como de prensa. Por ejemplo, el periódico *ABC* publicó una noticia con

---

<sup>419</sup> *Ibíd.*

<sup>420</sup> *Ibíd.*

las películas que habían sido admitidas al concurso de 1945, entre las que se encontraba *Garbancito de la Mancha*<sup>421</sup>.

## Noticias cinematográficas

### El concurso anual de películas nacionales

#### RELACION DE LOS TITULOS ADMITIDOS

Con autorización del ilustrísimo señor subsecretario de Comercio, Política Arancelaria y Moneda, y bajo la presidencia del jefe nacional del Sindicato del Espectáculo, se ha reunido el jurado que dictará el fallo del concurso anual para premiar las mejores películas nacionales.

Acordó desestimar la petición de los productores de "Los últimos de Filipinas" para ampliar el plazo de admisión de películas. No acceder a lo solicitado por varios concursantes para sustituir las copias que depositaron en este Sindicato Nacional del Espectáculo antes del 1.º de septiembre.

Se acordó admitir la película larga "Leyenda de feria", y las cortas "Los gigantes del bosque", "En el trópico huele a azahar", "La circulación de la sangre", "El hombre y el carro" o "Infancia recobrada", que depositaron su única copia en el departamento de Censura antes de 1.º de septiembre.

Por consiguiente, han sido admitidas las siguientes películas:

**Largo metraje.**—"El rey de las finanzas", Suevia Films; "Tierra sedienta", Goya Films, S. A.; "El deseno se disculpa", Estudios Ballesteros, S. A.; "Garbancito de la Mancha", Balet y Blay, S. L.; "Inés de Castro", Edicio-

nes Cinematográficas Faro, S. A.; "La vida en un hilo", Edgar Neville; "Domingo de Carnaval", Edgar Neville; "Hombres sin honor", Emisora Films; "Cabeza de hierro", Emisora Films; "Una sombra en la ventana", Emisora Films; "El obstáculo", Emisora Films; "Culpable", Emisora Films; "Eugenia de Montijo", C. E. A.; "Espronceda", Nuevo Films, S. A.; "Vientos de siglos", Nueva Films, S. A.; "Ella, él y sus millones", C. I. F. E. S. A.; "El fantasma de D.ª Juanita", C. I. F. E. S. A.; "Un hombre de negocios", C. I. F. E. S. A.; "Bambú", Suevia Films; "El testamento del virrey", Ariadna Films; "Empezó en boda", Manuel de Lara; "Estaba escrito", Estudios Kinefón; "Su última noche", Exclusivas Floralva; "Tarjeta de visita", U. C. E. S. A.; "Noche decisiva", Ultra Films; "La torre de los siete jorobados", España Films.

**Corto metraje.**—"El papel", C. I. F. E. S. A.; "Castillos en España", C. I. F. E. S. A.; "Erase una vez en la Albufera", C. I. F. E. S. A.; "Quinito y la flauta mágica", C. I. F. E. S. A.;

**Figura 139.** Listado de largometrajes que se presentaron al concurso anual de películas nacionales en el año 1945, entre las que figuraba *Garbancito de la Mancha*. S/A: "Noticias cinematográficas. El concurso anual de películas nacionales: relación de títulos admitidos", en ABC (18.09.1945), p. 16.

E incluso, se celebraba una gala para entregar los premios, que tenía una gran cobertura en todos los medios de comunicación del momento, incluso en el No-Do. Este día era considerado como una fecha significativa en el ámbito cinematográfico; y tanto es así, que se referían a él como: "hoy es un día de fiesta para el cine español"<sup>422</sup>.

Por supuesto, en *Primer Plano* se escribieron diversos artículos en los que se le daba un papel relevante a la película objeto de estudio, de acuerdo con el premio concedido. En el artículo donde se publicó el fallo de los premios, se recogió el correspondiente a la película, incluyendo, además, fotogramas de ésta y una fotografía de José María Blay, que se presentaba como realizador.

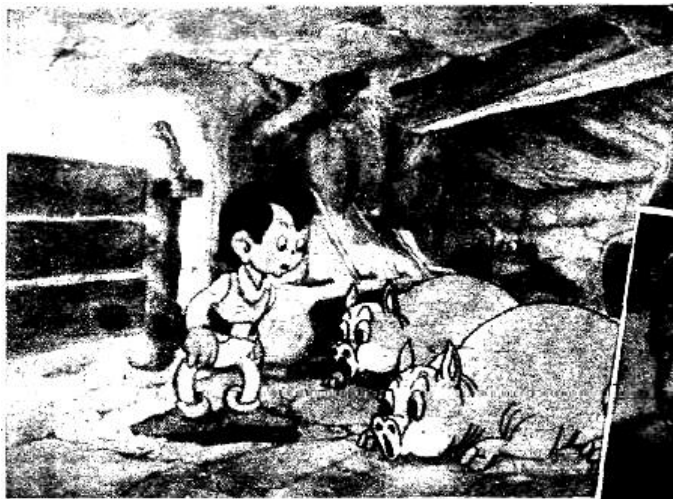
<sup>421</sup> S/A: "Noticias cinematográficas. El concurso anual de películas nacionales: relación de títulos admitidos", en ABC (18.09.1945), p.16.

<sup>422</sup> S/A: "Premios anuales de Cinematografía Nacional", en *Primer Plano*, VI/261 (14.10.1945), p. 14.



Figura 140. S/A: "Premios anuales de Cinematografía Nacional", en *Primer Plano*, vi/261 (14.10.1945), pp. 13-14.

4.º Por las especiales condiciones que reúne la película titulada *Garbancito de la Mancha*, primera cinta larga de dibujos en colores que se produce en España, el Jurado acuerda proponer la concesión de accesit especial de 250.000 pesetas.



«Garbancito de la Mancha», realización de José María Blay, ha obtenido un accesit especial. Es la primera película europea de dibujo en color de largo metraje



José María Blay, realizador de «Garbancito de la Mancha»

Figura 141. Detalles del premio concedido a *Garbancito de la Mancha*, y de un fotograma de la película y la fotografía de José María Blay. S/A: "Premios anuales de Cinematografía Nacional", en *Primer Plano*, vi/261 (14.10.1945), p. 13.

También se escribió un artículo de la gala de tres páginas, que se presentó como el primer reportaje del número. En esta ocasión, la gala se celebró el día 27.10.1945 en los Estudios Roptence y estuvo presidida por “[...] el Subsecretario de Comercio, señor Lapuerta; el jefe del Sindicato Nacional del Espectáculo, David Jato; secretario del mismo organismo sindical, camarada Ojesto; y los camaradas Ricardo Chara y Abad Ojuel”<sup>423</sup>. Al acto, asistieron más de trescientas personas, siempre según datos del propio artículo, que “[...] premiaban con nutridos aplausos las recompensas otorgadas [...]”.

La jornada de celebración se aprovechaba por parte de las autoridades para verter discursos sobre el estado de la cinematografía española, reivindicar el trabajo de los autores españoles y del producto nacional y, por supuesto, para lanzar mensajes políticos en apoyo del régimen y resaltar las labores llevadas a cabo por el Ministerio de Comercio. En palabras del redactor de *Primer Plano*:

Ello ha servido de ocasión para que las dos altas personalidades que abrieron y cerraron con sus palabras el acto hicieran afirmaciones que a esta hora hemos de destacar, para limpiar esa vaga zozobra que se dispara siempre desde los rincones cómodos de la sospecha [...] al concretar que el cine español no podía morir ni moriría.

[...] Creer que el Cine español pueda morir sería tan absurdo como esperar un eclipse solar de nuestras Letras, nuestra Pintura o nuestra Escultura [...] Los directores, los intérpretes, los elementos artísticos que crean en celuloide el genio español, han dado ya pruebas, que al tiempo no puede hacer retroceder, de cómo en este aspecto puede haber confianza.

[...] El cine español ha dado muestras de vigorosa existencia, de afán de superación, de ir más allá de lo conseguido en la jornada anual anterior [...].

[...] el señor Lapuerta pronunció un interesante discurso, en que dio cuenta de algunas de las gestiones realizadas por su Ministerio, que, si no son totalmente halagüeñas, son lo suficiente para que nuestro cine pueda desenvolverse con desahogo y comodidad. Habló también de otras negociaciones con los representantes de la cinematografía de los Estados Unidos, que están a punto de ser firmadas, y de las que obtendremos también algunas ventajas [...].

Este fue un año significativo para la cinematografía española, marcando el ecuador de una década marcada por la posguerra, el cual se vio condicionado por la nueva situación internacional y el cambio en la política exterior del régimen. En este artículo

---

<sup>423</sup> S/A: “Palabras en un acto”, en *Primer Plano*, VI/264 (04.11.1945), p. 5.



se da buena muestra del rápido eco que tuvo en la política cinematográfica, estableciéndose nuevas relaciones con los Estados Unidos e Inglaterra, países ganadores de la contienda bélica mundial, que pasarían a dominar el panorama internacional.

En el artículo se muestran también algunas fotografías de los premiados recogiendo los galardones, entre los que se incluyen a Julián Pemartín y al maestro Guerrero, que recogieron el galardón correspondiente a *Garbancito de la Mancha*. Seguramente, la elección de estos dos protagonistas no fue casual. Recuérdese la vinculación de Julián Pemartín a sectores falangistas y, por supuesto, el maestro Guerrero, que sin duda alguna, era el personaje más afamado y popular que había trabajado en el film.



**Figura 142.** Fotografías de Julián Pemartín y el maestro Guerrero recogiendo el galardón otorgado a *Garbancito de la Mancha*, en las que puede verse al fondo la bandera con la Cruz de Borgoña, una de las banderas oficiales del Régimen. Gala de reparto de premios del Concurso Nacional de Cinematografía del año 1945. S/A: “Palabras en un acto”, en *Primer Plano: Revista Española de Cinematografía*, vi/264 (04.11.1945), p. 6.

Incluso, se llegó a incluir un pequeño reportaje de la gala de menos de un minuto en el Noticiario número 149 B, con fecha de 12.11.1945 y bajo el epígrafe de “Cinematografía”<sup>424</sup>. Por desgracia no se conserva el audio de este reportaje, aunque queda claro que se incluyeron imágenes de la entrega de los galardones y una pequeña parte del discurso del subsecretario de Comercio, José María Lapuerta.

<sup>424</sup> Archivo histórico del No-Do, Filmoteca Española. <http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-149/1466998/> [Acceso: 12.05.2017].



**Fotogramas 8 (05:59) y 9 (06:11).** Capturas del No-Do que muestran imágenes de la gala de los Premios Anuales de la Cinematografía Española de 1945. S/A: “Cinematografía”, en No-Do, 149 B (12.11.1945), 00:05:40.

Pero además de los Premios Anuales de la Cinematografía, se creó un concurso de guiones (art. 3 de la *Orden de 11.11.1941*), concurso que tenía una serie de bases, entre las que se pueden resaltar:

- La nacionalidad de los participantes: “[...] todos los españoles e hispano-americanos con residencia en España”.
- El plazo de presentación: con fecha límite del 31 de diciembre.
- Los guiones que resultaran premiados pasaban a ser propiedad del SNE.
- Se establecían un total de cinco premios, que después se ofrecerían a las productoras para ser realizados, escogiendo el SNE la que considerara más adecuada.

A las bases anteriormente mencionadas, se añadieron otras, publicadas en *Primer Plano*<sup>425</sup>, entre las que sobresalen las siguientes:

- El tema era libre pero debía servir para “[...] una película de las llamadas «base de programa», es decir, de 2.500 metros como mínimo.
- Los premios fueron de 50.000 pesetas para cada uno de los cinco guiones premiados.

<sup>425</sup> Bases con fecha de 18.11.1941, que fueron publicadas en S/A: “Bases del concurso de guiones convocado por el Sindicato nacional del Espectáculo”, en *Primer Plano*, 11/59 (30.11.1941), p. 20.

## Bases del concurso de guiones convocado por el Sindicato Nacional del Espectáculo

En cumplimiento de la orden del Ministerio de Industria y Comercio, fecha 11 del corriente mes, el Sindicato Nacional del Espectáculo convoca un concurso de guiones que sirvan para producir películas españolas con arreglo a las siguientes bases:

### Condiciones a que han de sujetarse los originales

a) Podrán concurrir al concurso de guiones, con uno o más originales, todos los españoles que así lo deseen y los hispanoamericanos que residan en España.

b) La índole de los temas es libre y deben servir para una película de las llamadas "base de programa", es decir, de 2.500 metros como mínimo.

c) Los originales se presentarán escritos a máquina, a doble espacio, tamaño folio y en sobre cerrado, en el que se consignará el título y el nombre del autor, debiendo enviarse tres copias firmadas y dirigidas al Sindicato Nacional del Espectáculo, Felipe IV, número 12, expresando en el sobre: "Para el concurso de guiones".

d) No es preciso que los guiones presentados a concurso sean los denominados "guiones técnicos", pero sí que estén distribuidos en escenas, con diálogo completo, y tengan la suficiente extensión y descripción de personajes y ambiente en su desarrollo para que se les considere como aptos para realizar sobre ellos, sin ampliación alguna, el guión técnico definitivo.

e) Los guiones que se presenten al concurso deberán ser originales, quedando rechazados automáticamente los

hechos sobre adaptaciones de obras literarias. El autor presentará también con el guión una declaración jurada en que, bajo su responsabilidad, hará constar que no se trata de una adaptación ni un plagio.

f) Si por falsedad en la declaración se adjudicara algún premio y posteriormente se produjera una reclamación acerca de la propiedad literaria del guión, el autor premiado vendrá obligado a reintegrar, inmediatamente que la reclamación tenga lugar, el importe del premio recibido al Sindicato Nacional del Espectáculo, el que quedará libre de toda responsabilidad, siendo el autor el único responsable de la usurpación frente al reclamante.

### Plazo de presentación

g) El plazo para la presentación de guiones terminará el 31 de diciembre de 1941, a las diecinueve horas.

### Adjudicación de los premios

h) Los premios a conceder en este concurso serán cinco, de CINCUENTA MIL PESETAS cada uno.

i) El concurso será fallado por un Jurado secreto, que presidirá el jefe del Sindicato Nacional del Espectáculo, y el fallo que dicte será inapelable.

j) El Jurado, si no se presentaron guiones con mérito suficiente a su juicio para ser premiados, podrá declarar desierto el concurso, en su totalidad o sólo con relación a alguno de los premios instituidos.

### Propiedad de los guiones premiados

k) Los guiones premiados pasarán a ser propiedad del Sindicato Nacional del Espectáculo, renunciando sus autores a todo derecho sobre los mismos.

Los guiones que no obtengan premio serán devueltos a sus autores en el plazo de un mes, contado desde que se haga público el fallo del concurso; transcurrido dicho plazo sin que hayan sido retirados, el Sindicato Nacional del Espectáculo procederá a su destrucción.

En ningún caso los guiones rechazados podrán ser presentados a nuevo concurso.

l) Los guiones que hayan sido premiados serán facilitados, para su lectura, a las casas productoras de películas que lo soliciten, las que en un plazo de un mes, contado desde la fecha en que le hayan sido entregados, presentarán al Sindicato Nacional del Espectáculo, si le interesan, las condiciones y propuestas para su realización.

### Derechos de reproducción

m) Estudiadas las proposiciones que hayan formulado las entidades productoras, con arreglo a la base anterior, por el Sindicato Nacional del Espectáculo, éste cederá sus derechos de reproducción sobre cada uno de los guiones a la entidad o entidades que mayores garantías de buena ejecución ofrezcan para la más rápida realización.

Madrid, 18 de noviembre de 1941.

Figura 143. Bases del concurso de guiones publicadas. S/A: "Bases del concurso de guiones convocado por el Sindicato Nacional del Espectáculo", en *Primer Plano*, II/59 (30.11.1941), p. 20.

También se publicaron las posteriores correcciones en cuanto al plazo de entrega de los guiones. De nuevo, puede verse cómo se sigue utilizando la revista como plataforma informativa y gaceta del gobierno en materia cinematográfica.

## El Concurso de guiones cinematográficos

Se amplía hasta el 15 de febrero el plazo de presentación

Con arreglo a la orden del Ministerio de Industria y Comercio de 11 de noviembre pasado y la del Sindicato Nacional del Espectáculo del día 18, se establecía en su apartado g que el plazo para la presentación de guiones en el Concurso que ha organizado dicho Sindicato terminaría el día 31 de diciembre. A ruego de concursantes de provincias y Marruecos español, se amplía el plazo de admisión hasta el 15 de febrero de 1942, a las diecinueve horas.

## EL PLAZO DEL CONCURSO DE GUIONES

Por error dijimos en nuestro último número que el plazo de admisión de guiones para el Concurso convocado por el Sindicato Nacional de Espectáculos termina el 15 de febrero, cuando debió decir el 15 de enero. Dicha nota queda rectificada en este último sentido.

Figura 144. GARCÍA VIÑOLAS, Pío: "Positivo sin revelar", en *Primer Plano*, II/63 (28.12.1941), p. 7; y III/64 (04.01.1942), p. 11.

La misma *Orden del 11.11.1941* creaba unas becas para perfeccionamiento de la técnica cinematográfica (art. 4). Se trataba de diez becas dotadas con cinco mil pesetas, más los gastos de viaje, y con una duración de seis meses cada una de ellas. “[...] Con ella[s] se pretende una mejor formación del personal humano y, de paso, obtener aquella información de los medios y procesos industriales que pudiesen ser útiles en la nueva formación de la industria [...]”<sup>426</sup>. Y es que los becarios tenían que enviar mensualmente al SNE información relacionada sobre las actividades que realizaban y, al finalizar, una memoria lo más amplia posible de los trabajos realizados<sup>427</sup>.

Ya a principios de 1945, se crearon unos premios anuales<sup>428</sup> que tenían la intención de complementar los Premios anuales de Cinematografía, tal y como se justificó en el preámbulo de la norma:

Interesa al cine nacional que todos los elementos que intervienen en la realización de una película, reciban periódicamente de los organismos cinematográficos muestras inequívocas de que sus actuaciones son valoradas con independencia del resultado que la labor total haya obtenido, ya que en muchos casos, al tener en cuenta solamente la totalidad de la obra, o pasan desapercibidos esfuerzos muy estimables o aparecen galardonadas intervenciones deficientes.

Fueron unos premios al estilo de los “Oscars” o de los actuales “Goya”. Se establecieron las siguientes categorías y premios<sup>429</sup>:

- Dirección, con un premio de honor.
- Interpretación femenina y masculina, con dos premios de honor y dos accésits.
- Guion, con un premio de honor y un accésit.
- Fotografía, con un premio de honor y un accésit.
- Música, con un premio de honor y un accésit.
- Decorados, con un premio de honor y un accésit.

---

<sup>426</sup> ROLDÁN GARROTE, David: *Fuentes documentales para el estudio de la música en el cine español de los años 40...*, op. cit., p. 88.

<sup>427</sup> Bases f) y h) de la *Orden del 11.11.1941...*, op. cit., p. 8975.

<sup>428</sup> *Creando los premios anuales que se mencionan para estímulo de los elementos artísticos de la cinematografía* (23.01.1945), en *BOE*, 29 (29.01.1945), p. 852. Secretaría General del Movimiento. Vicesecretaría de Educación Popular de F.E.T. y de las J.O.N.S. Gabriel Arias-Salgado (Vicesecretario).

<sup>429</sup> Art 3 de la norma *Creando los premios anuales que se mencionan para estímulo de los elementos artísticos de la cinematografía* (23.01.1945)..., op. cit., p. 852.

Por último, en cuanto a premios se refiere hay que hacer mención a la creación de unos galardones relacionados con producciones cinematográficas de temática del ejército, regulados por la *Orden de 25.05.1946 por la que se dictan normas para optar al concurso sobre trabajos de cinematografía, literatura y prensa*<sup>430</sup>. Se concedieron premios a producciones relacionadas con temática militar. Así, se establecieron dos galardones:

- “Premio Ejército de Cinematografía”, dotado con 15.00 pesetas, para el mejor documental cinematográfico que exaltase y popularizase “[...] los hechos y vida de nuestro Ejército, en el momento actual o rememorando las glorias del pasado”<sup>431</sup>.
- Otro premio de 10.000 pesetas “[...] para galardonar la labor cinematográfica del Gerente de aquella Casa productora que se haya distinguido en la de películas, cualquiera que sea su metraje, que tiendan a exaltar los sentimientos patrióticos y militares”<sup>432</sup>.

Por lo que respecta a los créditos<sup>433</sup>, fueron regulados por el art. 1 de la *Orden de 11.11.1941* y hay que decir que tuvieron un carácter sindical, puesto que fue el SNE el organismo que los concedía y gestionaba. Este crédito podría ascender hasta el 40% del presupuesto total proyectado y la solicitud se debía presentar ante el SNE acompañada de los siguientes documentos: el guion de la película, presupuesto total de la misma, plan financiero de la operación, relación del personal artístico y técnico, y todos los datos de carácter complementario que se considerasen oportunos. Una vez concedido, el SNE iba entregando semanalmente al productor el porcentaje correspondiente de los pagos que debía realizar, previo comprobante del gasto. Por su parte, la revisión del préstamo comenzaba a partir del momento que se iniciase la explotación de la película. De forma mensual, se entregaría al SNE el porcentaje concedido hasta la extinción y cancelación total del préstamo. Así pues, se trataba de un préstamo sin intereses.

J. E. Monterde señala no obstante algunas consecuencias negativas derivadas de esta ayuda a la producción nacional, que se pueden resumir en:

---

<sup>430</sup> En *BOE*, 151 (31.05.1946), pp. 4514-4515. Ministerio del Ejército, Fidel Dávila Arrondo.

<sup>431</sup> *Ibíd.*, p. 4515.

<sup>432</sup> *Ibíd.*

<sup>433</sup> *Ibíd.*, Art. 1.

- 1) Literaturización de los proyectos consecuencia directa de la priorización de los guiones, recurriendo en muchas ocasiones a algún referente literario. Valga de ejemplo el caso de *Garbancito de la Mancha*, en el que se recurre a Julián Pemartín para que (re)escribiese un cuento como argumento de la película.
- 2) Tendencia a sobredimensionar los presupuestos, con la consecuente inflación del coste de producción, ya que se pretendía acceder a la mayor cantidad de financiación posible, haciendo factible, a su vez, que se recuperase la inversión sin esperar a la comercialización de las producciones, recurriendo únicamente a los permisos de importación y doblaje.
- 3) Supervisión y control de los equipos técnicos y artísticos, que a su vez hizo que se apostase por valores seguros, haciendo más difícil la incorporación de autores desconocidos, al menos en los puestos clave de la producción. También es ejemplo de ello la elección de Jacinto Guerrero como compositor de la música de *Garbancito de la Mancha*.

Pronto se convirtieron en un instrumento básico de la industria cinematográfica española que, según datos ofrecidos por J. E. Monterde, pasó de tener un 19,23% de la producción de 1942 apoyada por esta medida (es decir, 10 películas de un total de 52), a un porcentaje cada vez más cercano al 100% de la producción nacional a partir de 1945 (un 87,50% en 1945; un 94,73% en 1946; un 87,75% en 1947; un 82,22 % en 1948; o un 94,73 % en 1949)<sup>434</sup>. Es por ello por lo que se puede afirmar que, con esta medida, el cine español pasó a ser totalmente dependiente de la protección del Estado.

### **Regulación de la programación**<sup>435</sup>

Con la regulación de la programación, el intervencionismo del régimen también afectó al sector de la exhibición. La norma dictada a tal efecto fue la *Orden de 10.12.1941 por la que se dictan normas para el desarrollo y fomento de la producción cinematográfica española*<sup>436</sup>.

En su preámbulo, se justificaba la necesidad de la regulación de la programación por parte del Estado de la siguiente manera:

<sup>434</sup> MONTERDE LOZOYA, José Enrique: "El cine de la autarquía (1939-1959)...", *op. cit.*, p. 202.

<sup>435</sup> J. E. Monterde se refiere a esta medida como "cuota de pantalla". Véase MONTERDE LOZOYA, José Enrique: "El cine de la autarquía (1939-1959)...", *op. cit.*, p. 199.

<sup>436</sup> En *BOE*, 347 (13.12.1941), p. 9724. Ministerio de Industria y Comercio, Demetrio Carceller Segura (Subsecretario de Industria, Comercio y Secretario General Técnico).

Los laudables esfuerzos que vienen realizando las empresas productoras no se corresponden con sus resultados prácticos, por el complejo de circunstancias que hacen difícil la explotación de nuestras películas. Aliviadas estas dificultades, es de esperar que esta industria alcance rápidamente el grado de esplendor que le corresponde. Para conseguir dicho fin y decidido el Gobierno a fomentar la producción cinematográfica en su doble aspecto de fuente de riqueza y de vehículo para la difusión de nuestra cultura<sup>437</sup>.

Por ello, se estableció de forma obligatoria que:

[...] en todos los locales de España que se dediquen a la exhibición cinematográfica, deberá darse, por lo menos, una semana completa de proyecciones de películas españolas de largo metraje por cada seis semanas de proyección de películas extranjeras de la misma categoría<sup>438</sup>.

Además de establecerse una cuota de exhibición mínima de la producción nacional, se dictaron normas sobre la época de la temporada en que dicha producción debía exhibirse y la obligatoriedad de completar el programa de cada una de las sesiones con un cortometraje nacional<sup>439</sup>:

[...] el año cinematográfico se dividirá en dos períodos: en el primero, que comprenderá desde el 1º de octubre hasta 31 de mayo, se proyectarán películas españolas de riguroso estreno en cada local; el segundo, que abarcará desde el 1º de junio hasta el 30 de septiembre, podrá dedicarse al reestreno de películas españolas proyectadas anteriormente en el mismo local<sup>440</sup>.

Ante el marco que había estipulado esta norma, se vio necesaria su modificación y ampliación tres años más tarde, pues la pretendida protección del cine nacional no había sido todo lo efectiva que cabría esperar.

Y precisamente por dicha razón se dictó la *Orden de 13.10.1944 sobre proyección de películas nacionales en todas las salas de cinematógrafo y prohibición de programas dobles*<sup>441</sup>, que estableció nuevas restricciones y prohibiciones, aumentando la cuota de pantalla de las producciones españolas.

---

<sup>437</sup> Preámbulo de la Orden de 10.12.1941, p. 9724.

<sup>438</sup> *Ibíd.*, Art. 1.

<sup>439</sup> *Ibíd.*, Art. 3.

<sup>440</sup> *Ibíd.*, Art. 2.

<sup>441</sup> En *BOE*, 289 (15.10.1944), p. 7759. Ministerio de Industria y Comercio, Demetrio Carceller Segura (Subsecretario de Industria, Comercio y Secretario General Técnico).

Una de las modificaciones más importantes, es que se redujeron de seis a cinco las semanas de exhibición de producciones extranjeras y se concretó que la exhibición de la película española se llevaría a cabo después de las cinco semanas consecutivas<sup>442</sup>. Pero también se legislaba hasta la última excepción, sometiendo a la programación a un orden muy estricto:

Si al finalizar la quinta semana de proyección de películas extranjeras, la que estuviese proyectándose debiera continuar en cartel por conveniencia de la Empresa o por exigirlo así el contrato establecido con la distribuidora, al retirar esta película la Empresa exhibidora, además de proyectar la semana obligatoria de películas nacionales, deberá continuar proyectando producciones españolas durante un tiempo en que ningún caso será inferior al cincuenta por ciento de los días que hubiese excedido de la quinta semana de proyección de películas extranjeras.

Por el contrario, si al finalizar la semana obligatoria de proyección de películas nacionales, la que estuviese proyectándose debiera continuar en cartel por conveniencia de la Empresa o por explicarlo así el contrato establecido con la distribuidora, los días que excedan de proyección de esta película no se tendrán en cuenta a los efectos de ampliación del plazo de exhibición de cinco semanas para las películas extranjeras<sup>443</sup>.

Y aún se concretaron más casos, dedicando los artículos del cuarto al séptimo a cines en los que se proyectaran tres programas, dos, uno o, incluso, sesiones aisladas:

Art. 4º. En los cines en que se proyecten dos programas por semana, por cada dos semanas y media de proyección de películas extranjeras se deberá proyectar media semana de películas nacionales, siempre que en dicha media semana esté incluido un día festivo.

Art. 5º. En los cines en que se proyecten tres programas por semana, por cada semana y media de películas extranjeras se deberá proyectar media semana de películas nacionales en la misma forma establecida anteriormente.

Art. 6º. En los cines en que se proyecte un programa cada día, por cada cinco programas de películas extranjeras deberá proyectarse un programa de películas nacionales.

Art. 7º. Cuando se trate de locales que celebren sesiones aisladas, por cada cinco películas extranjeras deberá proyectarse una película nacional

Además, se prohibieron los programas dobles, siendo obligatorio que las sesiones estuviesen compuestas por “[...] una película de largo metraje, el material corto

---

<sup>442</sup> *Ibíd.*, Art. 2.

<sup>443</sup> *Ibíd.*, Art. 3.



obligatorio y los complementos que se precisen para completar el programa”<sup>444</sup>. Como excepción, se permitieron los programas dobles de las películas que llevaran en explotación un tiempo superior a dos años<sup>445</sup>.

También se prohibió estrenar en locales clasificados de primera categoría las producciones que hubieran sido clasificadas en tercera categoría por la Juntas Clasificadora del Ministerio de Industria y Comercio<sup>446</sup>.

En resumen, se encorsetó aún más la programación de las exhibiciones, convirtiéndola en un galimatías, que en muchas ocasiones tuvo el efecto contrario al deseado. Pues no hay que olvidar que el verdadero negocio de buena parte de las productoras radicaba en la importación y exhibición de películas extranjeras, principalmente, de las grandes producciones procedentes de los Estados Unidos.

En cuanto a la programación dedicada al público infantil, conviene decir que también se intentó establecer un férreo control, como ya se ha visto en el apartado dedicado a la normativa relacionada con el público infantil<sup>447</sup>.

### ***Trámites institucionales para la producción de películas en España en la década de 1940***

Como consecuencia directa de la política cinematográfica llevada a cabo por los sucesivos gobiernos franquistas, y a la vista de la abundante normativa que afectaba a la producción, distribución, exhibición y visionado de películas, así como la gran cantidad de órganos gubernamentales relacionados con la cinematografía, no es de extrañar que la burocracia con la que empresarios y productores debían enfrentarse antes, durante y al final del proceso de producción fuera enorme, y llegara a convertirse en un obstáculo, en ocasiones incluso muy difícil de superar<sup>448</sup>.

---

<sup>444</sup> *Ibíd.*, Art. 9.

<sup>445</sup> *Ibíd.*, Art. 10.

<sup>446</sup> *Ibíd.*, Art. 1.

<sup>447</sup> Véase el apartado correspondiente.

<sup>448</sup> LÓPEZ GONZÁLEZ, Joaquín: *Música y cine en la España del Franquismo: el compositor Juan Quintero Muñoz...*, *op. cit.*, p. 102-103.

Esta gran cantidad de trámites preocupaba en gran medida a los productores, tal y como evidencia la gran cantidad de artículos dedicados al respecto en *Primer Plano*. En el segundo número de la revista, se dedicaba un artículo a exponer dichos trámites y gestiones<sup>449</sup>, y en el número siguiente se incluía otro artículo que se centraba, ésta vez, en la importación de películas extranjeras y la exportación de películas españolas<sup>450</sup>.

Pero sin duda, una de las manifestaciones más evidente del malestar reinante entre los productores fue un informe presentado al propio Franco:

En marzo de 1945 tiene entrada en el Palacio de El Pardo un informe dirigido al Jefe del Estado Francisco Franco. Lo firman cinco productores cinematográficos entre los que se encuentran: S. Ballesteros, Vicente Casaún y Vicente Salgado.

En las 28 páginas de las que consta el informe exponen al Jefe del Estado la situación de la industria cinematográfica española. La afirmación inicial es rotunda y categórica: “La industria cinematográfica española desaparece [...]”<sup>451</sup>.

En la primera parte del informe, se llevaba a cabo un análisis de la cinematografía española, en el que se incluía una síntesis de los numerosos trámites administrativos necesarios para producir una película española y poder importar películas extranjeras.

A continuación, se presentaban los trámites institucionales que cualquier productor debía llevar a cabo para producir una película en España. (Se han tenido en cuenta, principalmente, las medidas oficiales presentadas en el apartado anterior, así como la normativa que las regulaba. Y también, el informe anteriormente mencionado y toda la bibliografía manejada a lo largo del capítulo).

Hay que aclarar, de otro lado, que los trámites variaron ligeramente según la fecha de producción de las películas, puesto que se trató de una década clave, en la que se fue estableciendo todo el entramado normativo y burocrático relacionado con el cine. De igual modo, los organismos a los que se debía dirigir el empresario fueron cambiando, por idénticos motivos.

---

<sup>449</sup> GARCÍA VIÑOLAS, Pío: “Positivo sin revelar: Trámites oficiales de la producción privada”, en *Primer Plano*, 1/2 (27.10.1940), p. 19.

<sup>450</sup> GARCÍA VIÑOLAS, Pío: “La exportación de películas españolas”, en *Primer Plano*, 1/3 (03.11.1940), p. 22.

<sup>451</sup> SABÍN RODRÍGUEZ, José Manuel: “La cinematografía española: autarquía y censura, 1938-1945...”, *op. cit.*, p. 11.

### ***Trámite a realizar antes de comenzar el rodaje***

Como se verá a continuación fueron muchos los trámites institucionales que se debían llevar a cabo **antes** de comenzar el rodaje de una película. Concretamente, fueron cinco pasos, relacionados cada uno de ellos con las medidas oficiales establecidas por el Régimen para controlar y/o proteger la industria cinematográfica nacional, que ya se han expuesto con anterioridad. Es decir: **1.-** la censura (del guion); **2.-** los permisos de importación; **3.-** el permiso de rodaje; **4.-** el control del material virgen; y **5.-** el crédito cinematográfico.

#### **1º Presentar el guion a la censura**

- Organismo: Departamento de Censura de Guiones, Ministerio de la Gobernación / Departamento Nacional de Cinematografía, Dirección General de Propaganda / Vicesecretaría de Educación Popular.
- Documentos a presentar: guion cinematográfico por triplicado, escrito a máquina en cuartillas grandes y a doble espacio. En su versión definitiva y terminada, incluyendo textos de los diálogos y de canciones, y no una sinopsis o resumen de los mismos.
- Plazo: devuelto en el término de ocho días a partir de su presentación.
- Fallo: “Aprobado”, con o sin supresiones; “Suspendido transitoriamente” o “Rechazado”. Si era aprobado, se continuaba con el siguiente trámite.

#### **2º Solicitar los permisos de importación**

- Organismo: Subcomisión Reguladora de la Cinematografía.
- Documentos a presentar: guion cinematográfico definitivo de la película, un plan económico completo, relación de trabajadores, y la hoja de censura del guion.
- Plazo: presentar con un plazo mínimo de veinte días antes de iniciar el rodaje.
- Fallo: se emitía un informe no vinculante (haciendo constar los defectos apreciados, y se entregaba copia al interesado), pero que se tendría en cuenta ante la Comisión de Clasificación, y las producciones con informes favorables tendrían prioridad a los efectos de suministro de material virgen para su realización. No terminaba el proceso.

#### **3º Pedir el cartón del rodaje (permiso de rodaje)**

- Organismo: Departamento Nacional de Cinematografía.
- Documentos a presentar: los mismos documentos que en el paso 2º.
- Plazo: dentro de las cuarenta y ocho horas de firmada la solicitud.
- Fallo: si se aprobaba, se entregaba el cartón de rodaje.

#### **4º Solicitar el material necesario**

- Organismo: Subcomisión Reguladora de la Cinematografía.
- Documentos a presentar: permiso de rodaje.
- Fallo: se entregaba el material necesario (película virgen). Recuérdese que con el informe favorable de la Subcomisión Reguladora de la Cinematografía, tendrían prioridad.

“[...] ésta [la Subcomisión Reguladora] distribuye la película virgen, según las posibilidades de material, trámite a que obligan las circunstancias actuales y que podrá ser evitado en lo sucesivo”<sup>452</sup>.

#### **5º Instar el crédito**

- Organismo: Sindicato Nacional del Espectáculo.
- Documentos: guion de la película, presupuesto total de la misma, plan financiero de la operación, relación del personal artístico y técnico, y todos los datos de carácter complementario que se considerasen oportunos.
- Plazo: se trataba de una tarea exhaustiva, que revisaba desde los contratos de trabajo hasta la inclinación política de los propios trabajadores.
- Fallo: concesión o denegación del crédito cinematográfico.

#### ***Trámites a realizar durante el rodaje***

En cuanto a los trámites a realizar **durante** el rodaje, es preciso señalar que son relativamente escasos, y que estaban relacionados con el férreo control por parte de la Subcomisión Reguladora de la Cinematografía y la concesión efectiva del crédito por parte del Sindicato Nacional del Espectáculo.

#### **1º Tener en cuenta el control y tareas de supervisión durante el rodaje**

- Organismo: Subcomisión Reguladora de la Cinematografía.
- Documentos: el productor o el director recibía escritos de la Subcomisión Reguladora de la Cinematografía para supervisar cualquier aspecto que se considerara oportuno.
- Plazo: durante todo el rodaje.
- Fallo: no vinculante (pero era tenido en cuenta por la Comisión Clasificadora).

---

<sup>452</sup> GARCÍA VIÑOLAS, Pío: “Positivo sin revelar: Trámites oficiales de la producción privada”, en *Primer Plano*, 1/2 (27.10.1940), p. 19.

## **2º Concesión efectiva del crédito**

- Organismo: Sindicato Nacional del espectáculo.
- Documentos: comprobantes de gastos.
- Plazo: semanalmente.
- Fallo: se entregaba el porcentaje correspondiente de los pagos que debía realizar (recuérdese que el crédito podía ascender hasta el 40% del presupuesto total proyectado).

### ***Trámites a realizar después del rodaje***

Una vez finalizado el rodaje, se multiplicaban los trámites institucionales a realizar por parte del productor, y aumentaban de forma exponencial en el caso de que se quisiera importar una película.

## **1º Censura de la producción**

- Organismo: Vicesecretaría de Educación Popular: Comisión y Junta, en su caso / Comisión Nacional de Censura Cinematográfica y Junta Nacional Superior, en su caso.
- Documentos: solicitud de censura con número de copias, acompañada del certificado y copia del laboratorio nacional que las hubiera positivado. También debía acompañarse de toda la propaganda sobre la misma de carteles, fotogramas, fotografías, programas ilustrados, etc. Además, se debían pagar unos “derechos de censura”.
- Plazo: máximo de quince días, sin que pudieran ser reclamadas antes de los ocho días, a partir de su presentación.
- Fallo: aprobatorio o prohibitivo, es decir, que con el expediente de censura se autorizaba o no su exhibición, con o sin cortes; se clasificaba según la edad; y se determinaba si el film era válido para proyectarse en el extranjero. El empresario debía cumplir obligatoriamente las indicaciones relativas a la censura.

## **2º Examen para su clasificación**

- Organismo: Comisión Clasificadora.
- Documentos: película acompañada de un resumen detallado del coste definitivo.
- Fallo: se dictaba la categoría que le correspondiera y el valor de producción que se le asignase.

### **3º Permisos de importación correspondientes a la clasificación**

- Organismo: Subsecretaría de Comercio.
- Documentos: Se presentaba el dictamen de la Comisión Clasificadora con la clasificación y el valor de producción otorgados.
- Fallo: en función del dictamen de la Comisión Clasificadora y previo informe de la Subcomisión Reguladora, se otorgaban los beneficios de importación correspondientes.

### **4º Solicitar premios**

- Organismo: Sindicato Nacional del Espectáculo.
- Documentos: acompañando a cada película, se debían presentar los siguientes documentos: **a)** propiedad de la película y modificaciones y gravámenes de todo orden que afectan a dicha propiedad; **b)** ficha técnica; **c)** ficha artística; **d)** Relación nominal del personal que hubiera intervenido en la producción, con los cargos y honorarios que hubieran percibido.
- Plazo: estipulado en las bases<sup>453</sup>. Antes del día primero de julio.
- Fallo: antes del día primero de octubre el jurado dictaba el fallo, ordenando la publicación literal de éste. Los premios se hacían efectivos dentro de los quince días siguientes a la fecha de publicación del fallo.

### ***Trámites a realizar si se quería importar una película***

Pero los trámites institucionales a realizar no terminaban ahí si lo que se quería hacer era importar una película del extranjero, que, como se ha explicado con anterioridad, en la mayoría de los casos era la motivación principal que animaba a los productores. De esta manera, a los pasos anteriormente descritos habría que sumar, todavía, la escandalosa cifra de once trámites más, que los productores/distribuidores debían realizar para conseguir sus fines.

**5º Autorización para utilizar los permisos concedidos** (Ministerio de Industria, a través de la Subcomisión Reguladora).

---

<sup>453</sup> En este caso se han tomado como referencia las bases del concurso de la temporada 1944-1945. S/A: "El Sindicato Nacional del Espectáculo convoca los premios anuales de Cinematografía", en *Primer Plano*, VI/230 (11.03.1945), p. 15.

**6º Petición de licencia de importación** (Ministerio de Industria, a través de la Subcomisión Reguladora).

**7º Clasificar la película a importar para pagar el canon** (Subcomisión Reguladora).

**8º Remitir licencia de importación a la Aduana de entrada** (Bilbao, Barcelona, etc.).

**9º Informe de la Aduana que remite a Madrid** (Dirección General Aduanas).

**10º Estudio del expediente y devolución a la Aduana de entrada** (Bilbao, Barcelona, etc.).

**11º Despacho de la película** (Aduana de entrada).

**12º Traducir diálogos y enviar película a censura previa** (Vicesecretaría de Educación Popular).

**13º Doblarla al castellano y volverla a remitir a la censura** (Vicesecretaría de Educación Popular).

**14º Pago del canon de doblaje y petición de material virgen para copias** (Subcomisión Reguladora).

**15º Solicitar un certificado de censura por cada copia a explotar** (Vicesecretaría de Educación Popular).

No es necesario decir, que tal cantidad de trámites resultaba abrumadora desde cualquier punto de vista, y más aun tratándose de una época tan difícil como fue la posguerra española. Por supuesto, básicamente estos fueron las gestiones que tuvieron que llevar a cabo los productores de *Garbancito de la Mancha*, José María Blay Castillo y Ramón Balet Raurich. Pero al tratarse de una producción de dibujos animados, y de largo metraje, necesitaron importar planchas de celuloide de suiza para llevar a cabo los dibujos<sup>454</sup>. Este hecho no hizo otra cosa que aumentar los trámites legales a realizar antes de comenzar el rodaje.

---

<sup>454</sup> Para conocer los aspectos relacionados con las materias primas y el proceso de animación véase el apartado Cómo se hizo.

Ha quedado patente, pues, el férreo control y altísimo grado de intervención del Estado al que fueron sometidas las producciones cinematográficas de la época, las cuales afectaban a todo el proceso de producción, distribución y exhibición de las películas, tanto de las producidas en España, como de las importadas del extranjero. Lo que, como se ha visto, tuvo consecuencias económicas y por supuesto, políticas e ideológicas en el cine español de la década de 1940.

Por otra parte, resulta paradójico que muchas de las medidas que se establecieron con el fin principal de proteger y fomentar el desarrollo de la industria cinematográfica nacional, tuvieran un efecto totalmente contrario al deseado.





## Contexto cinematográfico: la producción cinematográfica de dibujos animados y su recepción en España durante la década de 1940



La idea de producir un largometraje de animación no surgió de repente sino que fue consecuencia de un contexto cinematográfico muy creativo, que después de la Guerra Civil no sólo se presentó como un modo de evasión sino que fue la expresión de todo un pueblo.

La década de 1930 había sido una época de tentativas en la producción de cortos de dibujos animados, que se había visto interrumpida por la Guerra Civil. Pero una vez terminada la contienda, poco a poco, los artistas, empresarios y productoras reemprendieron su labor, y pronto, la producción de dibujos animados alcanzó cuotas de producción y calidad mucho más elevadas que antes de la guerra.

Por otra parte, la actividad internacional también se había visto afectada, sobre todo, en los países europeos. Pero al otro lado del Atlántico, las productoras de animación, con Walt Disney a la cabeza, aumentaban día a día su producción y también su calidad. Sus películas, especialmente sus cortometrajes, hacían las delicias de niños y adultos en las salas españolas, alcanzando un gran éxito tanto de público como de crítica.

Es en este contexto en el que surge la idea de llevar a cabo *Garbancito de la Mancha* (1945). Por tanto, se hace necesario conocer cuáles fueron las producciones nacionales y, por supuesto, internacionales, que posibilitaron o facilitaron la producción del primer largometraje de animación europeo en color.

Sin embargo, antes de centrar la atención en las producciones de animación realizadas en España durante la década de 1940, resulta imprescindible ofrecer una pequeña panorámica de la producción nacional española. El interés central ahora, es pues el de conocer qué parte de la producción total cinematográfica representaban las películas de animación.

En realidad resulta abusiva la pretensión de analizar el cine español de los años 40 bajo una pauta autoral o simplemente en función de actitudes muy diferenciadas. Si la obra de la mayoría de cineastas parece cortada por un mismo patrón, si apenas hay lugar a la expresión personal o la voluntad estilística queda reducida a las ensoñaciones de un Orduña o un Serrano de Osma, de forma que la asepsia caligráfica (Gil) o la ligereza de tono ya parecen meritorias, o que la profesionalidad merezca reconocimiento (Sáenz de Heredia) y la cultura parezca excepcionalidad (Neville), deberemos evitar la atención sobre ese cine español desde la figura del autor hacia los aspectos más generales, como puedan ser las tendencias temáticas, los géneros o el *star-system*<sup>455</sup>.

Para ello, presento a continuación los datos sobre la producción cinematográfica española durante la década de 1940, organizada por géneros<sup>456</sup>.

CLASIFICACIÓN GENÉRICA DEL CINE ESPAÑOL (1939-1950)			
Comedias	55	Musicales	22
Comedias dramáticas	66	Dramas	58
Comedias sentimentales	83	Melodramas	13
Comedias de época	19	Policíacas	31
Históricas	20	Religiosas	7
Bélicas y espionaje	18	Aventuras	15
Folclóricas	21	Taurinas	6
Deportivas	3	Infantiles	3
Dibujos animados	3		

**Figura 145.** Clasificación genérica del cine español (1939-1950).  
Datos de un *Anuario* de 1955 (Monterde)<sup>457</sup>.

Aunque los datos no se corresponden exactamente con la cronología que en este trabajo se presenta (1939-1951)<sup>458</sup>, resultan significativos y útiles a nuestro propósito. Los géneros más numerosos son la comedia, en sus diferentes variantes, que ascienden a un total de 223 películas, seguidas por los dramas y melodramas que, conjuntamente, suman un total de 80 producciones. Estos dos géneros suponen prácticamente el total de las películas realizadas durante este período.

<sup>455</sup> MONTERDE LOZOYA, José Enrique: "El cine de la autarquía (1939-1959)...", *op. cit.*, p. 229.

<sup>456</sup> No es necesario explicar aquí la problemática que rodea la clasificación de las producciones cinematográficas en géneros. Véase los criterios de clasificación seguidos en HUESO MONTÓN, Ángel Luis (coord.): *Catálogo de cine español 1941-1950...*, *op. cit.*

<sup>457</sup> Datos de un *Anuario* de 1955, en MONTERDE LOZOYA, José Enrique: "El cine de la autarquía (1939-1959)...", *op. cit.*, p. 230.

<sup>458</sup> Recuérdese que se ha ampliado hasta 1951 para abarcar hasta el final de la producción de *Los sueños de Tay-Pi*, último largometraje de la Casa Balet y Blay.

Tal y como las cifras indican, significatividad no coincide necesariamente con cantidad. Sin duda, los films más cómodamente definidores del paleofranquismo cinematográfico, aquellos que de un modo más explícito exponen sus ideas motrices, fueron sin duda una minoría de la producción. En efecto, la suma de películas históricas y religiosas es ínfima comparada con la frecuentación de determinados géneros aparentemente ajenos al adoctrinamiento propagandístico directo. Eso no quiere decir que las comedias, dramas, melodramas, musicales (incluida la variante folclórica), policíacos, etc. estuviesen al margen de las formas ideológicamente dominantes; en realidad no existió ninguna «tierra de nadie», pero sí la voluntad de orientar la producción hacia su eventual carácter de diversión<sup>459</sup>.

Es evidente que, comparativamente, los largometrajes de animación suponen una pequeña parte de la producción nacional total. Pero es totalmente lógico puesto que hay que esperar a la mitad de la década, 1945, para el estreno de *Garbancito de la Mancha*, el primero de los cuatro largometrajes producidos durante esta etapa.

Tal vez resulte difícil explicar cómo en España, donde existen buenos dibujantes y mejores humoristas modernos, no se ha llegado a la creación de unos Estudios apropiados para el rodaje de aquella clase de películas. No cabe pensar en que fuera un negocio ruinoso la producción de cintas instructivas con arreglo a la técnica actual del dibujo animado. Únicamente la dificultad de adquisición de maquinaria apropiada, obstáculo de guerra, justificaría que las entidades o personas que financian el gran negocio de la producción cinematográfica no se hayan decidido a enfrentarse con este aspecto del tema. No parece una quimera pensar que Institutos, Editoriales, Industrias y diversas entidades se convertirían en principales clientes de cintas instructivas, educativas, alegres y propagandísticas. La alegría, unida a la amenidad, es la mejor garantía para determinada clase de prácticas. Y el dibujo es vehículo de prodigios en esta materia.

Añádase a todo lo expuesto la potencia de la memoria visual, superior a cualquier otra clase de memoria.

Uno cree modestamente que el dibujo animado merece mucha atención.

**Figura 146.** Detalle del artículo en el que se habla de las producciones de dibujos animados en España. FERRÁN: “El cine, la propaganda y la enseñanza. Elogio del dibujo animado”, en *Primer Plano*, V/199 (06.08.1944), p. 20.

<sup>459</sup> MONTERDE LOZOYA, José Enrique: “El cine de la autarquía (1939-1959)...”, *op. cit.*, p. 230.

Este retraso en la producción de largometrajes se debe principalmente a las exigencias técnicas, recursos y materiales de este tipo de producciones, bien diferentes del resto de largometrajes. A esto hay que añadir una industria de animación muy pobre en la década anterior. También hay que tener en cuenta que en una España autárquica, las materias primas necesarias, como por ejemplo las planchas de celuloide o el revelado a color, dependían del exterior, con los consiguientes problemas burocráticos, a los que todavía habría que añadir las interferencias, asunto no poco importante, provocadas por los avatares propios de la Segunda Guerra Mundial<sup>460</sup>. Por todo ello, hay que considerar que la cifra de cuatro largometrajes de animación españoles, en tales circunstancias, no representa una cifra desdeñable, y al contrario, viene a confirmar un nuevo e incipiente rebrote del sector dentro del marco, más amplio, de la cinematografía nacional.

De hecho, si se consultan las cifras de cortometrajes de animación, se verá un aumento progresivo de la producción a lo largo de la primera mitad de la década de 1940.

PRODUCCIÓN DE CORTOMETRAJES DE ANIMACIÓN HASTA <i>GARBANCITO DE LA MANCHA</i> (1940-1944)	
1940	14
1941	15
1942	17
1943	32
1944	27
<b>Total</b>	<b>105</b>

**Figura 147.** Producción de cortometrajes de animación hasta *Garbancito de La Mancha* (1940-1944).  
Datos de V. López<sup>461</sup>.

Además, hay que tener en cuenta que estos datos no son del todo absolutos, pues muchas de las producciones de cortometrajes no se conservan en la actualidad y es probable que el número de producciones aún fuera mayor.

<sup>460</sup> Véase el capítulo dos para conocer la incidencia de estos condicionantes en *Garbancito de la Mancha*.

<sup>461</sup> LÓPEZ GARCÍA, Victoriano: *La industria cinematográfica española*. Madrid, Asociación Nacional de Ingenieros Industriales vol. 18, Nuevas Gráficas, 1945, p. 11. [Citado en: ROLDÁN GARROTE, David: *Fuentes documentales para el estudio de la música en el cine español de los años 40...*, op. cit., p. 114].

El dinero es abundante, obedeciendo a un movimiento reflejo de la tranquilidad económica española. Hemos producido, en 1943, 55 películas, con un coste variable desde las 750.000 pesetas, de *Boda accidentada*, hasta los 4.000.000 que se invertirán en *Visperas imperiales* y un término medio de 1.400.000 pesetas. En total, el dinero invertido en los 55 títulos de 36 productoras supera los 80 millones de pesetas. Todavía hay que agregar 88 documentales, ocho películas de argumento de corto metraje y 26 de dibujos animados, que arrojan un total de presupuesto de 21 millones de pesetas. Es una impetuosa carrera de producción sobre la línea de años anteriores. El dinero afluye, en una singular euforia económica, porque el espacio, extendiéndose a unas posibilidades tan ilimitadas como la América hispánica, está muy lejos de la saturación. Por lo que se refiere al mercado nacional, único que hasta ahora ha sido posible controlar, indiquemos que los 275.000.000 de espectadores de las 3.023 salas de proyección—en 1942, 2.500—superan en 25 millones las estadísticas anteriores. Masa gigantesca de población que el cine moviliza, en una cifra y una profundidad espiritual no superada por no importa qué otra actividad.

\*\*\*\*

**Figura 148.** Producción de cortometrajes de dibujos animados. S/A: “Labor del cine español en el año 1943”, en *Primer Plano*, V/169 (09.01.1944), p. 6.

De esta manera, se confirma la progresiva consolidación de la industria de dibujos animados. Cada vez más, el público apreciaba ver producciones de dibujos animados realizadas en España, y apoyaba, con entusiasmo, las producciones nacionales, que, aunque no podían competir con las grandes producciones estadounidenses en cuanto a los aspectos técnicos (en especial, con Disney), sí que lo hacían desde el punto de vista del ingenio y del humor<sup>462</sup>, y algunos personajes de dibujos animados españoles llegaron a alcanzar gran popularidad.

El cinematógrafo, por otro lado, ha logrado dos conquistas que le pertenecen por derecho propio: el documental y el film de dibujos animados. Dos horizontes posibles en los que se reflejó siempre la realidad más abrumadora, o donde la más desenfrenada fantasía, en complicidad con el sonido y el color, vestía de gracia las peripecias más o menos verosímiles de cualquier héroe pintado a lápiz.

**Figura 149.** Valoración positiva de las producciones de dibujos animados. YSERN, Augusto: “Nuestro gusto de siempre”, en *Primer Plano* V/199 (06.08.1944), p. 17.

<sup>462</sup> No hay que olvidar que la mayoría de los dibujantes en la década de 1930 pero también en la de 1940 procedían del dibujo gráfico o del humor. DE LA ROSA, Emilio: “Cine de animación en España”, en BENDAZZI, Giannalberto: *Cartoons. 110 años de cine de animación...*, op. cit., p. 475.

Y es que la producción de animación estaba en continuo cambio y evolución. Incluso se llegó a anunciar en *Primer Plano* un nuevo procedimiento para obtener dibujos animados ideado por Antonio Pesini Pérez<sup>463</sup>, delineante y fotógrafo de prensa extremeño, activo en el *Diario Hoy*, desde 1933 hasta su jubilación y reportero gráfico durante la Guerra Civil. Aunque no se tiene noticia de que finalmente se aplicase en alguna producción.



Antonio Pesini, delineante y fotógrafo de prensa, investigador audaz de los secretos del cinematográfico y descubridor de un nuevo procedimiento de películas de dibujos animados, comienza haciéndonos un poco de historia, como contestación a la primera pregunta de una charla interesante.

—Con dibujos animados—nos dice—se hicieron en el mundo los primeros ensayos para conseguir imágenes en movimiento. Pero el cine llegó pronto a su perfección merced a la fotografía, y los dibujos quedaron olvidados, hasta que en Francia volvieron a acordarse de ellos, utilizándolos para una serie de películas cómicas. Vista la aceptación que el público dio a esta clase de películas, son muchas las editoras del mundo que se han preocupado por esta producción.

—¿Qué diferencias hay entre el dibujo actual y aquellos ensayos primitivos?

—La que puede haber entre una enseñanza de párvulos y un final de carrera universitaria. Las primeras películas de dibujos se hicieron moviendo sobre una pantalla plana figuras de papel recortado y pintado, con movimientos en las articulaciones, lo que dio como resultado un movimiento duro y falso. Así se hizo, entre otras muchas cintas, *La Centinela*, de la Casa Patbé, de París. En la actualidad, se dibujan las figuras en trozos de celuloide, calcándolas y haciendo en el calco las modificaciones necesarias para conseguir, en una serie sucesiva de dibujos, el movimiento necesario. Así se hace, por ejemplo, en Alemania, que figura a la cabeza de Europa en este asunto, pues cuenta, además, con una Casa de productos químicos que le suministra películas en color, modalidad muy del agrado del público.

—¿Es este el procedimiento que se sigue en América, y más concretamente, el que emplea Walt Disney?

—No. La cinematografía animada adoptó pronto el dibujo animado para enseñar. En los campos comerciales, lo aplicó a la publicidad de las grandes industrias nacionales. Ejemplos todas las películas de «Poppeya», que, en un principio, fueron creadas para el anuncio de una fábrica de conservas de verduras. Walt Disney ha desechado el procedimiento empleado en Europa, después de haber creado con él tipos tan populares como el ratoncito «Mickey» y la monstruosa «Betty». Ahora emplea un nuevo método, que dio a conocer por vez primera en la película *Bianca Nieves y las siete enanillos*, producida con tanta fortuna que con los ingresos obtenidos por la cinta tuvo suficiente para edificar y montar nuevos Estudios, modelo entre los de su clase, y actualmente los mejores del mundo.

—¿En qué consiste este procedimiento fabuloso?

—El método de producir películas de dibujos animados, descubierto por mí, consiste en realizar o impresionar un negativo fotográfico de las figuras reales o humanas que hayan de intervenir en la película. Convenientemente revelado, se coloca en un proyector, y éste en la parte inferior de un tablero de dibujo, en el que se ha practicado un orificio de tamaño 24 por 36 centímetros, y sobre él una pantalla de cristal esmerilado. Sobre esta pantalla se desliza una banda de celuloide de ancho suficiente a cubrir la pantalla. El dibujante se preocupará únicamente de calcar las figuras proyectadas, no teniendo necesidad de hacer modificación alguna para conseguir el movimiento, que surge real por sí solo.

—El sonido se aplica a la banda de imágenes por doblaje o directamente?

—En este procedimiento, de manera directa. Es otra de sus muchas ventajas. A la par del negativo de las figuras reales, se toma la banda sonora, que

se ha grabado con la voz mediante una señal de intensidad.

—¿Se consiguen con este procedimiento efectos de relieve?

—Maravillosos, como habrás observado en *Bianca Nieves y Pinocho*. Se realizan estos efectos con el multiplano, aparato sencillo que consiste en una serie sucesiva de pantallas, alejadas convenientemente unas de otras para que, al impresionar, los dibujos, la cámara desenfoque los fondos, dando así impresión de profundidad. Todo esto, unido al empleo de otros trucos, tales como utilizar máquinas para fondos, hacen que mi procedimiento pueda competir con el mejor americano.

—¿Has hecho pruebas de este descubrimiento?

—Lo he mostrado a algunos técnicos españoles, que han reconocido sus ventajas, animándose a continuar mis trabajos.

—¿Y oficialmente?

—Tengo entre manos la consecución de un margen económico de confianza para realizar mi primera película.

—¿Su coste?

—De diez a quince mil pesetas. Pero lo interesante no es producir una sola cinta, sino montar un Estudio o trabajar para una Empresa a quien interese explotar el invento que, llevado a la práctica, nos colocaría a la cabeza de Europa en esta clase de films.

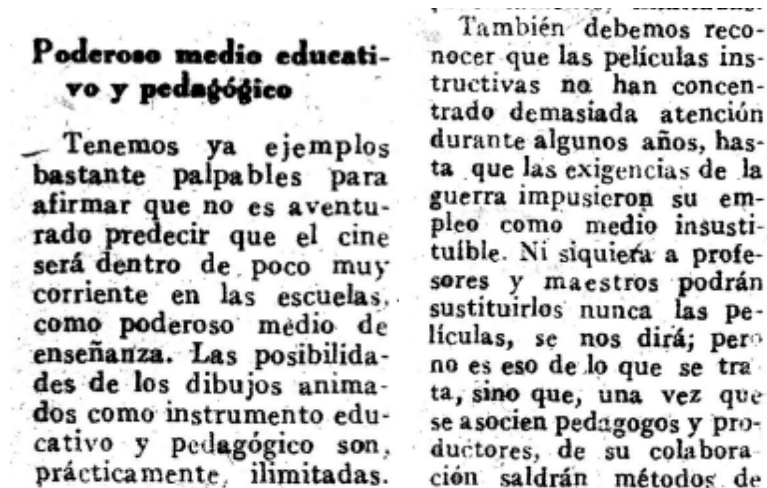
\*\*\*

He aquí el invento y he aquí el hombre. Confidencialmente, sabemos que, bajo la protección oficial, realizará muy pronto un ensayo definitivo. Saldrá de él la puesta en marcha de un futuro ramo de la producción nacional tan importante como la realización de dibujos animados de largo metraje...

Figura 150. JUANES, José [de]: "Un nuevo procedimiento para obtener dibujos animados", en *Primer Plano*, VI/231 (18.03.1945), p. 26.

<sup>463</sup> CANDEL CRESPO, José María: *Historia del dibujo animado español...*, op. cit., p. 58.

Por otra parte, es muy alto el valor que se le concede a las producciones cinematográficas de dibujos animados por los estamentos gubernamentales, como instrumento educativo y pedagógico<sup>464</sup>.



**Figura 151.** Los dibujos animados como poderoso medio educativo y pedagógico. ANTEQUERA, Juan Antonio: “Presente, pretérito y futuro de las películas de dibujos”, en Primer Plano, VI /231 (18.03.1945), pp. 13-14

Aunque con la aparición de la obligatoriedad de exhibición del No-Do<sup>465</sup>, los cortometrajes de animación —junto con el resto de producciones denominadas “de complemento”—, perderán el espacio que habían ocupado hasta el momento en las sesiones cinematográficas.

Todo ello hizo posible que en 1945 se estrenase *Garbancito de la Mancha*.

### ***El cine de animación de la década de 1940 en España, a la vanguardia: la producción de cortometrajes y series de dibujos animados. Los principales centros de producción***

Los centros de producción de animación en España durante la década de 1940 se focalizaron en tres de las capitales más importantes del país: Barcelona, Madrid y Valencia, sin olvidar otros centros que, aunque menos activos en cuanto a producción se refiere, contaron con artistas que nutrieron los centros de producción mencionados.

<sup>464</sup> Ya se ha visto la normativa relacionada con el público infantil en el apartado del contexto jurídico.

<sup>465</sup> La aparición del *No-Do* y sus consecuencias han sido desarrolladas en el apartado del contexto jurídico.

Por primera vez se estructuran claras diferencias entre las películas animadas realizadas en Barcelona y las hechas en Madrid y Valencia, donde se mantiene una producción aislada, con autores dispersos, sin apenas relación entre ellos, continuando la dinámica de décadas anteriores; o lo que es lo mismo, carencia de infraestructura, dibujantes-realizadores autodidactas, que debían ejercer de productores y gestores de sus obras, con el consiguiente cansancio y endeudamiento.

[...] En Barcelona, sin embargo, se realiza una clara división del trabajo y se crea una infraestructura industrial por primera vez en el país<sup>466</sup>.

## Barcelona

Es por ello que Barcelona fue, sin duda alguna, el centro más importante de producciones de animación durante la década de 1940. Por tanto, no sorprende que allí se produjera *Garbancito de La Mancha*.

Hay que tener en cuenta que la Ciudad Condal fue el lugar donde terminaron buena parte de los artistas y creadores represaliados por el régimen franquista, a lo que hay que unir el carácter cosmopolita de la ciudad y su siempre mirada abierta hacia la cultura, el arte y también la música, de ámbito internacional. En ello tuvieron no poco que ver, por un lado, su reciente pasado independentista y republicano, a cuyo bando fue fiel la ciudad hasta entrada la contienda civil; la intensa actividad de su puerto marítimo —no sólo mercante—, en el que recalaban no pocos elementos extranjeros; y su proximidad geográfica de la frontera, que la colocaba —estratégicamente situada y comunicada, a pocas horas— frente a Francia o Italia. La ciudad se convirtió, por tanto, en un buen refugio para no pocos artistas donde poder subsistir, gracias a un entorno más o menos favorable (o al menos más proclive que otros lugares para acoger o mimetizar con el entorno a elementos entonces considerados como “licenciosos”), y gracias también a la amplia y variada oferta de actividades culturales, y por consiguiente, de empleo en dicho sector. Sirva de ejemplo el caso de los participantes en *Garbancito de la Mancha*, Eusebio Oca y su mujer —Isabel Masanet—, que fueron desterrados de Alicante y exiliados en barco hasta el puerto de Barcelona.

Aquí se pueden encontrar pequeñas productoras de animación que tuvieron una corta trayectoria y un nivel de producción bastante modesto, y que hubieron de cohabitar

---

<sup>466</sup> DE LA ROSA, Emilio: “Cine de animación en España”, en BENDAZZI, Giannalberto: *Cartoons. 110 años de cine de animación...*, op. cit., pp. 474-475.



para subsistir, como buenamente pudieron, con grandes productoras con un elevado número de creaciones y unos estudios estables y bien acondicionados. Todas ellas estuvieron ligadas a grandes artistas y creadores: los verdaderos protagonistas de este período.

Las productoras más importantes radicadas en Barcelona durante la década de 1940 fueron<sup>467</sup>:

- ***Dibsono Films***: Alejandro Fernández de la Reguera. Creada en 1940 por el editor Alejandro Fernández de la Reguera y el médico y dibujante Enrique Ferrán “Dibán”; contaba con Francisco Tur Mahén, José Peñarroya Peñarroya y Federico Sevillano; funcionó hasta 1941, cuando se fusionó con *Hispano Gráfico Films* para formar *Dibujos Animados Chamartín*. Tenía sus estudios en la barcelonesa calle Casanovas.
- ***Hispano Gráfico Films***: productora creada antes de la guerra (1934) por el editor Jaime Baguñá Gili (\*Barcelona, 23.12.1907; †Ibíd., 01.12.1994), junto a Salvador Mestres (\*Barcelona, 1910; †Ibíd., 1975) y otros dibujantes. Después de la guerra, dirigida por Salvador Mestres —que acabaría por marcharse por problemas con Baguñá—, tuvo como dibujantes a José Escobar Saliente, Joaquín Muntañola Puig y Antonio Batllori Jofré (\*Barcelona, 1915; †Ibíd., 1999), y llegó a realizar once películas.
- ***Dibujos animados Chamartín***: fusión de los catalanes Jaime Baguñá (que iba a ser el nuevo productor-gerente) y Alejandro Fernández de la Reguera, con Chamartín Producciones y Distribuciones Cinematográficas S. A. de Madrid [Tomás Bordegaray Arroyo (\*Mondragón, Guipúzcoa, 12.10.1902; †Bilbao, Vizcaya, 29.08.1974)]. Fundada en 1941, se disolvió en 1945. Tenía sus instalaciones en la famosa Casa Batlló.
- ***Baguñá Hermanos S. L.***: [Formada en 1945, a la disolución —poco después— de Dibujos Animados Chamartín. Poco antes, en 1943, los Hnos. Baguñá

---

<sup>467</sup> BAGUÑÁ MONJO, Jaime: “L’oblidat paper dels productors de dibuixos animats a les fosques dècades 1940s-1960s. El cas de Jaume Baguñà i Gili, Chamartín i Baguñà Hnos. S. L.”, en *Fòrum d’Animació. Recuperació del patrimoni històric del cinema d’animació a Catalunya. Barcelona 2016*. Barcelona, Publicacions Gredits 03, Bau (Centre Universitari de Disseny de Barcelona) Universitat de Disseny, 2016, pp. 35-54.

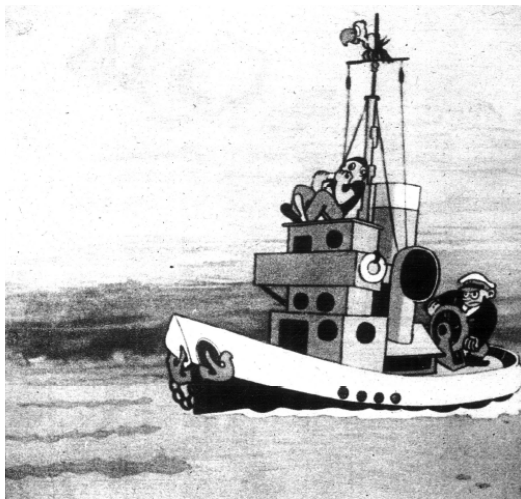
habían creado la editorial con el nombre “Baguñá Hermanos”, dedicada a imprimir.

- **CEIDA:** Joaquín Muntañola Puig (\*Barcelona, 09.04.1914; †Ibíd., 05.03.2012) y Francisco de Asís Rovira-Beleta (\*Barcelona, 25.09.1912; †Ibíd., 23.06.1999). En colaboración con José Escobar Saliente (\*Barcelona, 22.10.1908; †Ibíd., 31.03.1994). Funcionó entre 1941-1942.
- **DIARMO Films:** [= Dibujos animados Arola y MOreno] Arturo Moreno y José María Arola. Fundada en 1942.



**Joaquín Muntañola es el autor de seis películas de dibujos, tituladas «Una perrita para dos», «El hombre de las cavernas», «Cuento oriental», «El fakir González en la selva», «El fakir González, buscador de oro» y «El fakir González en el circo».**

**Fotograma 10 y figura 152.** *El Fakir González*, de Joaquín Muntañola Puig (1942); y noticia sobre J. Muntañola. S/A: “Noticia”, en *Primer Plano*, IV/130 (11.04.1943), p. 13.



## PELICULAS ESPAÑOLAS DE DIBUJOS

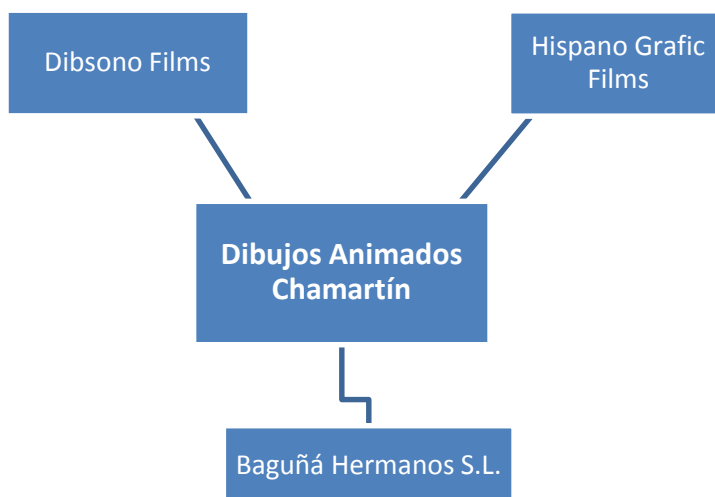
Nuevos intentos de producción de películas de dibujos se están registrando en España en este momento. Entre ellos registramos éste—según se asegura, bien logrado—del dibujante Moreno, que ha terminado para la Productora barcelonesa Diarmo Films su primera película, que lleva el título de “El capitán Tormentoso”, y es la inicial de una serie de cortas que posiblemente llevarán como protagonista esta misma figura.

La Diarmo tiene en vías de solución el problema del color de estas cintas. La primera en colores que realizará — y que también será obra de Moreno, ayudado por José María Arolas—será una reducción de “La verbena de la Paloma”, y parece que, más tarde, una adaptación de “Simbad el Marino”.

**Figura 153.** Elogio de *El Capitán Tormentoso* de Arturo Moreno para Diarmo Films. GARCÍA ESCUDERO, Pío: “Positivo sin revelar: Películas españolas de dibujos”, en *Primer Plano*, II/ 53 (19.10.1941), p. 9.

### *Dibujos animados Chamartín* [1942-1945]

Nació de la fusión de dos estudios previos: *Dibsono films*, fundado en 1940 por el editor Alejandro Fernández de la Reguera; e *Hispano Gráfico Films*, fundado en 1939 por el editor de la revista *Pulgarcito*, Jaime Baguñá Gili.



**Figura 154.** Productoras relacionadas con Dibujos Animados Chamartín.

La dirección artística recayó en Alejandro Fernández de la Reguera, la producción y gerencia corrió a cargo de Jaime Baguñá Gili y José Escobar Saliente se encargaba de la dirección de dibujantes.


Tras la fusión, y con el amparo del Ministerio de Industria y Comercio al mando de Demetrio Carceller, se trasladaron a la famosa Casa Batlló, diseñada por el arquitecto Antonio Gaudí. El período de actividad de esta productora se sitúa desde 1941 hasta 1945, cuando se cerró la sede de Barcelona para trasladarse a Madrid<sup>468</sup>.

---

<sup>468</sup> Véase la información sobre Dibujos animados Chamartín que aparece en la página web de la Casa Batlló. Gaudí Barcelona: <https://www.casabatllo.es/casa-batllo/estudios-animacion-chamartin-casa-batllo/> [Acceso: 25.05.2016].



Figura 155. Fotografías de los Estudios de Dibujos Animados Chamartín: fachada e interior (sección de pintura y sección de animación).



**LOS HUMORISTAS**  
DE  
**DIBUJOS ANIMADOS**  
**CHAMARTIN**  
PRESENTAN LA  
**1.ª**  
**FIESTA MAYOR DE LA**  
**CARICATURA**  
(EXPOSICIÓN DE DIBUJOS HUMORÍSTICOS)  
INAUGURACIÓN  
EN 18 DE DICIEMBRE  
SALAS DE EXPOSICIONES "ARTE"  
ARCHS 7 Pcsol T. 150 998  
BARCELONA 1943

**AVENIDA DE LA ALEGRIA**

1  
E. CALSINA

2  
G. CIFRE

3  
GARCIA ESPLUGA

4  
FLOTATS

5  
DOMINGO FONT

6  
JUAN G. IRANZO

7  
NIUBO

8  
PORTAS

9  
M. XARRIÉ

10  
D'YLLA

**PASEO DEL BUEN HUMOR**

1  
ALTIMIRA

2  
DEL ARCO

3  
ESCOBAR

4  
FERRAN

5  
FERRANDIZ

6  
G. FRESQUET

7  
SEVILLANO

8  
F. TUR

9  
LLEIXA

**GUIA DEL VISITANTE**




Figura 156. Díptico anunciando una exposición de los animadores de Dibujos Animados Chamartín (1943).

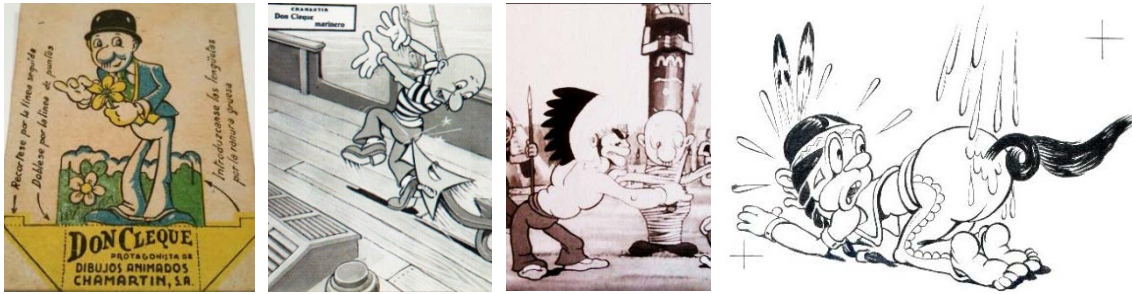
*Dibujos Animados Chamartín*, que llegó a producir 15 películas y varios cortos publicitarios<sup>469</sup>, contaba con tres equipos de dibujantes para la realización de sus series, los cuales estaban dirigidos por los jefes de animación: Francisco Tur Mahén (\*Barcelona, 1895; †Ibíd., 1960) se encargó del primero con la serie de Dibsono Films, *Don Cleque* (1941-1945). Estaba formado por Guillermo Fresquet Bardina (\*Barcelona, 1914; †Tarragona, 1991), Federico Sevillano (\*Barcelona, 18.07.1902; †Ibíd., 17.08.1996), Enriqueta Calsina Cirés (\*Barcelona, 1917), José Peñarroya Peñarroya (\*Forcall, Castellón, 1910; †Barcelona, 1975) y Domingo Font<sup>470</sup>.



**Figura 157.** *Don Cleque de los Monos* fue premiada en el Concurso Anual organizado por el Sindicato Nacional del Espectáculo. S/A: “Películas cortas premiadas”, en *Primer Plano*, IV/142 (04.07.1943), p. 13.

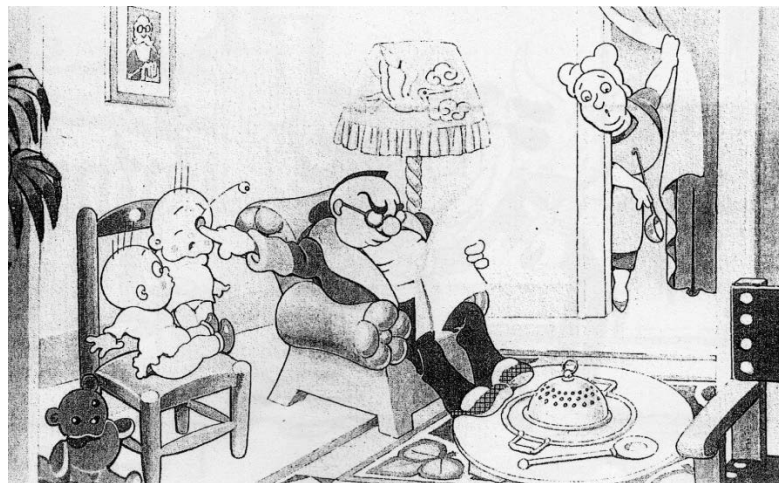
<sup>469</sup> SÁNCHEZ GALÁN, María Begoña: “La publicidad y la imagen en movimiento: primeros pasos del cine publicitario en España”, en *Pensar la publicidad: revista internacional de investigaciones publicitarias*, 4/1 (2010), pp. 79-96.

<sup>470</sup> La composición de los equipos de animación se ha extraído a partir de la consulta de: VIVAR ZURITA, Hipólito; y DE LA ROSA, Emilio: *Breve historia de la animación de subformatos en España*. Teruel, Animateruel, 1993; y CANDEL CRESPO, José María: *Historia del dibujo animado español...*, op. cit., pp. 32-43.



**Figura 158.** Serie *Don Cleque*. Cartón recortable del personaje, cartón de Don Cleque marino (1942), fotograma y dibujo original a tinta de Francisco Tur Mahén de *Don Cleque y los indios* (1945).

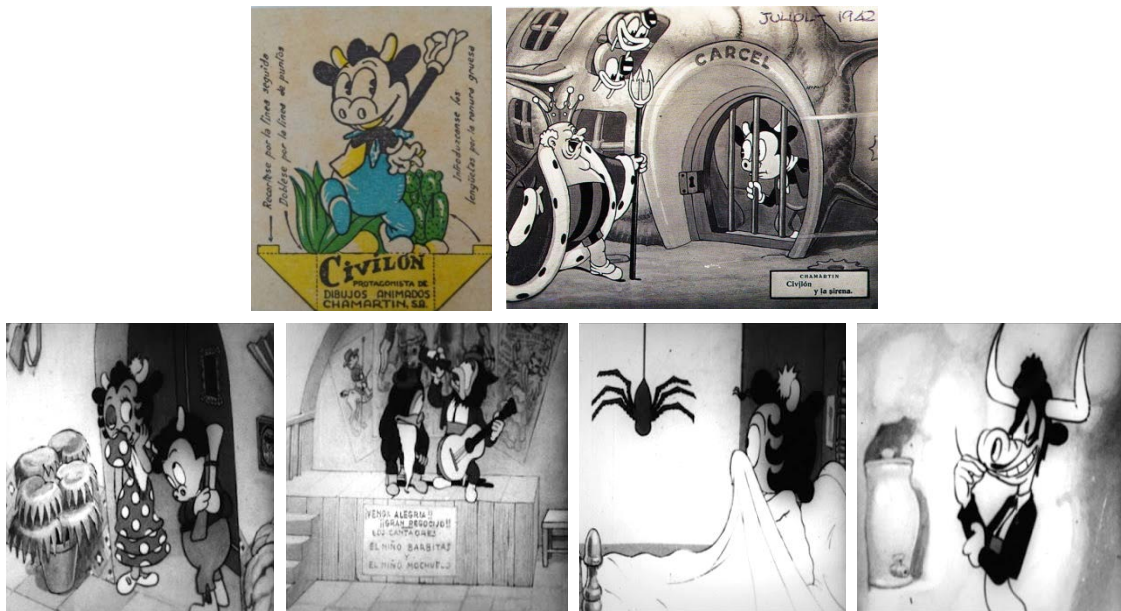
El segundo (en el que se alternaron diversos directores, entre ellos Enrique Ferrán “Dibán” (\*Villa Libertad, Entre Ríos, Argentina, 31.03.1911; †Barcelona, 22.03.1986) y José Escobar Saliente) fue para la serie (unos cuadernos de “caricaturas animadas”) *Garabatos* (1942-1945). Participaron en este equipo Francisco Tur Mahén, Juan Ferrándiz Castells (\*Barcelona, 1918; †Ibíd., 1997), José García Espluga, Juan García Irazo (\*Muniesa, Teruel, 20.09.1918; †Barcelona, 03.02.1998), Rafael Ylla y Encarnación Paz.



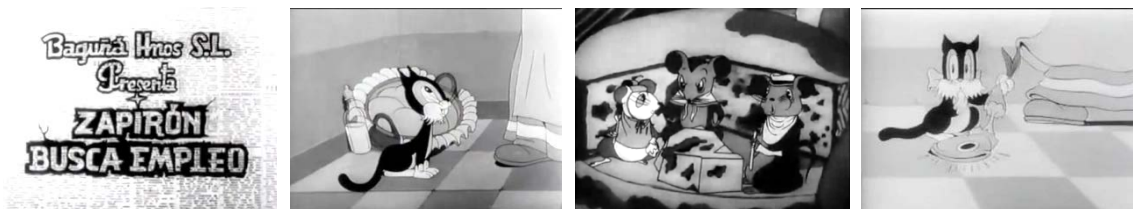
**Fotograma 11.** Fotograma perteneciente a la serie *Garabatos*.

El tercero fue el equipo de José Escobar Saliente y sus personajes, como “Civilón” (1942-1945), el niño “Pituco” (1943-1944) y el gato “Zapirón” (1944-1947). Contó con el trabajo de Matilde Galindo, Marcelo Xarrié, Juan García Irazo, M. Homdedeu, Guillermo Cifré Figuerola (\*Barcelona, 22.11.1922; †Ibíd., 04.11.1962), A. Peñalva, o

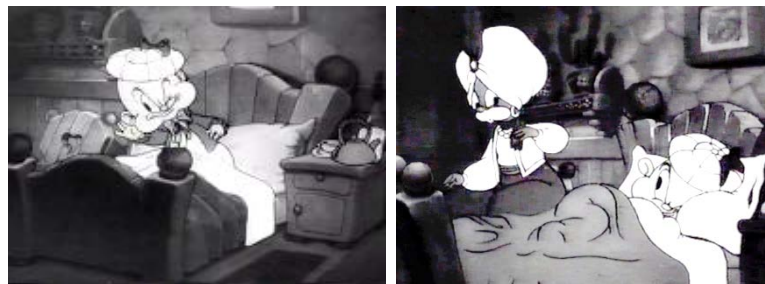
Melchor Niubó Santdiumenge [u “Óscar Daniel”, o “Niu”, “Niu-bó”, etc.] (\*Fuliola, Lleida, 04.01.1912; †Ibíd., 31.12.1982).



**Figura 159.** Serie protagonizada por “Civilón”, una de las estrellas de Dibujos Animados Chamartín. Cromo recortable de cartón, catón con fotograma y fotogramas de *Civilón en Sierra Morena* (1942).



**Fotogramas 12, 13, 14 y 15.** Zapirón busca empleo.



**Fotogramas 16 y 17.** Los Reyes Magos de Pituco.

Este procedimiento de trabajo (la división de los animadores en tres grupos) se conservó también durante la producción de su último largometraje: *Érase una vez* (1950), que finalmente tuvo que ser cedida a *Estela Films*<sup>471</sup> ante los problemas de financiación de la productora.

Año	Título	Año	Título
1941	<i>Don Cleque va de pesca</i>	1944	<i>Civilón y el pirata Aguarrás</i>
	<i>El león y el ratón</i>		<i>Don Cleque, en el Oeste</i>
1942	<i>Aventuras de Pulgarcito</i>		<i>Garabatos Alady</i>
	<i>La isla mágica</i>		<i>Garabatos Claudette Colbert</i>
	<i>Civilón boxeador</i>		<i>Garabatos Freyre de Andrade</i>
	<i>Civilón en Sierra Morena</i>		<i>Garabatos Greta Garbo</i>
	<i>Civilón y la sirena</i>		<i>Garabatos Imperio Argentina</i>
	<i>Don Cleque detective</i>		<i>Garabatos José Nieto</i>
	<i>Don Cleque marinero</i>		<i>Garabatos Valeriano León</i>
	<i>Garabatos Ramper</i>		<i>Los reyes magos de Pituco</i>
	<i>La sartén de Civilón</i>	1945	<i>Don Cleque y los indios</i>
	<i>Mecachis, qué hombres</i>		<i>Garabatos Lepe</i>
<i>Qué bomberos</i>	<i>Garabatos Manolete</i>		
<i>Temor</i>	<i>Los tambores de Fu-Aguarrás</i>		
1943	<i>Don Cleque de los monos</i>		<i>Mecanismo de la circulación de la sangre</i>
	<i>Don Cleque, flautista</i>		
	<i>El cascabel de Zapirón</i>		
	<i>El conejito aventurero</i>		
	<i>Garabatos Belmonte</i>		
	<i>Garabatos Mickey Rooney</i>		
	<i>Garabatos Oliver</i>		
	<i>Garabatos Turubut</i>		
	<i>Pituco, fumador</i>		

**Figura 160.** Producciones de Dibujos Animados Chamartín.



**Figura 161.** Fotograma de *La isla mágica* (1942) de Salvador Mestres. GARCÍA ESCUDERO, Pío: "Positivo sin revelar", en *Primer Plano*, II/16 (02.02.1941), p. 10.

<sup>471</sup> Hoy es la productora de cine en activo más antigua de España (fundada en 1948). Su primer director fue Jordi Tusell Coll (\*Barcelona, 1920; †1999), que compaginó ese trabajo con la dirección de la Agrupación Sindical de Productores Cinematográficos.



# Los Reyes Magos en Chamartín



Llegada de los Reyes Magos a los Estudios Chamartín; fotograma de la película corta de dibujos realizada con este motivo

Los Reyes Magos, al terminar de pasarse la película, tomaron cuerpo... de verdad, como decían los pequeños, y se pusieron a darles los juguetes



«El rey, y... Pachín, a la llegada a los Estudios Chamartín»

Que el espíritu cristiano está encendido en la cinematografía española lo demuestra iniciativa tan simpática como la puesta en práctica por los señores Bordegaray y Argumada, con motivo de la fiesta de los Reyes Magos. En los Estudios Chamartín han llegado éstos con multitud de juguetes, disfrutando en la pantalla todos los chiquillos del numeroso personal que allí trabaja, desde el más alto técnico al último productor del asunto, pasando por el más humilde de los empleados.

Dado luego todo el acto que con motivo del reparto de juguetes prepararon cuidando la política hisórica hasta en los más pequeños detalles, mantuvo en sí, del principio al fin, el aire de lo bien pensado y pensado con celo, con cariño y con gracia española. Las palabras de Fernández de Córdoba, el célebre "tío Fernando", que desde Radio Nacional tan popular se hizo entre los niños, no sólo emocionó a los mayores con sus conceptos sentidos y patrióticos, sirviéndose el entusiasmo de los pequeños también, sino que él mismo se emocionó a su vez. ¡Eran recuerdos tan gratos los que surgían cara a cara con los niños de Madrid!

Por otra parte, ¡había que ver a cada niño hecho carne de cañón ante el propio Melchor, o Gaspar, o Baltasar que, cariñoso y sonriente, llegaba con el gran paquete de la Navidad a la mano para entregárselo!

Pero donde el detalle infantil tuvo su apoteosis y los padres pudieron sentir todo el encanto en flor de la alegría de sus hijos fue ante la película hecha con motivo de la llegada de los Magos a la ciudad de España, camino de Chamartín. Se ha terminado en quince días, se titula *Los Reyes Magos en Chamartín*. Y es un alarde a la altura, más ambicioso de los cortos metrajes extranjeros de este género.

Lanzada la idea, su realización improvisada se ha concretado tan felizmente que ya pueden estar orgullosos cuantos en ella han intervenido por el resultado en la mañana iluminada, motivada...

El señor Bordegaray, alma e impulso de los Estudios Chamartín, con sus hijos; el señor Fernández de Córdoba y consejeros y altos empleados de los Estudios, durante el acto (Fots. Montex)

## Los libros y el cine «La fiel Infantería», por Rafael García Serrano

Editora Nacional. (Premio nacional: José Antonio Primo de Rivera)

Hubo una proca derrotista, que todos sabemos, por cuales meridianos de cobardía pasaba. Y que va, por ejemplo, desde aquel dejarse de los átomos al regreso de un permiso, hasta la náusea material de los españoles verdes, rojos, amarillos, de un fugo de guerra. En el cine, eso tuvo también su versión, y los pobres muñecos de la cobardía articularon sus cuerpos en el tirón de los hilos de cualquier director judío, entre las bambalinas y los maquinillos de los Estudios cinematográficos. Frente a eso, frente a esa letanía de las cobardías de una juventud que a lo mejor no fué a la guerra, España hizo "Raza", por ejemplo. Y por ejemplo también, en la novela ha recorrido los mejores y más limpios caminos con esta obra de Rafael García Serrano, "La fiel Infantería". Desde "Eugenia o la proclamación de la primavera" hasta "La fiel In-



fantería—las dos obras de ese capudido escritor que es García Serrano—, pongamos un largo recorrido de cámara cinematográfica, exploradora de angélicas almas de jóvenes que se llamaban Matías o Mario. Que tal vez no iban al cine a ver líneas peludas; pero fueron, en el largo metraje de una encendida historia crepitante, los protagonistas de la pantalla inmensa, llena de hechos que —Antonio Valencia lo ha dicho en estas columnas— pueden ser nuestra auténtica expresión cinematográfica. Nos parece como si los protagonistas de "La fiel Infantería" viviesen en la temblorosa luz de proyección de años presentes. Sobre este libro ha recaído el Premio nacional de Literatura José Antonio, otorgado hace unos días tan sólo, con el que se ha premiado la pluma más brillante de una juventud que tiene los ojos color de cine y el alma color de primavera.

ble... (Como que era cosa de ver a los chiquillos salir en sus adentros al ver a Melchor, o a Gaspar, o a Baltasar en medio de tantos juguetes con vida en la pantalla, y pensando ésta para tal niño, el otro para el de más allá... Oír su nombre los chiquillos en boca del propio Rey, ¡cuántos palmitos originó! ¡Y qué emoción después encontrarse frente al propio Rey su persona para recibir el paquete con los juguetes!

La pequeña película de dibujos realizada por Chamartín consistió de 300 metros y su argumento y guión son originales de Fernando G. Toledo y José Escobar Paliente. Como director ha actuado Jaime Baguñá Gil, y de los dibujos lo ha sido el citado señor Escobar, interviniendo él también en la confección de ellos con Ferrán, Tur Fresquet, Iranso, Xarrie, Galindo, Ferrandía, Illa, Iru, Sevillano, Calzina, Villarroya, Cifré y Sábago.

Los paladistas han sido Altamir, Nibó y Font, haciendo la fotografía M. Diaz; F. Sevillano, F. Tur, R. Gómez y E. Picoad.

Una vezada más, motivándose—repetimos—para mayores y pequeños, y que descubrió otra vez—¡qué el quíete!—la calidad espiritual que anima la labor cultural, en los grandes Estudios cinematográficos españoles.—R. DE U.

Figura 162. Artículo dedicado al cortometraje *Los Reyes Magos en Chamartín*. S/A: "Los reyes magos en Chamartín", en *Primer Plano*, V/170 (16.01.1944), p. 20.

Baguñá Hermanos, S.L. [1945-quiebra en 29.06.1973]

Tras el cierre de *Dibujos Animados Chamartín*, Jaime Baguñá Gili funda en 1945 (con su hermano José María), *Baguñá Hermanos S.L.* Este productor inicia así una nueva andadura en el período que se inicia con el final de la Segunda Guerra Mundial,

caracterizado por la preferencia del público español por el cine de animación norteamericano, frente a las producciones patrias<sup>472</sup>.

Baguñá se centra ahora en la producción de películas científicas y didácticas de dibujos animados, creando en ese mismo año 1945 la Editorial Científica Cinematográfica, dirigida por Enrique Ferrán “Dibán”, que, ante la competencia obligada del entonces nuevo *No-Do*, orientó sus producciones hacia la publicidad y la animación de carácter científico y didáctico. De este período se pueden destacar: *Mecanismo de la circulación de la sangre* (1945), *Fisiología de la audición* (1947) y *Desviación de reacción del complemento* (1948). Además de películas del género didáctico, *Baguñá Hermanos S.L.* produjo un cortometraje elaborado por José Escobar Saliente titulado *El gallo presumido* (1948). En este corto colaboraron además, Francisco Tur Mahén, José Peñarroya Peñarroya y Matilde Galindo.

Finalmente, en 1942 se fundó en Barcelona *Diarmo Films* (**D**ibujos Animados **A**rola y **M**oreno, Films), fruto de la asociación entre José María Arola y Arturo Moreno (más tarde, protagonistas también de nuestro *Garbancito de La Mancha*), que iban a producir *El capitán tormentoso* (o *La risa va por barrios*, 1941), inicialmente concebida como una serie; pero la oportunidad de producir *Garbancito...*, truncó para siempre otros proyectos en ciernes, como *La verbena de la Paloma* o *Simbad el marino*.

## Madrid

Madrid se sitúa por detrás de Barcelona en lo que se refiere a la producción de películas de dibujos animados en la década de 1940. La bibliografía existente coincide a la hora de señalar que, a diferencia de Barcelona, en Madrid no se desarrolló una verdadera industria del cine de animación. En este sentido, las producciones realizadas fueron el resultado individual de dibujantes que, en muchas ocasiones, se aproximaban al género de manera autodidacta, sin contar con apenas infraestructura. Entre los animadores de la época, se debe mencionar a Carlos Tauler Smenota (\*Madrid, 1911; †Ibíd., 1988), José María Maortúa Lombera (\*1908), Arturo Ruiz

---

<sup>472</sup> Bajo dicha marca comercializaron también la revista *Junior Films*.

Castillo Basalala (\*Madrid, 09.12.1910; †Ibíd., 18.06.1994), Antonio Bellón Uriarte (\*La Carolina, Jaén, 1904; †Madrid, 1991), Fernando Morales y Manuel Alonso Aniño.

En cuanto al citado Carlos Tauler Smenota, Felipe Hernández Cava, en su un artículo aparecido en *ABC* en el mes de junio de 2016, reseñaba la dualidad inherente a la producción del ilustrador:

Muchos de sus colegas recordarían más tarde a aquel muchacho de 17 años que empezó a frecuentar las redacciones de periódicos y semanarios para mostrar sus dibujos solicitando alguna colaboración, y en el que ya se advertían dos líneas de trabajo: una, más sintética y humorística, que a ratos recordaba un poco la tendencia clara de autores como Francisco López Rubio; y otra, más elegante y «decó», en sintonía con la sensibilidad que se enseñorearía del gusto internacional durante las décadas de los veinte y los treinta, y donde por momentos se nos antoja muy próximo a compañeros como Hidalgo de Caviedes, Serny o Picó<sup>473</sup>.

Tauler, junto a José María Maortúa Lombera, abordó durante un período de su dilatada carrera profesional la realización de documentales de dibujos animados, como es el caso de *La Naranja* (1940), *Artesanía española* (dos películas con idéntico título: 1940 y 1941), *Los primeros pobladores de la tierra* (1941), etc. Y también hay que reseñar la película publicitaria *Dibujo Tanisol* (1941).



**Figura 163.** Dibujo de Carlos Tauler Smenota.

<sup>473</sup> HERNÁNDEZ CAVA, Felipe: “El lápiz estilizado de Carlos Tauler”, en *ABC Cultural*, (10.06.2016). [http://www.abc.es/cultura/cultural/abci-lapiz-estilizado-carlos-tauler-201606101235\\_noticia.html](http://www.abc.es/cultura/cultural/abci-lapiz-estilizado-carlos-tauler-201606101235_noticia.html) [Acceso: 27.11.2016].

Por su parte, Fernando Morales formó un equipo compuesto por Andrés Mejías, Rafael Casenave, Juan Antonio de Acha Pellón (\*Santander, 1904; †1991) y José Francisco Aguirre. Este equipo realizó varias películas: *Un día sin feria* (1941), *La manzana encantada* (1942), *Noche de reyes* (1943), *El Rey aburrido* (1943), *Una extraña aventura de Jeromito* (1943), *Chapulín* (1944), *Don Quintín y Totó en Texas* (1944), *Dos galanes y un desmayo* (1944), *Sonatina* (1944).



**Figura 164.** Elogio de los cortos de dibujos animados de Fernando Morales y su “Jeromito”. MARTÍNEZ DE RIBERA, Lope F[ERNÁNDEZ].: “Aportación de los estudios barceloneses a la producción nacional”, en *Primer Plano*, III/99 (06.09.1942), p. 20.

En algún momento de su carrera, Fernando Morales pasó a trabajar para Dibujos Animados Chamartín, aunque no está clara la fecha.



DAVY JONES.—Esa película de dibujos animados está realizada por Fernando Morales, que actualmente trabaja en Barcelona para Producciones y Distribuciones Cinematográficas Chamartín, S. A.— El fondo de los dibujos suele hacerse de las dos maneras que usted cita en su carta.

**Figura 165.** Referencia a Fernando Morales y sus trabajos en Dibujos Animados Chamartín. S/A: *Primer Plano*, IV/116 (03.01.1943), p. 16; y S/A: *Primer Plano*, IV/119 (24.01.1943), p. 21.

Por lo que respecta a Manuel Alonso Aniño, éste fue animador de la SEDA (Sociedad Española de Dibujos Animados), y aunque participó en múltiples proyectos, pocos de ellos llegaron a buen puerto. Se destaca su participación en *Día de fiesta* (1945), *Josele en una noche de miedo* (1945) y en la animación en 1946 de un anuncio para la casa Zeltia<sup>474</sup>.

## Valencia

Al cobijo de la productora CIFESA, desarrolló su actividad Joaquín Pérez Arroyo (\*Lucena, Córdoba, 1895c; †?), que con su serie *Quinito*, fue el exponente más importante de la capital levantina<sup>475</sup>. Su periodo de formación transcurrió en Madrid, en la Escuela de Bellas Artes. A lo largo de su carrera evidenció una notable tarea creadora, puesto que ejerció de documentalista, animador, inventor, dibujante de tebeos, músico aficionado, pintor, etc. Tras la Guerra Civil se instaló en Valencia, e iba a ser en esta ciudad donde iniciara su carrera cinematográfica. En un principio, participó en diversas producciones de índole publicitario que datan de comienzos de la década de 1940, a través de la empresa Publicidad Levante; en la cual ejerció también de gerente. Podemos citar de esta época los anuncios animados *Tinta Sama*, *Casa Gimeno* (1941) y *Vigoruñas* (1942). Asimismo, en este período inicial colabora con frecuencia con los Estudios CEA de Madrid. Existe constancia de su intervención en los documentales *Vidrio artístico* (1942), *El abanico* (1942), *Feria de muestras de Valencia I y II* (1942), y en el cortometraje *De la raza calé* (1942). En 1943 inicia su colaboración con la productora valenciana CIFESA. Y de este año, data el cortometraje animado *Noche de circo* (1943), así como el inicio de la serie *Quinito*. CIFESA produjo entonces varios documentales en los que también intervino Joaquín Pérez Arroyo: *El arroz* (Arturo Ruiz-Castillo, 1943) y *Haciendo patria* (Manuel de Lara, 1944).

---

<sup>474</sup> Sobre la aproximación al género publicitario por parte de Manuel Alonso Aniño, Carlos Tauler Smenota y José María Maortúa Lombera, entre otros, véase: SÁNCHEZ GALÁN, María Begoña: "La publicidad y la imagen en movimiento: primeros pasos del cine publicitario en España" ..., *op. cit.*

<sup>475</sup> Para profundizar en el conocimiento de la carrera profesional de Joaquín Pérez Arroyo, véase el artículo de R. González. GONZÁLEZ-MONAJ, Raúl: "El cine de Pérez Arroyo y los proyectores de juguete de posguerra", en *Revista de historia del cine* (40), 2014, pp. 9-30.

En 1945, Joaquín Pérez deja de colaborar con CIFESA y en 1946 constituye, junto a empresarios valencianos de la casa "Saludes", una sociedad denominada PASSA ("Pérez Arroyo Saludes Sociedad Anónima") con la que fabricó unos proyectores de juguete para producciones de cortos en 9,5 milímetros. Este proyector tuvo una gran difusión en la década de 1940, vinculado a las empresas jugueteras de Ibi.

Entre 1943 y 1947 realizó un total de siete cortos de animación en 35 mm<sup>476</sup>: *Quinito y su granja modelo* (1943), *Quinito errante* (1943), *Quinito náufrago* (1943), *Quinito futbolista* (1944), *Quinito fotógrafo* (1944), *Quinito y la flauta mágica* (1944) y *Quinito en sangre torera* (1947)<sup>477</sup>.



**Figura 166.** Noticia sobre Joaquín Pérez Arroyo. GÓMEZ GARCÍA, Victoriano: "Página técnica. «Tecnicolor»", en *Primer Plano*, III/96 (16.08.1942), p. 18.

<sup>476</sup> DE LA ROSA, Emilio y MARTOS MARTÍNEZ, Eladi: *Cine de animación experimental en Valencia y Cataluña: la curiosidad de la experimentación*. Valencia, Generalitat Valenciana, 1999.

<sup>477</sup> Véase: GONZÁLEZ-MONAJ, Raúl: "El cine de Pérez Arroyo y los proyectores de juguete de posguerra", *op. cit.*, pp. 17-21.

### ***El cine de animación en el resto del mundo: la hegemonía de la industria norteamericana y su influencia.***

Para tener una perspectiva clara del hito que supuso la producción de *Garbancito de la Mancha*, y de los grandes esfuerzos económicos y humanos que se llevaron a cabo para hacerla posible no sólo hay que conocer la situación de la industria cinematográfica española que realiza producciones de este género sino que, todavía es más importante, si cabe, tomar perspectiva y tener una visión general de la situación del cine de dibujos animados en el resto del mundo en la década de 1940.

Para la época que nos ocupa, Europa, ya con cierta tradición en dibujos animados —en especial la industria francesa<sup>478</sup>—, todavía no había dado el salto a los largometrajes de animación en color, ya que se hallaba sumida en plena Segunda Guerra Mundial, con todo lo que ello suponía. Así, en una economía de guerra, una buena parte de la producción cinematográfica, ya muy menguada, iba destinada al ámbito militar, y por supuesto, también en el caso de los dibujos animados:

“[...] Como consecuencia de este esfuerzo coordinado, durante el pasado bienio produjéronse cerca de cuatrocientos rollos de películas. Y las cintas destinadas a la instrucción militar cubrieron todos y cada uno de los aspectos de ésta: así, hubo desde tituladas «Higiene Personal» y «Principios básicos del deporte de esquí», hasta «La cortesía militar» y «Combatiendo el contraespionaje». También se hicieron muchísimos metros de dibujos animados para aprender a identificar en el aire los diferentes tipos de aviones conocidos”<sup>479</sup>.

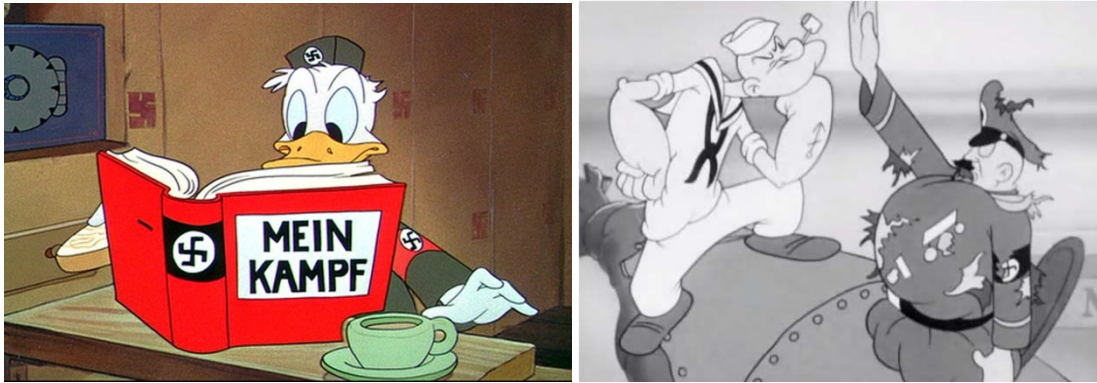
Muy distinto es el caso de Estados Unidos, que aunque también participó en la gran contienda, entró en la guerra en 1941 y prácticamente no vivió ningún incidente bélico en su territorio. En el caso concreto de la industria cinematográfica de animación puede decirse que en esta época ya se encontraba en pleno desarrollo. Por otra parte, sus productoras más importantes en el género (Disney, Warner y Paramount) utilizaron de forma magistral la popularidad de sus dibujos animados en el ámbito militar, especialmente como propaganda y adoctrinamiento (para recaudar fondos,

---

<sup>478</sup> Para conocer la industria francesa dedicada a la animación véase el anexo correspondiente.

<sup>479</sup>Extraído de un breve artículo de dos páginas: ANTEQUERA, J. A.: “Ahora que ha acabado la guerra. La academia de Artes y Ciencias Cinematográficas y su contribución a la victoria Aliada”, en *Primer Plano*, VI/261 (14.10.1945), p. 9.

umentar el alistamiento de los jóvenes, etc.). Personajes como el pato Donald, Popeye, Bugs Bunny o el Pato Lucas luchaban, ridiculizaban y parodiaban a Hitler, Mussolini o el emperador japonés<sup>480</sup>.



**Fotograma 18 (03:05) y 19 (06:01).** El pato Donald en *Der Fuehrer's Face* (Disney, 1942) [“La cara del Führer”] y Popeye el marino en *Spinach Fer Britain* (Paramount, 1943), protagonizando cortometrajes con temática de la Segunda Guerra Mundial.



**Figura 167.** Popeye, el Pato Donald, o los más tardíos Bugs Bunny y el Pato Lucas, en diversas acciones propagandísticas pro-aliadas, contra sus enemigos del Eje.

<sup>480</sup> Sirva de ejemplo las siguientes producciones: *Der Fuehrer's Face* (Disney, 1942), *Education for Death* (Walt Disney, 1943), *Ducktators* (Warner, 1942), *Spinach Fer Britain* (, 1943). Incluso *Der Fuehrer's Face* (Disney, 1942) recibió el Óscar al mejor cortometraje de animación.



Por lo que respecta al caso particular del gigante Walt Disney, se podría hablar incluso de una industria consolidada que ya había triunfado con sus producciones —tanto en formato de cortometrajes como largometrajes—, en todo el mundo.

No se trata aquí de desarrollar un capítulo sobre la historia del cine de animación, en general, y de la industria estadounidense y Walt Disney, en particular<sup>481</sup>. Lo que se pretende es, por un lado, tener una visión clara de la situación de la industria y de las producciones de dibujos de la época en el resto del mundo y el camino recorrido hasta ese momento; y por otro, destacar la influencia que tuvieron dichas producciones en la industria cinematográfica española. Por esta razón, realizaré en este capítulo un sucinto recorrido por los grandes hitos de la animación, en especial, de la industria estadounidense y el gigante Walt Disney, centrado así la década de 1940; pero, sobre todo, se abordará la recepción de dichas producciones en España y su consecuente influencia en el cine de animación español de la época.



**Figura 168.** Walt Disney (década de 1930)

---

<sup>481</sup> Para profundizar en este tema consúltese BENDAZZI, Giannalberto: *Il cinema d'animazione, 1888-1988*. Venecia, Marsilio, 1988 [traducido como: *Cartoons. 110 años de cine de animación*. Madrid, Ocho y medio, 2003].

## La industria norteamericana: la recepción de Walt Disney en España

En el momento del estreno de *Garbancito de la Mancha*, 1945, el gigante norteamericano Walt Disney (\*1901; †1966) ya había producido numerosos y exitosos largometrajes de animación en color: *Blanca Nieves y los siete enanitos* (*Snow White and the Seven Dwarfs*, David Hand, 21.12.1937), *Pinocho* (*Disney's Pinocchio*, Ben Sharpsteen y Hamilton Luske, 07.02.1940), *Fantasia* (*Fantasia*, Ben Sharpsteen, 13.11.1940), *Dumbo* (*Dumbo*, Ben Sharpsteen, 23.10.1941), *Bambi* (*Bambi*, David Hand, 13.08.1942), *Saludos amigos* (*Saludos amigos*, Norman Ferguson, 24.08.1942), *Los tres caballeros* (*The Three Caballeros*, Norman Ferguson y Harold Youn, 21.12.1945)<sup>482</sup>.

También los hermanos de origen polaco o vienés, Max Fleischer (\*1883; †1972) — dibujante creador de Betty Boop, que llevó a la pantalla a Popeye y a Superman— y Dave Fleischer (\*1894; †1979), habían estrenado ya *Los viajes de Gulliver* (*Gulliver's Travels*, Dave Fleischer, 1939) y *Hoppity va a la ciudad* (*Hoppity Goes to Town*, Dave Fleischer, 1941).

“Esta circunstancia es explicable porque tanto Disney como los Fleischer [hermanos competidores...] habían llegado a estos resultados después de un largo proceso que había durado algo más de una década, mientras que en nuestro país no existían prácticamente ni una tradición ni una industria sólida”<sup>483</sup>.

Y es que, aparte de los grandes títulos de largometrajes mencionados con anterioridad, existen un sinfín de producciones anteriores y coetáneas, sobre todo, cortometrajes y series, que completan el abanico de creaciones estadounidenses, las cuales posibilitaron el desarrollo técnico, artístico, creativo, de infraestructuras y recursos humanos, para que se alcanzasen unos resultados sorprendentes ya en la década de 1940, e incluso con anterioridad.

---

<sup>482</sup> Este último largometraje se estrenó en EE.UU. más tarde que *Garbancito de la Mancha* en España, pero se ha incluido aquí puesto que se tenía noticia de dicha producción, como atestigua el artículo dedicado a ella en *Primer Plano*: véase FRAGOSO, Fernando: “Walt Disney festeja el X aniversario del Pato Donald con un nuevo film”, en *Primer Plano*, VI/256 (09.09.1945), pp. 12-13.

<sup>483</sup> CANDEL CRESPO, José María: *Historia del dibujo animado español...*, op. cit., p. 50.

Por todo ello, únicamente parece coherente comparar *Garbancito de la Mancha* con las producciones estadounidenses de aquella época desde el punto de vista creativo y artístico, pero no así desde el técnico.

Por otra parte, es fundamental tener en cuenta la influencia decisiva del cine norteamericano en la creación española, puesto que, particularmente, Walt Disney era el indiscutible modelo a seguir por los dibujantes y productores españoles que pretendían dedicarse al mundo de la animación en nuestro país.

La primera producción estadounidense que hay que destacar es *Humorous Phases of Funny Faces* (cortometraje mudo dirigido por James Stuart Blackton, Vitagraph Studios, 1906)<sup>484</sup>, considerado hasta ahora el primer film de dibujos animados de la historia. Y como figura reseñable en los inicios de la animación americana hay que nombrar también al dibujante Winsor McCay<sup>485</sup> con sus cortometrajes *Little Nemo* (1910)<sup>486</sup>, *The Story of a Mosquito* (1912), *Gertie the Dinosaur* (1914), *Dreams of a Rarebit Fiend* (1915), *The Sinking of the Lusitaniak* (1918), en los que va incorporando todas las innovaciones técnicas del momento. De todas ellas destaca *Gertie the Dinosaur* (“El dinosaurio Gertie”), que mezcla imagen real y dibujos animados, donde, por primera vez, se utilizó el *system division* (sistema de división)<sup>487</sup>; así como *Dreams of a Rarebit Fiend* (1921)<sup>488</sup>, que realizó junto a su hijo Robert. En España se conocía el trabajo de este animador y su influencia en Disney, como demuestra nuevamente un artículo publicado en la revista *Primer Plano*:

---

<sup>484</sup> Durante mucho tiempo se consideró que el primer largometraje de animación fue *The Enchanted Drawing* [“El dibujo encantado”] (también dirigido por James Stuart Blackton, Vitagraph Studios-Edison Studios, 1900), pero hoy se sabe que esto no fue estrictamente así, puesto que en los trucajes se utilizaba la técnica de stop-motion.

<sup>485</sup> Zenas Winsor McCay (\*1867; †1934), pionero del cine americano, adquirió fama con la publicación en el *New York Herald* de su tira cómica *Little Nemo* en 1905. Tuvo una gran influencia en otros animadores como Walt Disney. DURAN CASTELLS, Jaume: *El cine de animación estadounidense*. Barcelona, Universitat Oberta de Catalunya, 2016.

<sup>486</sup> Mezcla imagen real con dibujos animados.

<sup>487</sup> Método novedoso que consistía en dibujar una acción en tres momentos, el inicial, intermedio y final, para después completar los pasos entre ellos con otros dibujos intermedios, en lugar de utilizar un orden secuencial.

<sup>488</sup> Consta de tres episodios titulados *The Pet*, *Bug Vaudeville* y *The Flying House*.



Como es de sobras conocido, el cine de los hermanos Fleischer<sup>489</sup>, hoy menos conocido por el público en general, fue decisivo para el desarrollo de la industria norteamericana de animación y sus producciones se prometieron en su época como las más serias competidoras de las de Walt Disney. Aparte de sus dos largometrajes ya mencionados —“Los viajes de Gulliver” (*Gulliver’s Travels*, Dave Fleischer, 1939) y “Hoppity va a la ciudad” (*Hoppity Goes to Town*, Dave Fleischer, 1941)—, destacan las producciones protagonizadas por diferentes personajes que se hicieron famosos, muchos de ellos incluso hasta la actualidad, como Betty Boop, Bimbo, Koko el payaso, etc. En el caso de Betty Boop<sup>490</sup> se pueden destacar *Dizzy Dishes* (1930), *Minnie the Moocher* (1932) y *Snow White* (1933); y de Popeye el marino<sup>491</sup> se pueden citar *Popeye the Sailor Meets Simbad the Sailor* (1936), *Popeye the Sailor Meets Ali Baba’s Forty Thieves* (1937) o *Popeye the Sailor Meets Aladdin and His wonderful Lamp* (1939), entre otros.



**Figura 171.** Dibujo en el que se publicitan los personajes más populares de los hermanos Fleischer, Betty Boop, Popeye y el payaso Koko<sup>492</sup>.

<sup>489</sup> Los judíos Max Fleischer y Dave Fleischer emigraron junto a su familia a Estados Unidos en 1887. En 1915, Max Fleischer creó el “rotoscopio”, que se perfeccionó, adquiriendo el nuevo nombre de “rotograph”.

<sup>490</sup> Este personaje fue creado por el animador y director Myron “Grim” Natwick (\*1890; †1990) y apareció por primera vez en esta producción.

<sup>491</sup> Personaje creado por el historietista Elzie Crisler Segar (\*1894; †1938) en 1929.

<sup>492</sup> Nótese la intencionadamente desproporcionada cabeza en el grafismo de Betty Boop, en un rasgo que veremos también en diversos personajes de *Garbancito...*

Estos personajes gozaron de una gran popularidad en España, en especial Betty Boop y Popeye, y sus cortometrajes fueron visionados en la mayoría de los cines del país.

Betty Boop apareció en la cartelera de Madrid el 10.12.1933 pues el Cine Panorama ofrecía uno de sus cortometrajes, *Betty se divierte*<sup>493</sup>. Y el 01.01.1936 ya se encuentra un cortometraje de Popeye en la cartelera de Barcelona, en dos de los cines de la Empresa Kursaal (Bohemia y Diana), publicitado como “Dibujo del Marinero Popeye”. Incluso se programaron homenajes a su creador.

**HOMENAJE A MAX FLEISCHER**  
 Max Fleischer, el insigne dibujante, autor y creador de los dibujos sonoros de Betty Boop, Bimbo, Ko-ko, etc., será objeto de un cordial homenaje durante una semana en «Actualidades», proyectándose las más destacadas películas de tan simpáticos personajes, producto de la fantasía fecundísima de Max Fleischer.  
 Como recuerdo de dicho homenaje, tan justo como merecido, se sortearán, en combinación con las entradas, cuatro hermosísimas muñecas reproduciendo a Betty Boop y Bimbo.

**Figura 172.** Homenaje a Max Fleischer en el cine Actualidades de Madrid. S/A: “Cinematografía: Homenaje a Max Fleischer”, en *La Vanguardia*, LIII/21.910 (miércoles, 30.05.1934), p. 14.

A continuación se presenta la cartelera del 22.03.1938 de Barcelona, publicada en *La Vanguardia*, donde se puede ver la gran cantidad de proyecciones previstas de cortometrajes de Popeye en quince de los cines de la Ciudad Condal. También había programado un cortometraje de Betty Boop en el cine Fantasio.



**Figura 173.** Betty Boop, Bimbo y el payaso Koko.

<sup>493</sup> S/A: “Cartelera”, en *ABC* (10.12.1933), p. 61.

# ESPECTACULOS

## TEATROS

### FUNCIONES PARA HOY

Tarde, a las 5. — Noche, a las 10  
**APOLO** (Dramas sociales). — Tarde y noche. «La honra de las mujeres».  
**CATALA DE LA COMEDIA** (Drama catalán). — Tarde y noche «El casament de la Xela».  
**COMICO** (Revistas). — Tarde y noche. «La pipa de oro».  
**ESPAÑOL** (Comedia en catalán). — Tarde y noche. «Toreros d'hiverus».  
**NIEVO** (Lirico castellano). — Tarde. «Doña Francisquita». Noche. «Los clavetes» y «La dolorosa».  
**PRINCIPAL PALACE** (Cómico castellano). — Tarde y noche. «Tu mujer es cosa mía».  
**ROMEA** (Cómico castellano). — Tarde y noche. «La turca de Bienvenido».  
**TIVOLI** (Operetas). — Tarde y noche. «El conde de Luxemburgo».  
**VICTORIA** (Lirico castellano). — Tarde. «La boda del señor Bríngas». Noche. «La gente seria» y «La cara del ministro».  
**NOTAS.** — Todos los teatros están controlados por la C. N. T. Quedan suprimidas la contaduría, la reventa y la claqué. Todos los teatros funcionan en régimen socializado, y por este motivo no se dan entradas de favor, a excepción de los mutilados y heridos de guerra.

## CINES

### SEMANA DEL 21 AL 27 DE MARZO DE 1938

**ACTUALIDADES** España al día. Puerto de ensueño. Metrópoli oriental. Bajo nuestros pies. La ciudad de cera. Isla de ensueño. Perros chicos y perras gordas. Los enanos zapateros.  
**ATLANTIC y SAVOY** España al día. Perros de muestra. Melodía de Hawai. Garrotazo y tentetieso. Hotel de tela de araña. Melodía mágica. Aféltame to a mi. Paramount gráfico núm. 34  
**PUBLIC CINEMA** España al día. Paramount gráfico núm. 36. Ríete, payaso. La Navidad del valiente. A la luz de la luna. Dominio de los nervios. En el país encantado. Popeye esquiador.  
**ASCASO** Pistas secretas. La gran duquesa y el camarero. Amo a este hombre. Deportiva. Dibujo Popeye.  
**ASTORIA y MARYLAND** Mary Burns fugitiva. Bailes y canciones. Dibujo Popeye. Deportiva.  
**AVENIDA y KURSAAL** El bailarín pirata. Sueños de juventud. As de ases.

**ARNAU y BROADWAY**. Vicio y virtud. Amor y alegría. Canción de amor. Un viaje. Dibujo.  
**ALLANZA**. Candidata a millonaria. Sombras trágicas. Fruta verde.  
**ARENAS**. La alegre mentira. Contrastes. Valor y lealtad.  
**BARCELONA**. Mary Burns fugitiva. Escándalo estudiantil. Música sobre las olas.  
**BOHEMIA y PADRO**. El hijo del misterio. El admirable vanidoso. El primer derecho de un hijo. Documental.  
**BOSQUE**. La hija de Drácula. El caballero del Folies Bergere. Cómica. Deportiva. Dibujo Popeye.  
**BOHEME**. La hija de Drácula. Doña Francisquita. Hombres sin rostro.  
**CAPITOL**. La casta Susana. El nuevo Gulliver. Besa a la novia.  
**CATALUNA**. La dama de las camelias. Noches de Montecarlo. Cómica. Dibujo.  
**CINEMAR**. El cofre misterioso. La araña. El barbero de Napoleón.  
**CONDAL**. ¡Centinela, alerta! Mi mujer, hombre de negocios. El viajero solitario. Un viaje. Dibujo.  
**CHILE**. Cogido en la trampa. Ahora y siempre. Música sobre las olas. Paramount gráfico. Dibujo Popeye.  
**DIORAMA y ROYAL**. Aventura oriental. Bionca en la radio. Cielos del recuerdo. Cómica. Documental. Dibujo.  
**ESPLAL**. ¡Recuerdas lo de anoche? El misterio de Edwin Drood. La vida en broma. Deportiva. Dibujo.  
**EXCELSIOR**. Triunfos del cielo. La voz del desierto. Capricho frívolo. Dibujo.  
**EDEN**. Un loco de verano. Paganini. El arrabal. Dibujo.  
**FANTASIO**. Paz en la guerra. Recordemos aquellas horas. Dibujo Betty.  
**FOC NOU**. El modo de amar. Espigas de oro. El terror del cuadrilátero. Cómica.  
**FRANCISCO FERRER**. Sed de reñombre. Costas del Pacífico. La ciudad sepultada. Su mamá política. Dibujo. Atracción musical.  
**FREGOLI y TRIANON**. El caballero del Folies Bergere. La destrucción del hampa. Esposas de ayer.  
**GOYA**. Ruta imperial. La mujer constante. Proceso sensacional. Documental. Dibujo.  
**IRIS PARK**. Amor y sacrificio. El deber. Broadway por dentro.  
**INTIM**. La excéntrica. Una semana de felicidad. Brazos seductores.  
**LAVETANA**. ¡Centinela, alerta! Mundos privados. Mi marido se casa. Dibujo Popeye.  
**METROPOL**. El capitán Blood. La vestida de rojo. Variedad musical. Cómica.

**MONUMENTAL**. El poder invisible. Bailes y canciones. La rosa del rancho. Dibujo Popeye.  
**MIRIA**. Vicio y virtud. La gran duquesa y el camarero. Dejada en prenda. Dibujo Popeye.  
**MISTRAL**. Hombres sin rostro. Paz en la guerra. Sobrenatural. Paramount gráfico. Dibujo Popeye.  
**MUNDIAL y BAILÉN**. Esta noche es nuestra. Cogido en la trampa. El retador. Paramount gráfico. Cómica. Dibujo Popeye.  
**NEW YORK**. Mundos privados. Nobleza obliga. Ahí viene el novio. Dibujo Popeye.  
**ODEON**. Koenigsmark. Los secretos de la Selva. La bien amada.  
**PATHE PALACE**. Alias tu, Rincóncito madrileño. Sueña el clapi. Paramount gráfico. Dibujo Popeye. Deportiva.  
**POSPEYA**. Granaderos del amor. Seis horas de vida. Recién casados. Dibujo.  
**PRINCIPAL**. La hija de Drácula. El caballero del Folies Bergere. Caballista. Cómica. Deportiva. Dibujo Popeye.  
**RAMBLAS**. Compás de espera. Bailes y canciones. El monstruo al acecho. La marcha del tiempo.  
**SPLENDID**. La mujer desnuda. Geddon. Trampa y Compañía. La verdadera felicidad.  
**SELECT**. El rey del Broadway. La momia. Morir con honor. Cómica. Documental. Dibujo.  
**SMART**. Mares turbulentos. Una doncella en peligro. Un hombre sin entrañas. Cómica. Musical. Dibujo.  
**TALIA**. La hija de Drácula. Doña Francisquita. Hombres sin rostro. Cómica. Dibujo Popeye. Paramount gráfico.  
**TETUAN y NURIA**. Muchachas a cara o cruz. La mujer desnuda. El hombre malo. Cómica. Documental. Dibujo.  
**TRIUNFO**. Paz en la guerra. Byrd en el Antártico. Al compás del corazón. Dibujo Popeye.  
**VOLGA**. El día que tú me quieras. El templo de las hermosas. Cantor del río. Dibujo Popeye. Paramount gráfico.  
**VICTORIA**. Noche nupcial. Buque sin puerto. Esplendor.  
**WALKYRIA**. Así es Broadway. ¡Hola, hermanita! Casi casados. Diez minutos de palique. Cómica. Documental.

## FRONTONES

**FRONTON PRINCIPAL PALACE**  
 Martes, día 22 marzo 1938. Segundo partido: Guroceaga - Eguiazu contra Sarasua II-Eliola II. — Tercer partido: Sagarreta - Sarasola contra Josechu-Gárate.  
**FRONTON TXIKI - ALAI**  
 Tarde y noche. grandes partidos.

Figura 174. Cortometrajes de Popeye programados en la cartelera de Barcelona durante la semana del 21 al 27.03.1938. S/A: "Espectáculos: cines", en *La Vanguardia*, LVII/23.101(domingo, 27.03.1938), p. 4.

La popularidad de estos personajes en España, sobre todo de Popeye, aumentó todavía más en la década de 1940. Como muestra de ello, presento un cartel que publicaba *Las aventuras de Popeye* en sesión continua de dos horas de duración en el Cinema Palace Hotel de Madrid; y un artículo de Luis Gómez de Mesa sobre los dibujos animados que el autor presentó, en forma de entrevista al propio personaje.





vendió sus derechos al australiano Pat Sullivan<sup>496</sup> y Félix el Gato pasó a ser el protagonista de una serie de la que se llegaron a realizar alrededor de ochenta episodios en 1925-1928<sup>497</sup>.



**Figura 177.** Félix el gato.

Este personaje alcanzó fama mundial y, por supuesto, también se conocía en España<sup>498</sup>, tal y como se muestra en el artículo de Luis Gómez de Mesa citado con anterioridad.

---

1928 se retransmitió ya su primera imagen (un muñeco) por televisión. A partir de 1953 se emitió una nueva serie por televisión, que alcanzó los 126 episodios en 1958-1961. En su versión española, se hizo famosa entonces, entre chicos y grandes, su célebre melodía: “Félix el gato / el único, único gato / si en algún apuro se ve / con triquiñuelas ha de vencer. / Félix el gato / el único, único gato / te hará reír, te hará sentir / que a tu casa debiera venir / viendo a Félix, el único gato”.

<sup>496</sup> Patrick O’Sullivan (\*1887; †1933).

<sup>497</sup> 175 cortometrajes en el período 1919-1930.

<sup>498</sup> Félix el Gato se estrenó en España en 1929, conociéndose como el “gat perico” o “gat periquito” en catalán. Hay quien atribuye la actual denominación de “pericos” o “periquitos” a los hinchas futbolísticos del R.C.D. Espanyol de Barcelona, porque, al ser entonces todavía muy pocos, se les comenzó a llamar humorísticamente como “els quatre gats pericos” o “los cuatro gatos periquitos”. Puede verse una información exhaustiva sobre Félix el gato en: <http://www.ojodepez-fanzine.net/latiacomforo/viewtopic.php?p=87573> [Acceso: 23.05.2017].

—Al contrario, nadie con más autoridad que usted para hablar de estos temas. ¿Hay acaso otro que le gane en veteranía y en experiencia? Seguro que no.

—El único más antiguo que yo era el gato Félix.

—Se retiró en pleno éxito. Hoy es sólo un recuerdo.

—Alcanzó merecidamente una celebridad mundial equiparable a la de Charlie Chaplin. Para mí, es la figura más importante de las películas de dibujos.

—Antes de dedicarse al cine, era ya famoso. Pat Sullivan le había proporcionado el éxito con sus historietas, tan difundidas por la Prensa.

**Figura 178.** Detalle en el que se cita a Félix el gato. GÓMEZ DE MESA, Luis: "Hablo con Popeye sobre las películas de dibujos animados", en *Primer Plano*, VII/322 (15.12.1946), p. 7.

Pero sin duda alguna, Walt Disney es la figura más relevante de la historia del cine de animación de este país. Cambió el concepto y valoración del cine de dibujos animados e influyó en generaciones enteras hasta nuestros días.

### Walt Disney

Walter Elias Disney Jr. (\*1901; †1966) creó en Hollywood (1923), con la colaboración de su hermano, la Disney Production que en la actualidad es un auténtico imperio industrial (canales de televisión, parques temáticos, editoriales, etc.) y sin duda alguna es la factoría de animación más importante de todos los tiempos. La lista de producciones es interminable; a los ya citados, se pueden añadir *La Dama y el Vagabundo* (*Lady and the Tramp*, Clyde Geronimi, Hamilton Luske y Wilfred Jackson, 1955), *La bella durmiente* (*Disney's Sleeping Beauty*, Clyde Geronimi, 1959), *101 Dálmatas* (*101 Dalmatians*, Wolfgang Reitherman, Clyde Geronimi y Hamilton Luske, 1961), *Merlín el encantador* (*Sword in the Stone*, Wolfgang Reitherman, 1963), *El libro de la selva* (*The Jungle Book*, Wolfgang Reitherman, 1967), *Los Aristogatos* (*The Aristocats*, Wolfgang Reitherman, 1970), *La sirenita* (*The Little Mermaid*, John Musker y Ron Clements, 1989), *Aladdin* (*Aladdin*, John Musker y Ron Clements, 1992), *La bella y la bestia* (*Beauty and the Beast*, Gary Trousdale y Kirk Wise, 1991), *El rey León* (*The Lion King*, Rob Minkoff y Roger Allers, 1994), *Monstruos S.A.* (*Monsters, Inc.*, Peter Docter, Lee Unkrich y David Silverman, 2001), *Buscando a Nemo* (*Finding Nemo*, Andrew Stanton y Lee Unkrich, 2003), *Los increíbles* (*The Incredibles*, Brad Bird, 2004), *Cars* (*Cars*, John Lasseter, 2006), *Wall-E* (*Wall-E*, Andrew Stanton, 2008), *Enredados* (*Tangled: Rapunzel*, Nathan Greno y Byron Howard, 2010), etc. y todos sus éxitos más recientes; y sus personajes han alcanzado una gran fama, comparable a cualquier superestrella de Hollywood (Mickey, el pato Donald, Peter Pan, Ariel, Pocahontas, etc.).



Muy numerosos son los trabajos que Walt Disney realizó como productor. Mickey Mouse<sup>499</sup> es el personaje más célebre creado por Disney y protagonizó cerca de 120 cortometrajes hasta 1953. Sus primeros episodios fueron *Plane Crazy*<sup>500</sup>, *Gallopín' Gaucho* y *Steamboat Willi*<sup>501</sup>, los tres de 1928.

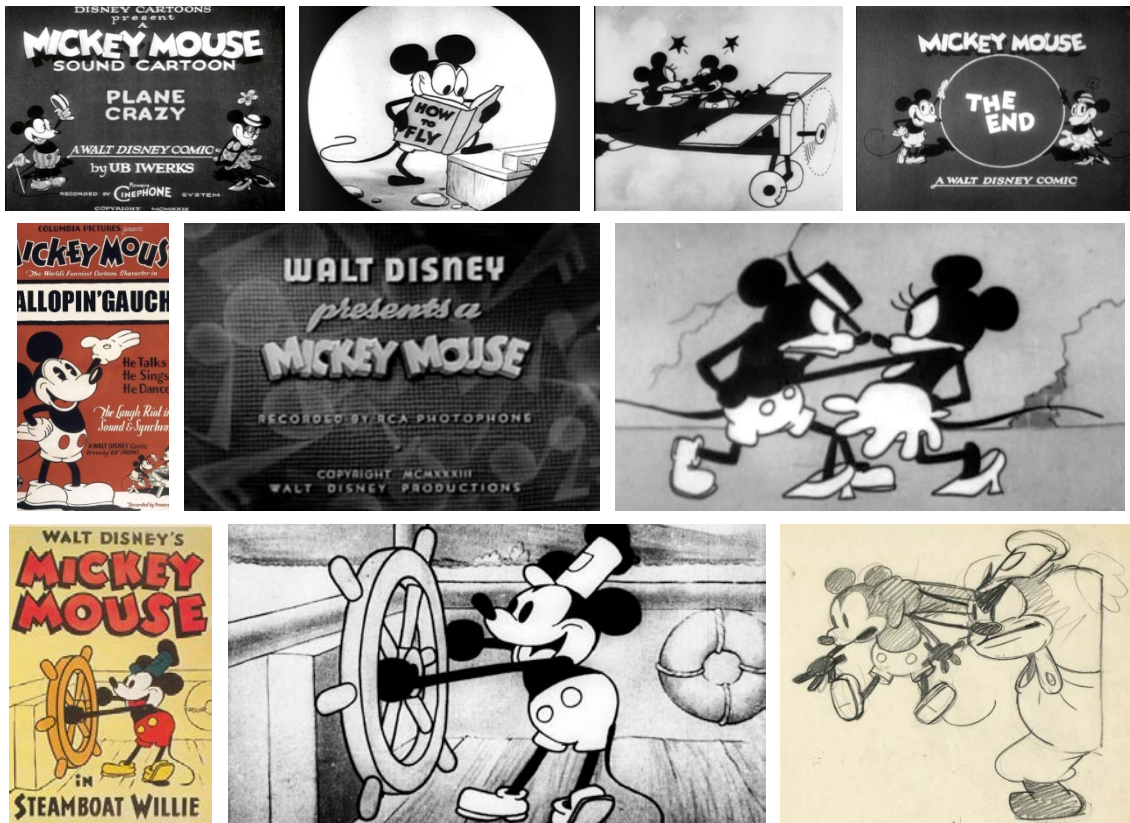


Figura 179. Walt Disney. Mickey Mouse en *Plane Crazy*, *Gallopín' Gaucho* & *Steamboat Willi*.

También hay que resaltar sus *Silly Symphonies*, nombre que recibió una serie de cortometrajes de animales y plantas, con toques humorísticos y música de Carl Stalling (\*1888; †1974), que triunfaron por todo el mundo, también en España. El primer episodio fue *El baile de los esqueletos* o “Danza Macabra” (*The Skeleton Dance*, 1929)<sup>502</sup> y *Flores y árboles* (*Flowers and Trees*, 1932) la primera en color. Pero sin duda alguna, una de las más celebradas fue *Los tres cerditos* (*Three Little Pigs*, 1933), con el

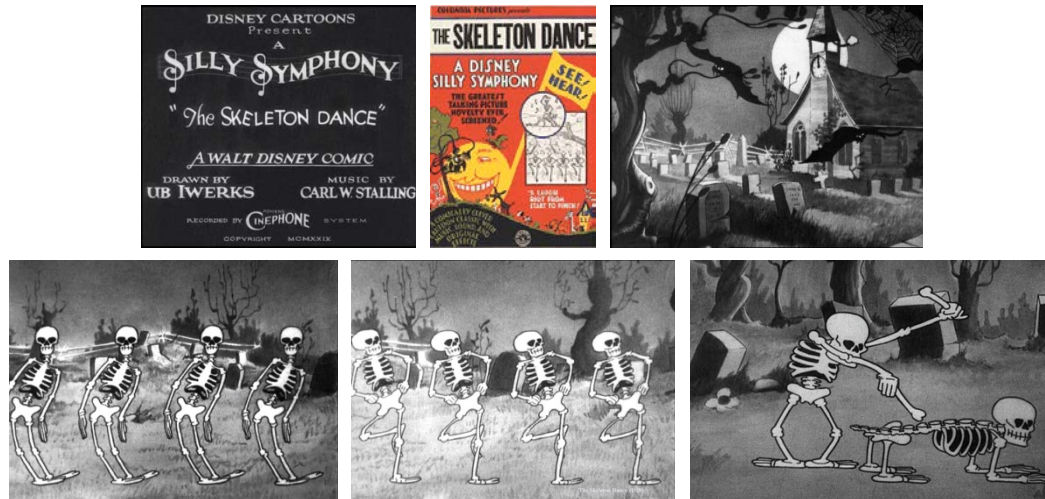
<sup>499</sup> Su nombre inicial fue Mortimer Mouse.

<sup>500</sup> En este episodio ya aparece Minnie, la novia de Mickey Mouse.

<sup>501</sup> Éste fue el primer cortometraje distribuido por Walt Disney.

<sup>502</sup> Con música de Camille Saint-Saëns.

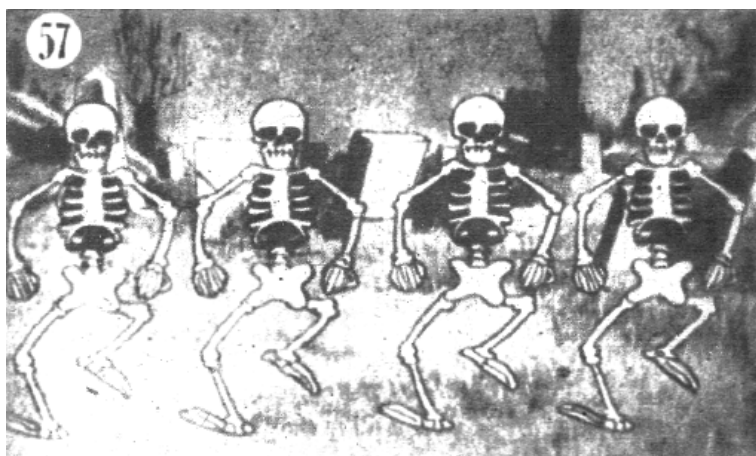
maravilloso tema musical ¿Quién teme al lobo feroz? (Who's Afraid of the Big Bad Wolf?) de Frank Churchill (\*1889; †1961).



**Figura 180.** La primera de las célebres Silly Symphonies de Walt Disney: *El baile de los esqueletos* “Danza Macabra” (*The Skeleton Dance*, 1929). (Repárese en el paisaje de la iglesia y el cementerio, que, salvado el entorno lúgubre del mismo, recuerda vagamente la granja que veremos inicialmente en *Garbancito*...).



**Figura 181.** Artículo en el que se hace un breve resumen de la historia del cine. S/A: “Historia del cine en cien fotografías”, en *Primer Plano*, VI/265 (11.11.1945), pp. 13-14.



«Steamboat Willie» fué el primer dibujo sonoro de Disney. El mismo año estrenaría «Danza macabra», sobre la música de Saint-Saens

**Figura 182.** Detalle donde se recoge un fotograma de la *Danza macabra* de Disney. S/A: “Historia del cine en cien fotografías”, en *Primer Plano*, VI/259 (30.09.1945), p. 14.

Todas las producciones de Walt Disney tuvieron una gran presencia en la cartelera española en la década de 1930, en especial las ya citadas *Silly Symphonies* (“Sinfonías” o “Canciones tontas”).

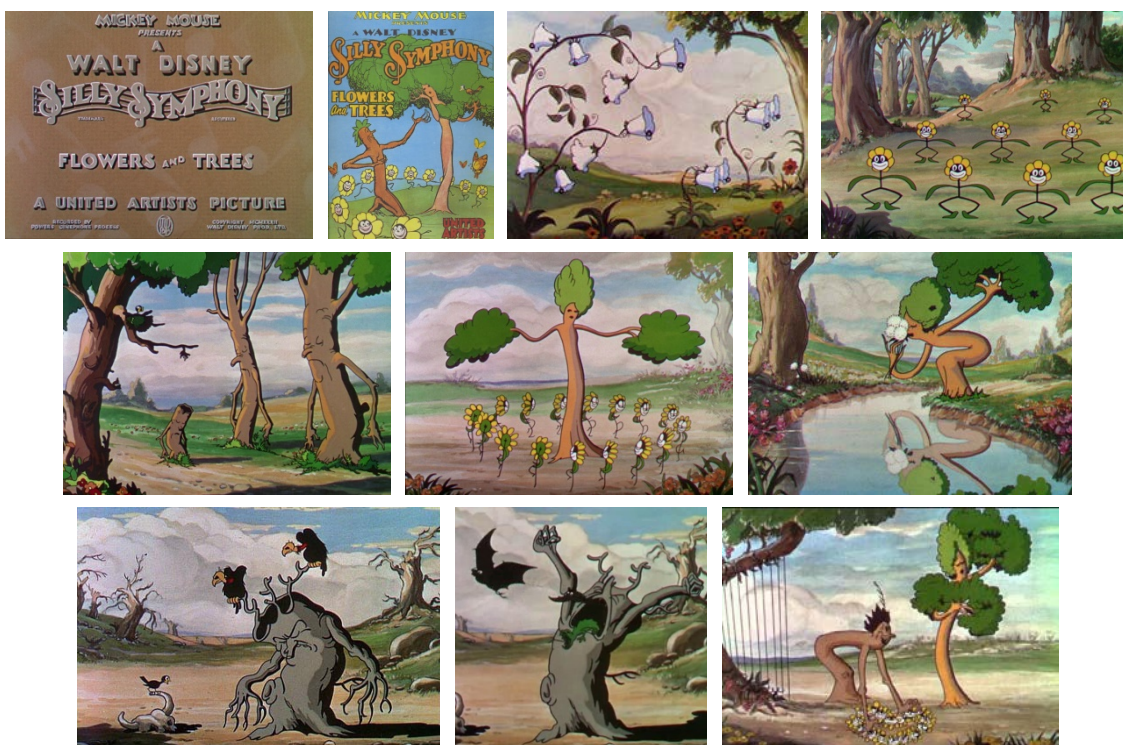


**Figura 183.** Walt Disney. *Silly Symphonies* (diversas carátulas iniciales).

Así, producciones como la asimismo mencionada *Flores y árboles* (1932), se estrenó en el Teatro Tívoli de Barcelona el 24.09.1933 con gran éxito:

[...] Estuvo cuatro semanas en programa y pasó a proyectarse en el New Gallery, durante tres. Siguió después una proyección de cinco semanas en el Marble Arch y desde entonces se ha exhibido en sucesivamente en el Coliseum, el Capitol, el Dominion, el Astoria, el Kingsway, el Tatler, el Shaftesbury, el Piccadilly, el Rialto y el

Cameo. Actualmente se proyecta en el Plaza, el mayor teatro de aquel distrito, y no se adivina aún a dónde irá desde allí ni se ve el fin de las proyecciones de este film [...] <sup>503</sup>.



**Figura 184.** Las *Silly Symphonies* de Walt Disney. *Flores y árboles* (*Flowers and Trees*, 1932). Obsérvese el grafismo de las flores, similar al utilizado en *Garbancito*, o el del árbol seco, semejante al empleado para las escenas de los chopos.

Y la famosa película sobre *Los tres cerditos*, se estrenó en el mismo año que en Estados Unidos (1933), concretamente, el 13.11.1933 en el cine Actualidades de Madrid <sup>504</sup>.

**DIBUJOS ANIMADOS**  
UNA NUEVA «SILLY SYMPHONIE»  
DE WALT DISNEY

En varios de los films contemporáneos, dice el «New York World-Telegram», hay fugitivos destellos de las grandes posibilidades artísticas del cine parlante. En pocas películas, «Muchachas de uniforme» es una de estas excepciones, existe una unidad de suprema habilidad artística sostenida en forma completamente satisfactoria a través de todo el film.

Ahora ha habido una nueva revelación en el arte cinematográfico: «Tres cerditos», de Walt Disney; una «Silly Symphony», que representa el arte supremo en su género, una soberbia unidad tan real como en las imperecederas fábulas y cuentos de hadas, y mucho más colorida que éstos.

Disney, creador de las extraordinariamente imaginativas hazañas de «Mickey Mouse», despliega un genio de un orden absolutamente diferente en su fábula de los tres cerditos y el «grande y cruel lobo». Su gran mérito artístico es señalado por la universalidad, universalidad en términos de países o pueblos y universalidad en términos de tiempo.

Así como la magia, aparentemente, casi occidental de «Muchachas de uniforme» mostró una nueva faceta del poder artístico del cine parlante, las fábulas de animales fabricadas por Disney nos muestran otra faceta, tan encantadora como aquella y más permanente.

La pequeña obra de Disney parece el augurio de un nuevo adelanto artístico que promete una biblioteca perpétua del cine comparable a las librerías de la palabra impresa. ¿Qué más natural que el más señalado genio artístico aparezca, en esta época de maquinismo, en el cine? Disney es una alegría para el presente y una promesa para el porvenir.

**Figura 185.** S/A: “Cinematografía. Dibujos Animados: una nueva «Silly Symphonie» de Walt Disney”, en *La Vanguardia*, LII/21.737 (viernes, 27.10.1933), p. 11.

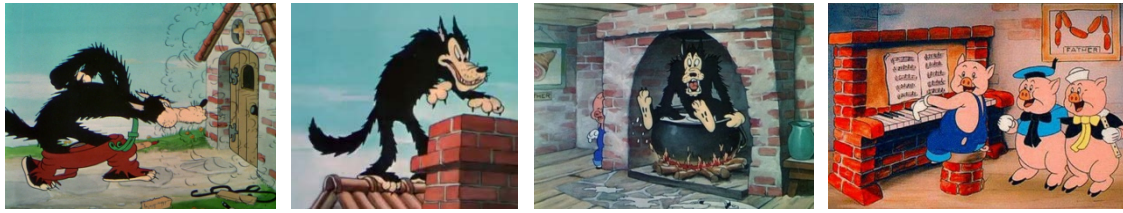
<sup>503</sup> S/A: “Ecos y noticias”, en *La Vanguardia*, LII/21.591 (miércoles, 10.05.1933), p. 17.

<sup>504</sup> S/A: “Guía del espectador: cine actualidades”, en *ABC* (12.11.1933), p. 54.

ACTUALIDADES  
 MAÑANA, LUNES, ESTRENO:  
**3 CERDITOS**  
 El primer dibujo SILLY SIMPHONIES  
 de WALT DISNEY, en  
 COLORES  
 Hablado y cantado en  
 ESPAÑOL

Figura 186. Cartel del estreno de los Tres cerditos en el Cine Actualidades de Madrid. S/A: "Cartel", en ABC (12.11.1933), p. 36.





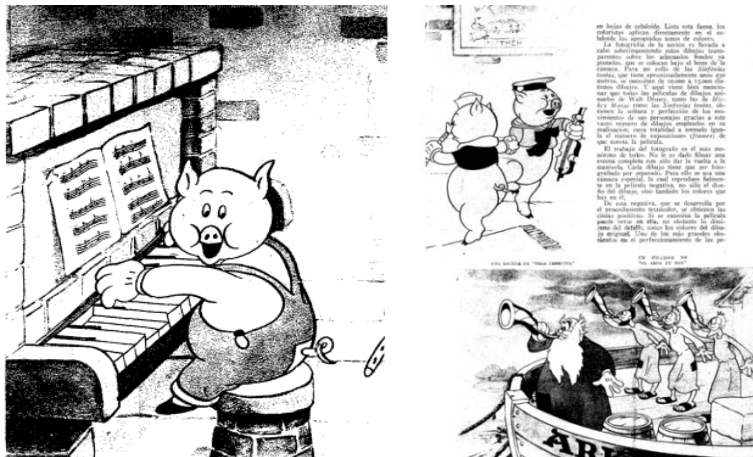
**Figura 187.** Walt Disney. *Los tres cerditos* (*Three Little Pigs*, 1933), con el tema musical —véase cubierta de la partitura— *¿Quién teme al lobo feroz?* (*Who's Afraid of the Big Bad Wolf?*). Es muy característico —como en *Garbancito*—, el uso del color negro para identificar al “malo” (el lobo feroz / la tía Pelocha), o el trazo con picos agudos, contrario al redondeado usado para héroes y personajes positivos...

El cortometraje fue la primera de las *Silly Symphonies* en color, o al menos, anunciada como tal en España. Obtuvo un éxito y reconocimiento rotundos y aumentó el interés del público por estas producciones. Ejemplo de ello es el artículo de tres páginas que se dedica a las *Silly Symphonies* en la revista *Blanco y Negro* poco después del estreno de *Los tres cerditos*, donde se explica el proceso de creación de dichas producciones.

**COMO SE REALIZAN LAS «SINFONIAS TONTAS»**

Entre los millones de aficionados al *cine* que encuentran deleite en ver las *Sinfonías tontas*, de Walt Disney, distribuidas en todo el orbe por la United Artists, contados serán los que tengan una idea aproximada de la tremenda cantidad de tiempo y afanosos esfuerzos que son necesarios para la producción de estas películas de dibujos animados. Especialmente ahora que se les ha añadido realismo colorido. La verdad del caso es que en las *Sinfonías tontas* se emplean los mismos esmerados y complicadísimos procedimientos necesarios para una película corriente, con la excepción de que diestros dibujantes y metódicos procedimientos artísticos substituyen a los actores.

El primer paso de una *Sinfonía tonta* tiene lugar durante una conferencia en los estudios de Walt Disney, en Hollywood, en la que se discute la historia que se va a filmar. Hay un cambio general de ideas y seguidamente se traza un bosquejo del argumento. Los escritores escaristas comienzan la obra: los adelantados.



**Figura 188.** Detalle de la p. 1 y p. 2 de S/A: “Cómo se realizan las «Sinfonías Tontas»”, en *Blanco y Negro* (03.12.1933), pp. 91-93.

Tal fue el éxito de esta producción que estuvo presente durante décadas en las carteleras de todo el país.

Las aventuras del rey Pausole (divertido “film” de gran espectáculo). El ratón volador (dibujo de Walt Disney) y Epílogo de la sección en Asturias (reportaje sonoro).  
 FADILLA. (Fadilla, 40. Teléfono 53032.) 6,30 y 10,30: Tierra madre (hablada en español) y Los enanitos del bosque (dibujo en colores, de Walt Disney).

**Figura 189.** Detalle de la cartelera en donde se programan los cortometrajes *El ratón volador* “(dibujo de Walt Disney)” [*The flying mouse*]<sup>505</sup> y *Los enanitos del bosque* “(dibujo en colores, de Walt Disney)” [*Babes in the woods*], en diferentes cines de Madrid. S/A: “Cartelera”, en *ABC* (07.11.1934), p. 37.

<sup>505</sup> Curiosamente, aquí un ratón salva a una mariposa de una tela de araña, resultando ser la mariposa un hada que concede al ratón su deseo de volar (aunque luego, al salirle alas, se vea raptado por unos





Figura 190. El ratón volador (1934).



Figura 191. Silly Symphonies de Walt Disney. Los enanitos del bosque (sobre el cuento “La casita de chocolate” o “Hansel y Gretel”) [Babes in the woods] (1932). Repárese nuevamente en los árboles que causan temor, o en el grafismo de la bruja, similares a los usados en Garbancito...

CINE ACTUALIDADES.—11 mañana a 1,30 madrugada, continua (butaca, una peseta): Eclair Journal. Mickey y los piratas (divertido dibujo Walt Disney). Revista femenina (noticiero para la mujer). Terror de Arizona (emocionante documental sobre la caza y captura del puma, comentado en español). Final del campeonato de España de fútbol, que tiene lugar en Barcelona, entre el Madrid F. C. y el Valencia F. C.

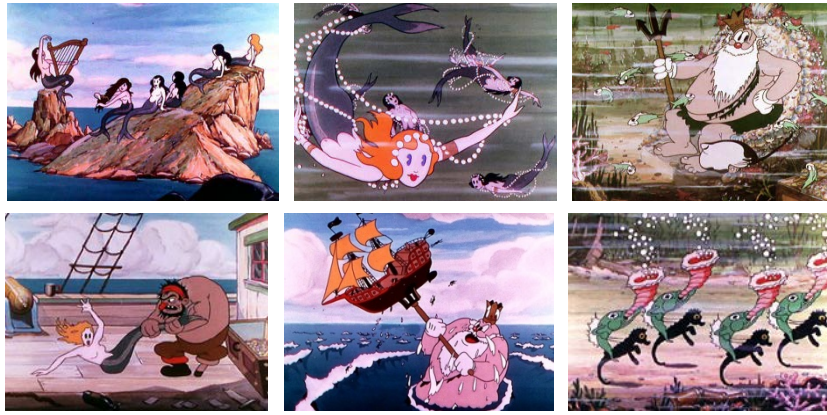
CINEMATÓGRAFOS

ACTUALIDADES.—11 mañana a 1,30 madrugada, continua (butaca, una peseta): Revista femenina, El rey Midas (sinfonía en colores, de Walt Disney), Por tierras tropicales (viajes, en español), Bajo el mar de coral (documental en technicolor, en español), Noticiarios de información mundial, comentados en español, con los últimos reportajes de la guerra italo-etiope.

Figuras 192 y 193. Detalle de la cartelera en donde se programa Mickey y los piratas “(divertido dibujo Walt Disney)” y El rey Midas “(sinfonía en colores, de Walt Disney)”, en el Cine Actualidades de Madrid. S/A: “Cartelera”, en ABC (09.05.1934), p. 50; y ABC (07.11.1935), p. 51; respectivamente.



murciélagos). Llama la atención la coincidencia con Garbancito, en donde un hada concederá a nuestro héroe la peculiar capacidad de convertirse en garbancito...



**Figura 194.** Silly Symphonies de Walt Disney. Mickey y los piratas [King Neptune] (1932). El dibujo colorista y “orquestal” de los peces y caballitos de mar recuerda algunas escenas de Garbancito...



**Figura 195.** Silly Symphonies de Walt Disney. El rey Midas [The Golden Touch] (1935). Los interiores del castillo-palacio, y las vestimentas, recuerdan un vago ambiente atemporal (¿medieval?), recreado también en Garbancito...

# TIVOLI

Segunda semana  
**WALT DISNEY**  
**Los tres cerditos**  
**Los enanitos del bosque**  
 y otros nuevos dibujos en colores.  
 Todos los días, a las 4,30.  
 Butaca, una peseta.

**Figura 196.** Anuncio de la programación del Cine Tívoli de Madrid: “Segunda semana Walt Disney”. S/A: “Cartelera: Cartel”, en ABC (03.01.1935), p.22.



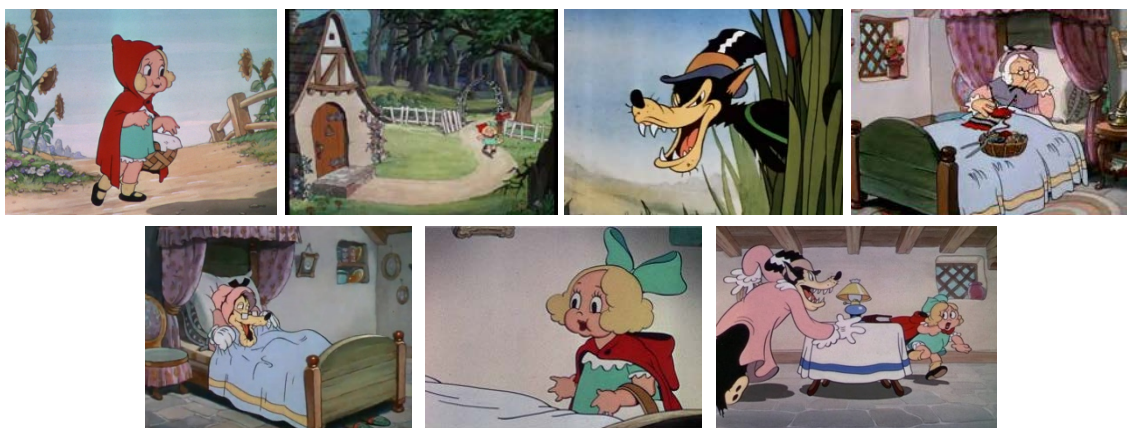
## PUBLI - CINEMA

En la actual semana de Publi-Cinema, destacan, entre las numerosas informaciones de los Noticiarios U. F. A., Luce y Fox Movietone, la gran parada militar celebrada en Praga. La entrada triunfal de Hitler en Berlín, al regreso

de su visita a las regiones liberadas de la Europa Central, y la boda del Príncipe heredero del Irán con la Princesa Fawzia, de Egipto.

La segunda parte del programa, dedicado a Walt Disney, sumamente atrayente, se compone de cuatro «Silly Symphonies» a todo color, que son el deleite del numeroso público que frecuenta dicho Salón, proyectándose entre ellas la tan celebrada del «Lobo feroz», popular entre la gente menuda y no menos atrayente para el espectador en general.

**Figuras 197 y 198.** Cartel y anuncio de la programación de Publi-Cinema de Barcelona, que incluía cuatro *Silly Symphonies* de Walt Disney. S/A: "Cinematografía", en *ABC* (04.04.1939), p. 6.

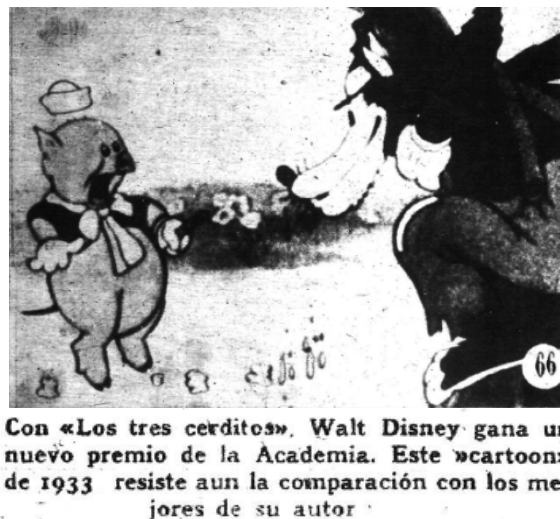


**Figura 199.** *Lobo feroz* [*The Big Bad Wolf*] (1934). Sobre el célebre cuento de hadas versionado a partir de los publicados por Charles Perrault y los hermanos Grimm, "Caperucita roja". Véanse nuevamente los vestidos e interiores de las casas estereotipados y atemporales, lo mismo que en *Garbancito*...

De hecho, en el año de estreno de *Garbancito de la Mancha* aparece incluido entre las fotografías seleccionadas para resumir la historia del cine.



**Figura 200.** Artículo en el que se hace un breve resumen de la historia del cine. S/A: “Historia del cine en cien fotografías”, en *Primer Plano*, VII/270 (16.12.1945), pp. 9-10.



**Figura 201.** Detalle donde se recoge un fotograma de *Los tres cerditos* de Disney. S/A: “Historia del cine en cien fotografías”, en *Primer Plano*, VI/265 (30.09.1945), p. 14.

Y, por supuesto, se estrenaron sus largometrajes más relevantes, aunque no exentos de dificultades, como *Blanca Nieves y los siete enanitos* [*Snow White and the Seven Dwarfs*] (1937 → 1941), *Pinocho* [*Pinocchio*] (1940 → 1944)<sup>506</sup>, *Fantasia* [*Fantasia*] (1940 → 1946 / 1957), *El dragón chiflado* [*The reluctant dragon*] (1941 → 1946)<sup>507</sup>,

<sup>506</sup> Este segundo largometraje animado de Walt Disney, se basaba en la novela *Las aventuras de Pinocho* [*Le avventure di Pinocchio*, 1882-1883] del italiano Carlo Collodi (\*1826; †1890). Fue producida por RKO Radio Pictures.

<sup>507</sup> Pero este largometraje combinaba solamente cuatro secuencias breves animadas, con una mayoría de secuencias rodadas en imagen real. Además, el primer tercio de esta película está en blanco y negro, y solamente los otros dos, en Technicolor.

*Dumbo* (1941 → 1944), *Bambi* (1942 → 1950), *Saludos Amigos* [*Greetings, Friends*] (1942 → 1944), o *Los tres caballeros* (1944 → 1947), y ya cronológicamente posteriores a nuestro *Garbancito*, *La Cenicienta* (1950 → 1952) o *La canción del sur* (1946 → 1955). Recuérdese que el régimen franquista tenía una política proteccionista hacia el cine nacional a través, entre otros, de los permisos de importación, que limitaba la importación de películas extranjera, que era donde radicaba el negocio de las productoras y las distribuidoras, y también de las filiales.

Largometrajes Disney 1937-1950 <sup>508</sup>		
Films	EE.UU.	España
1. <i>Blanca Nieves y los siete enanitos</i>	1937	1941
2. <i>Pinocho</i>	1940	1944
3. <i>Fantasia</i>	1940	1946 / 1957
4. <i>El dragón chiflado</i>	1941	1946
5. <i>Dumbo</i>	1941	1944
6. <i>Bambi</i>	1942	1950
7. <i>Saludos, amigos</i>	1942	1944
8. <i>Victoria por medio de la fuerza aérea</i>	1943	? <sup>509</sup>
9. <i>Los tres caballeros</i>	1944	1947
10. <i>La canción del sur</i>	1946	1955
11. <i>Danny (Dentro de mi corazón)</i>	1948	? <sup>510</sup>
12. <i>La Cenicienta</i>	1950	1952

**Figura 202.** Fechas de estreno de los largometrajes de Disney (1937-1950) en EE.UU. y en España.

<sup>508</sup> Para elaborar el listado de largometrajes de Disney entre 1937 y 1950 se ha consultado <http://www.mcu.es> [Acceso: 15.12.2016], <http://www.imdb.com> [Acceso: 15.12.2016], <http://disney.peliculasyjuegosonline.com> [Acceso: 15.12.2016] y diversas fuentes hemerográficas de la época (prensa y revistas especializadas). En esta lista no se han incluido en cambio las películas producidas como recopilaciones de cortometrajes diversos sin relación argumental entre sí (de las que trataré muy brevemente más adelante), *Música, Maestro* [*Make Mine Music*] (1946), *Tiempo de Melodía —o Ritmo y Melodía—* [*Melody time*] (1948), *Las aventuras de Bongo, Mickey y las judías mágicas —o Diversión y fantasía—* [*Fun and Fancy Free*] (1947), y *La leyenda de Sleepy Hollow y el señor Sapo* [*The Adventures of Ichabod and Mr. Toad*] (1949).

<sup>509</sup> [*Victory through air power*]. Se trata de una película de propaganda estadounidense de guerra. No se tiene constancia de que estrenase en España, aunque un póster promocional en español de la época sugiere que se habría exhibido alguna vez en territorio de habla hispana, como *Victoria por el dominio aéreo*. En Portugal, se estrenó el 03.05.1944. <http://www.imdb.com> [Acceso: 15.12.2016].

<sup>510</sup> [*So dear to my heart*]. (Chicago, 29.11.1948). Pero su estreno mundial, con distribución a cargo de RKO Radio Pictures, tuvo lugar el 19.01.1949. Combinaba animación e imágenes reales. No se tiene constancia de que se hubiera llegado a estrenar en España, aunque sí se sabe que se estrenó en Portugal, el 22.12.1949. <http://www.imdb.com> [Acceso: 15.12.2016].



Figura 203. Victoria por el dominio aéreo (1943).



Figura 204. Danny (1948).

Por su parte, las embajadas, junto con el OWI<sup>511</sup>, iban a desempeñar un papel fundamental en la difusión del cine norteamericano en España, y de una manera muy especial, del cine de animación. A partir de 1942, empezó a haber una mayor preocupación por llevar a cabo cualquier tipo de acción relacionada con la información y la propaganda estadounidense en España y ésta se iba a ejercer desde la diplomacia y las embajadas de dicho país<sup>512</sup>. En especial, desde la Casa Americana, que fue desde donde se distribuyeron las películas al resto de consulados. Aunque no fue sino hasta 1943, cuando se llevó a cabo una labor más ambiciosa en nuestro país<sup>513</sup>, que coincidiría con el cambio de rumbo en la Segunda Guerra Mundial —primeras victorias aliadas importantes y derrocamiento de Mussolini—, así como con el inicio del cambio de postura del gobierno franquista, con un cierto aperturismo hacia el exterior, que sufriría un cierto cambio significativo a partir de 1945.

<sup>511</sup> *United States Office of War Information* (Oficina de Información de Guerra de los Estados Unidos).

<sup>512</sup> Para profundizar en este tema, véase LEÓN AGUINAGA, Pablo: *El cine norteamericano y la España franquista, 1939-1960: relaciones internacionales, comercio y propaganda* [Tesis doctoral]. Madrid, Universidad Complutense, 2009, p. 185.

<sup>513</sup> Véase *ibíd.*

Esta labor se iba a seguir realizando durante los años posteriores; incluso se llegaron a realizar exposiciones sobre la creación de los dibujos animados:

El Servicio de Información del Gobierno de los Estados Unidos, cumpliendo un propósito que tiene mucho de legítima propaganda nacional, pero también de contribución a la cultura moderna, ha decidido presentar en los principales países del mundo, por medio de sus Casas Americanas, una visión documental bastante completa sobre las intimidades del mundo creador de los dibujos animados, Los ricos materiales de esta Exposición demostrativa están ya en España y se presentan a la curiosidad y la atención en la Casa Americana de Madrid; desde ella irán a Barcelona, a Valencia, a Bilbao, a todas las ciudades españolas en que existen organismos análogos<sup>514</sup>.

En este contexto, los dibujos animados tuvieron un papel fundamental como herramienta propagandística debido a la gran popularidad de la que gozaba este género entre el público español. De hecho,

“los informes realizados por la Embajada habían destacado las cintas de dibujos animados como uno de los géneros más populares entre los españoles. La popularidad de personajes como «El Pato Lucas», «Mickey Mouse» o «Popeye» llegaba a tal extremo que la venta de productos caracterizados con sus imágenes estaba muy extendida ya en ese momento, al menos entre aquellos que podían permitírselo”<sup>515</sup>.

Y, aunque claramente los procedimientos seguidos para llevar a cabo la importación de estas películas fueron bastante turbios, por no decir fraudulentos o directamente ilegales, se permitió y autorizó por ambas partes.

En realidad, el caso concreto de la importación de *Blanca Nieves y los siete enanitos* puede considerarse un caso paradigmático del proceso especulativo (i.e., fraudulento, e incluso hasta corrupto) en el que se había convertido la importación de cine estadounidense. Ya en 1939, la RKO —distribuidora en el extranjero de la factoría Disney—, había fracasado en su intento de estrenar la película en España<sup>516</sup>. Y es que

---

<sup>514</sup> S/A (Redacción de Madrid): “En el mundo de los dibujos animados”, en *Imperio: Diario de Zamora de Falange Española de las J.O.N.S.*, XVI/5023 (09.09.1952), p. 4.

<sup>515</sup> Del autor: “The Motion Picture Business...”, *op. cit.*, p. 29. LEÓN AGUINAGA, Pablo: *El cine norteamericano y la España franquista, 1939-1960...*, *op. cit.*, p. 127.

<sup>516</sup> LEÓN AGUINAGA, Pablo: *Sospechosos habituales. El cine norteamericano, Estados Unidos y la España franquista, 1939-1960...*, *op. cit.*, p. 104.

este largometraje animado había generado una gran expectación en España poco después de su estreno en Estados Unidos, tanto por la envergadura de la producción como por lo inédito del proyecto, como es lógico:

**Una película de dibujos que durará  
dos horas y media**  
El célebre dibujante norteamericano Walt Disney, ha terminado una película de dibujos en color, cuya proyección durará dos horas y media. En dicho film han intervenido centenares de dibujantes, y contiene más de doscientos cincuenta mil dibujos.  
En la sincronización de dicha obra han trabajado ochenta profesores de música. El argumento está inspirado en la popular leyenda «Blanca Nieves».

**Figura 205.** Noticia sobre *Blanca Nieves y los siete enanitos*.

S/A: “Teatros y cines”, en *La Vanguardia*, LVII/23.061 (miércoles, 09.02.1938), p. 6.

En 1940, el público español pudo escuchar ya una selección de los números musicales del film en el Cine Azul de Madrid, aunque todavía no visionar la película al completo.

**Todo se selecciona en el Cine Azul**  
Por primera vez en España, escuche las melodías maravillosas de *Blanca Nieves y Los siete enanitos*.

**“Blanca Nieves” y “Los siete enanitos”**  
Por primera vez en España. Escuche en el Cine Azul los mejores números musicales de la última maravilla de Walt Disney.

**Figura 206.** Detalles del anuncio del estreno en España de *Blanca Nieves y los siete enanitos* en el Cine Azul de Madrid. /A: “Cartelera”, en *ABC* (12.01.1940), p. 13; y S/A: “Cartelera”, en *ABC* (13.01.1940), p. 13; respectivamente.

Un año más tarde, en 1941, y debido a los problemas que tenía Radio Films —filial española de la RKO— con las autoridades gubernamentales, se optó por otros métodos para conseguir traer la película a España. Dichos métodos requerían de intermediarios<sup>517</sup>, pero posibilitaron que Radio Films se hiciera con los derechos de explotación del film:

---

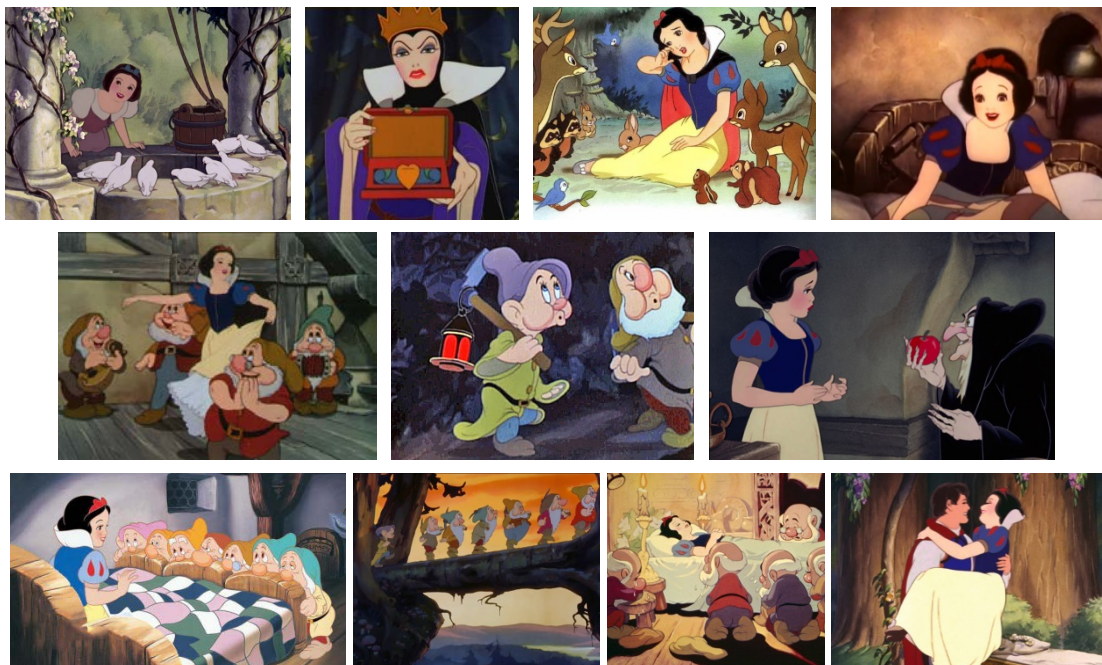
<sup>517</sup> *Ibíd.*, p. 104.



“El 7 de abril de 1941, Joaquín Agustí Peypoch consiguió una licencia de importación para trece películas norteamericanas, entre las cuales se encontraba *Snow White*. Para ejecutar la licencia, Agustí propuso al IEME un acuerdo de compensación con un súbdito español residente en La Habana, Rafael Casau Jurado. Según el acuerdo, Casau cedía los derechos de explotación de las cintas americanas a cambio de los derechos de explotación de una docena de películas españolas. Como muestra de buena voluntad, Casau se comprometía a ingresar veinticuatro mil dólares a nombre del IEME una vez recibidas las cintas españolas, a fin de adelantar los supuestos beneficios de su explotación en Cuba. El Instituto dio su visto bueno tras el compromiso de las partes implicadas a realizar la operación en un máximo de quince días a partir de la fecha de concesión de la licencia. Expedidos los permisos, Agustí introdujo la película de Disney en el país y embarcó las películas españolas dentro del plazo. Vencido el plazo, los dólares no habían sido depositados a favor del IEME. Las películas españolas quedaron bloqueadas en el puerto franco de La Habana y el resto de películas americanas no llegaron nunca al país. Para entonces, *Snow White*, objetivo único de toda la operación, ya estaba preparada para su explotación”.

Además, se realizó un pase en el Pardo para el caudillo:

“Quizás en agradecimiento al apoyo que su solicitud había recibido desde las altas instancias, Argüelles inició al día siguiente los trámites ante el embajador en Portugal y hermano del general Franco para que su legación enviase por valija diplomática una copia a España destinada a ser proyectada en el Palacio del Pardo [...] *Snow White (Blanca Nieves)* fue una de las muchas películas norteamericanas que el dictador tuvo el privilegio de visionar antes que el resto de españoles. Vid. García Viñolas a Nicolás Franco y viceversa, 8-IV-1941 y 21-VI-1941, AGA, SEC 3, caja 21-278”<sup>518</sup>.



**Figura 207.** *Blanca Nieves y los siete enanitos* (1937). Los grafismos de los enanitos recuerdan también el de algunos personajes presentes en *Garbancito...*

<sup>518</sup> *Ibíd.*

Finalmente, *Blanca Nieves y los siete enanitos* fue la película más taquillera de la temporada 1941-1942<sup>519</sup>. Se estrenó primero en Barcelona —el 02.10.1941, en el cine Kursaal— y tres días después en Madrid —05.10.1941, en el cine Palacio de la Música—, con gran éxito de público y crítica.

**KURSAAL.** — Tarde, a las 4. Noche, a las 10'15: Últimos Noticiarios Fox y Ufa y Condesa por una noche, con Danielle Darrieux. Lunes noche, en sesión extraordinaria. Estreno de la gran producción de Walt Disney en tecnicolor multipiano: Blanca Nieves y los siete enanitos. Se despachan localidades para el estreno y días sucesivos. Taquilla permanente. Quedan nulos los pases de la temporada anterior.

**Figura 208.** Detalle del estreno de *Blanca Nieves* en el cine Kursaal de Barcelona. S/A: “Cartelera”, en *La Vanguardia española*, LVII/23.410 (jueves, 02.10.1941), p. 6.

## LOS ESTRENOS DE LA SEMANA

**KURSAAL.**—«*Blanca Nieves y los siete enanitos*».—Walt Disney, el dibujante del lápiz brujo, ha superado toda su labor anterior con esta maravillosa versión de *Blanca Nieves*, el delicioso cuento de Grimm. Dar movimiento y vida a lo que imaginó para deleitar el espíritu infantil, sediento siempre de lo maravilloso, un poeta de la fantasía fresca y rica de Grimm, hubiera sido empeño imposible de llenar para otro dibujante de menos recursos técnicos y de menos fertilidad de ingenio que el extraordinario artista norteamericano; pero Walt Disney no sólo interpreta hábilmente, con exuberancia de imágenes y matices, el gran poema de los niños, sino que lo enriquece con escenas de increíble delicadeza, con rasgos de humorismo sutilísimos, con figuras, tipos y paisajes irreales, pero desbordantes de fantasía y belleza tan asombrosas que es como si cobrasen realidad en la pantalla los más bellos y delicados ensueños y las galas más radiantes de la naturaleza.

Técnicamente la película es perfecta. Tanto la sonorización de canciones y rumores como el doblaje en español, realizado con sumo cuidado y con voces muy adecuadas complementan el éxito verdaderamente soberano del lápiz de Walt Disney, y el acierto no menos sorprendente de sus pinceles en la distribución del color, que tanto poetiza y embellece la cinta, contribuyendo a los efectos verdaderamente mágicos que alcanza el «film».

Como único reparo, tal vez se puede objetar que la película resulta un poco larga para un cuento infantil. De todos modos, es hora y media de poesía verdadera, de dulce y grato ensueño, de encanto constante, en el que la imaginación, perdida en la admiración de lo maravilloso, nos aproxima a los días ingenuos y tiernos de la infancia, en que amábamos, con el ardiente amor desinteresado de nuestras imaginaciones infantiles, a *Blanca Nieves*, a *Pulgarcito*, a *Caperucita* y a la *Cenicienta*...

**Figura 209.** Crítica del estreno de *Blanca Nieves* en el cine Kursaal de Barcelona. S., G.: “El teatro y el cine: Cine. Los estrenos de la semana”, en *La Vanguardia española*, LVII/23.418 (sábado, 11.10.1941), p.

6.

<sup>519</sup> *Ibid.*



**Figura 210.** Cartel de *Blanca Nieves y los siete enanitos*. S/A: “Cartel”, en *La Vanguardia española*, LVII/23.418 (sábado, 11.10.1941), p. 6.

PALACIO DE LA MUSICA.—4,15, 6,30 y 10: Pigmalión (gran éxito, segunda semana).—Lunes, 6,30 y 10 (estreno): Blanca Nieves y los siete enanitos. (Apta menores.)

**Figura 211.** Detalle del estreno de *Blanca Nieves* en el cine Palacio de la Música de Madrid. S/A: “Guía del espectador”, en *ABC* (05.10.1941), p. 6.

PALACIO DE LA MUSICA.—4: Extraordinario infantil. 6,30 y 10: Blanca Nieves y los siete enanitos. (Apta menores.) — Lunes, 6,30 y 10: Blanca Nieves y los siete enanitos (segunda semana de gran éxito). Apta menores.

PALACIO DE LA MUSICA.—4, 6,30 y 10: Blanca Nieves y los siete enanitos (tercer mes de grandioso éxito). Apta menores.—Lunes, 6,30 y 10: Blanca Nieves y los siete enanitos (tercer mes de grandioso éxito). Apta menores.

**Figuras 212 y 213.** Segunda semana y tercer mes de éxito de *Blanca Nieves y los siete enanitos* en el cine Palacio de la Música de Madrid, respectivamente. S/A: “Cartelera”, en *ABC* (12.10.1941), p. 21; y en *ABC* (14.12.1941), p. 2.

Así pues, filiales como Radio Films se comprometían a producir películas en España con los beneficios obtenidos de la importación de títulos americanos, aunque en muchos casos, éstas, o bien no se llevaban a cabo, o bien el resultado final era de una calidad mucho menor de la esperada<sup>520</sup>.

Poco a poco, la situación fue mejorando y los responsables norteamericanos en España vieron las posibilidades de mercado en nuestro país. Sin duda, contribuyó a ello el éxito de *Blanca Nieves y los siete enanitos*. Por eso mismo,

“en diciembre de 1943 el BMP y la industria acordaron un programa inicial por el cual la industria cedió 40 películas de largo y corto metraje (en su mayor parte cintas de dibujos animados de Disney y noticiarios comerciales) para su distribución en el exterior, además de comprometerse a ir sumando títulos a esa lista. La selección de las películas fue llevada a cabo a partir de las reseñas elaboradas por la prestigiosa asociación cinematográfica New York Review Board”<sup>521</sup>

Aunque las prácticas poco ortodoxas de las que se ha hablado, continuaron, y a pesar de la dudosa legalidad del procedimiento, se autorizó a la importación de dos de los grandes éxitos de la factoría Disney, *Pinocho* y *Dumbo*, ambas estrenadas en Estados Unidos en 1941.

“En cierto modo por ello, la Embajada autorizó a principios de 1944 la exportación de dos de los grandes éxitos de Disney, «Pinocchio» y «Dumbo» (Disney, 1941), a pesar de las dudas razonables sobre la legalidad de los movimientos monetarios realizados por el importador para pagar los derechos de exhibición<sup>522</sup>. La primera fue estrenada a principios de 1944, repitiendo el éxito cosechado por “Snow White” unos años antes”<sup>523</sup>.

*Pinocho*, se estrenó en Madrid —el 07.02.1944 en el cine Palacio de la Prensa—y en Barcelona —el 14.03.1944 en el teatro Tívoli —y, al igual que *Blanca Nieves y los siete enanitos*, cosechó un nuevo éxito para Walt Disney, también entre el público español.

---

<sup>520</sup> *Ibíd.*, p. 87.

<sup>521</sup> *Ibíd.*, p. 167.

<sup>522</sup> Del autor: Correspondencia entre la USCC, la Embajada y el Departamento de Estado. NA, RG 84, FSP Madrid, 1944 GR 631 USCC Film 6.

<sup>523</sup> LEÓN AGUINAGA, Pablo: *El cine norteamericano y la España franquista...*, *op. cit.*, p. 127.

## Estrenos en los "cines"

### Palacio de la Prensa: "Pinocho"

En la teoría de dibujos que es esta película, nuestro compatriota el almeriense Walt Disney, que en Norteamérica alcanzó dinero y fama, ha batido todos los "records" aunando la gracia y la seguridad de la línea con el interés del asunto, que no es tan infantil como parece. Decimos esto a cuenta de que esta producción en tecnicolor ofreció un aspecto nuevo en la producción cinematográfica.

Antes nos deleitaban estas películas de dibujos—exiguo metraje—que eran complemento de obras de mayor categoría. Y cuando leíamos en la pantalla la palabra "fin", decíamos: "¿Por qué no será esto la base del programa?"

Ayer, en el Palacio de la Prensa, vimos una magnífica película que Walt Disney ha realizado para entusiasmar a chicos y grandes.

"Pinocho" llena todas estas condiciones y apetencias, porque todo es producto de una gran imaginación y de un temperamento artístico, que acusa una gran sensibilidad.

No hay asunto porque no hay tampoco conflicto humano. Hay imaginación, que ya es bastante. Todo lo que ocurre en "Pinocho" se resuelve en un aspecto humorístico. Las fauces de la ballena alojan en determinado momento a "Figaro" a "Pinocho" y a todos los demás elementos del reino animal, que son los principales actores de esta gran producción.

Aparte de estos valores, el procedimiento "multiplano" tuvo un éxito definitivo.

La película da margen para que los chicos y los mayores estimen lo que tiene de infantil y lo que encierra de obra artística.—RODENAS

Figura 214. Crítica del estreno de *Pinocho* en el cine Palacio de la Prensa de Madrid. RODENAS: "Estrenos en los «cines»: Palacio de la Prensa: «Pinocho»", en *ABC* (08.02.1944), p. 28.

### PINOCHO Palacio de la Prensa, 7-II-44

Nacionalidad, norteamericana. — Título original, *Pinochio*.—Casa productora, Walt Disney.—Fecha de producción, 1940.—Casa distribuidora, Radio Films, S. A. E.—Argumento, Carlo Collodi.—Dibujos, Estudios de Argentina, Tono Film.—Música, Eligh Hartine.—Director, Walt Disney, con un equipo de directores y dibujantes.

"Pinocho" nos ha parecido una película maravillosa. Maravillosa por el es-



fuerzo técnico de Walt Disney. Encantadora, por esa encarnación fabulística de un pululante mundo en torno al personaje que creó "Il Colodi", aquel italiano que fué lancero de Novara y ya viejo imaginó este muñeco de madera, entre las páginas llenas de color de un libro de cuentos.

Y, sin embargo, "Pinocho" nos ha parecido una película de difuso ambiente de melancolía. ¿Por qué? No podemos justificarlo. Quizá porque hemos visto un mundo de seres fantásticos en-

carnando pasiones muy humanas. Quizá porque la ilusión remota de "Pinocho" ha vuelto súbitamente en una película de dibujos, que es la gran película de Walt Disney.

Mejor que todas las anteriores. Mejor. En intención, en luminación musical, en selección de detalles, en pequeños y grandes trucos. "Cloe", el pez; "Fepito", el grillo; "Stromboli", el zorro. ¡Qué grandes personajes de una película de verdad! Este es el mérito principal de "Pinocho".

Seamos sinceros con lo que no nos gusta: el hada estrella. Su introducción perturba la armonía encantadora de la fábula. Es un dibujo demasiado estilizado, demasiado azucarado. Y otra cosa: el castellano utilizado para el doblaje está lleno de acento americano.

Pero "Pinocho" es la gran cinta que se nos prometía de todos modos.

Por ella, por el buen muñeco de madera de la infancia del mundo, hemos hecho voltear la alegría de unas campanas diminutas que sonaron en nuestras lecturas de ayer. Cuando el mundo envejece ya es algo el poderlo hacer.

### NO - DO

El número 58 de NO-DO nos presenta una cuidadosa información nacional y extranjera, en la que resaltan los actos folklóricos celebrados en Mérida con ocasión del VIII Consejo de la Sección Femenina y los efectuados en Barcelona al cumplirse el quinto aniversario de su liberación. Noticias de guerra, deportes, arte, etc., completan las dos ediciones del noticiario.

Figura 215. Crítica del estreno de *Pinocho* en el cine Palacio de la Prensa de Madrid. GÓMEZ TELLO, José Luis: "Crítica de los estrenos: *Pinocho*", en *Primer Plano*, V/174 (13.02.1944), p. 21.

**TIVOLI (tel. 14252). — Tarde, de 4 a 8 (continua). Noche, 10'15 (numerada): Noticiario No - Do y últimas proyecciones de la gran película «El puente de Waterloo», con Vivien Leigh y Robert Taylor. (No apta para menores). Mañana, tarde y noche. ¡¡Sensacional estreno!! «Pinocho», de Walt Disney. Una formidable maravilla en tecnicolor.**

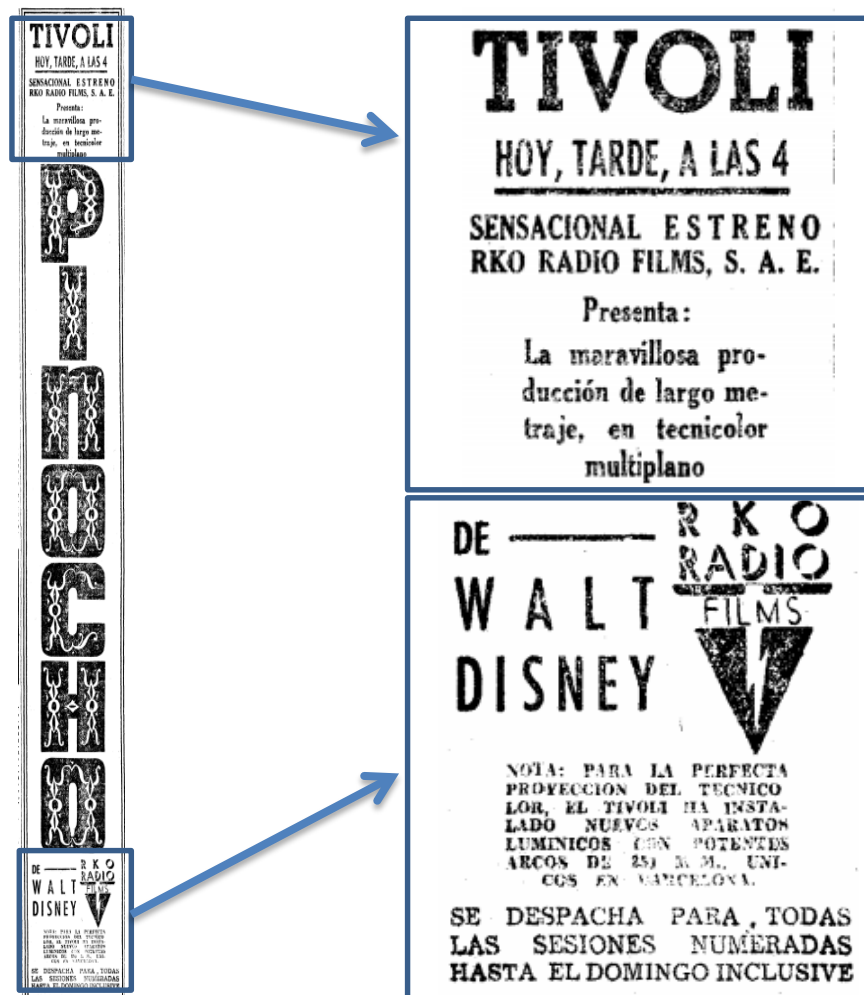
Figura 216. Publicidad del estreno de *Pinocho* en el teatro Tivoli de Barcelona. S/A: "Música, Teatro y Cinematografía: Cartelera", en *La Vanguardia Española*, LX/24.190 (martes, 14.03.1944), p. 12.

**El estreno de hoy en el Tivoli**

Hoy se estrena en el Tivoli el sensacional film «Pinocho», maravilla en tecnicolor de largo metraje, producida por Walt Disney y que presentará la R.K.O. Radio Films. El encanto de las producciones del genial Walt Disney queda plasmado con toda belleza en esta producción, que por el capital invertido en ella, los elementos técnicos que intervienen, el original asunto y un interés especialísimo en la creación de los personajes, ha de acrecentar cuanto de atractivos y admirables tenían las anteriores producciones del conocido productor.

Los chicos se deleitarán con esta obra de arte y los mayores no tendrán un instante la impresión de asistir a un espectáculo infantil. La poesía constante y maravillosa de cada escena y personaje, con tantos y tantos pormenores que admirar en esta producción, demostrarán que la maestría en la realización es tan grande como el placer que experimentará todo el que la vea.

**Figura 217.** Crítica del estreno de Pinocho en el teatro Tivoli de Barcelona. S/A: “Música, Teatro y Cinematografía: Cartelera”, en *La Vanguardia Española*, LX/24.191 (miércoles, 15.03.1944), p. 10.



**Figuras 218.** Estreno de *Pinocho* en el teatro Tivoli de Barcelona: cartel a toda página que acompaña a la crítica y detalles, respectivamente. S/A: “Música, Teatro y Cinematografía: Cartelera”, en *La Vanguardia Española*, LX/24.191 (miércoles, 15.03.1944), p. 10.

Previo al estreno de este largometraje se realizó una campaña de publicidad en la prensa de la época, tanto en Madrid como en Barcelona, que superó en gran medida a la realizada con anterioridad al estreno de *Blanca Nieves y los siete enanitos*. Esto es probable que se debiera al éxito de taquilla que consiguió este primer largometraje de dibujos animados, por lo que los empresarios vieron que era rentable invertir en películas de este género que, además, ya era conocido por parte del espectador.



**Figura 219.** *Pinocho* (07.02.1940). Repárese en el buen carpintero Geppetto rezando —como hará también Garbancito de la Mancha—, en el grafismo del villano Stromboli (un viejo titiritero gitano, similar al grafismo del ogro Caramanca), en el hada, o incluso en la conducción del cochero a los niños —de caras individualizadas— a una feria plagada de banderines, como en *Garbancito...*

En el periódico *ABC*, previo al estreno en Madrid, se presentaron cada uno de los personajes protagonistas en diversos días, haciendo que el film estuviese presente para el lector durante varios días.

### Personajes de «PINOCHO»

“Stromboli”, el hombre del alma negra.



STROMBOLI, el titiritero sin escrúpulos, es uno de los negros personajes de la película “PINOCHO”, de WALT DISNEY, su máxima producción en technicolor, de largo metraje, distribuida por RKO RADIO FILMS, S. A. E. Como fuerza del mal, STROMBOLI casi llega a constituir la perdición del crédulo “PINOCHO”, pues comprendiendo que una marioneta desprovista de hilos le puede representar una fortuna, encierra a “PINOCHO” en una jaula para exhibirlo por los teatros de todo el mundo. Tolerada menores.

### Los personajes de «PINOCHO»

¿Recuerdan ustedes al pillastre de la acera de enfrente que tenía atemorizados a los demás muchachos? ¿Al chicuelo que no se preocupaba de esconderse para fumar un cigarrillo, sino que lo exhibía, colgado de su labio, con aire de reto, mientras se inclinaba en el farol de la esquina? Bien, pues en “PINOCHO”, máxima creación de WALT DISNEY, en technicolor a largo metraje, distribuida por RADIO FILMS S. A. E., lo verá. Se llama “POLILLA”, Con su sombrero de hongo a un lado, la mandíbula inferior indicio de que apalilará al primero que se lo permita. “PINOCHO”, héroe de nuestra producción, y los demás niños que están con él en la Isla del Placer, sienten gran admiración por el matón e imitan cuanto hace.

**“POLILLA” el repomado pillastre.**

TOLERADA MENORES

Figura 220. Anuncios sobre Pinocho y sus personajes. S/A: “Arte y artistas”, en ABC (26.01.1944), p. 14; y S/A: “Cartelera madrileña”, en ABC (27.01.1944), p. 17; respectivamente.

### Los personajes de «PINOCHO»

Con ser tan grande el atractivo de todos los personajes de PINOCHO, la máxima creación de largo metraje de WALT DISNEY, en technicolor, que distribuye RADIO FILMS, S. A. E., el gatito blanco y negro del tallador GEPETTO, parece que va a ser de todos los compañeros el buen artesano, el favorito del público. Al iniciarse la producción de esta magnífica cinta, “FIGARO” era un personaje sin importancia. No era más que uno de esos gatos aburridos que van perdidos por las azoteas. Afortunadamente, el artista encargado de animar a “FIGARO” quiso mejorar su suerte. Le convirtió en un gatito alegre, travieso, adorable; un felino que fuese el verdadero favorito de GEPETTO.

**“Figaro” en el adorable gatito.**

TOLERADA MENORES



### Los personajes de «PINOCHO»

“GEPETTO”, uno de los principales personajes de la producción a largo metraje en technicolor de WALT DISNEY, titulada “PINOCHO”, que distribuye RADIO FILMS S. A. E., es el único hombre, después de Jonás, que ha vivido en el vientre de una ballena. “GEPETTO” va a parar dentro del monstruo, la ballena, por culpa indirectamente de “PINOCHO” el muñeco de madera construido por él, y el cual el HADA AZUL le da por hijo, al darle vida, para premiar la bondad del viejo tallador hacia los niños, a los que tanta felicidad ha proporcionado con sus juguetes. “PINOCHO” no puede consentir que a su padre le pase nada malo, y por eso se va, junto con “PEPITO GRILLO”, a rescatarlo.

**El bondadoso “Gepetto”, padre de “PINOCHO”**

TOLERADA MENORES



Figura 221. Cartel sobre Pinocho y sus personajes. S/A: “Arte y artistas: cartel”, en ABC (28.01.1944), p. 17; y S/A: “Informaciones y noticias teatrales: cartel”, en ABC (29.01.1944), p. 16; respectivamente.



## Los personajes de «PINOCHO»

Un hombre mundano, como "HONRADO JUAN", el taimado zorro de la producción de WALT DISNEY a largo metraje y en tecnicolor: "PINOCHO", que distribuye RADIO FILMS, S. A. E., generalmente necesita una serie de individuos a su alrededor que actúen como cómplices. HONRADO JUAN, para sus fechorías, tiene que contentarse con uno: GEDEON, el gato. A la vista está que la característica más notable de GEDEON es la expresión completamente atontada que refleja su semblante extático. Su acción vacilante demuestra también que su tardío cerebro no le permite actuar al compás de los demás personajes. Otra característica es su costumbre de dar, con complicadas reverencias, toda clase de asentimientos a su amigo en determinados momentos. TOLERADA MENORES.



**GEDEON, el inútil cómplice de HONRADO JUAN**

## Los personajes de «PINOCHO»

En el cuento original de "PINOCHO" por C. Gollodi, sobre el cual se basa la película en tecnicolor, de largo metraje, producida por WALT DISNEY, el Hada, en concordancia con su nombre, tenía el cabello azul. Los artistas de WALT DISNEY buscaron un bonito colorido azul para su cabello, pero no consiguieron resultados satisfactorios. EL HADA AZUL es la que da vida a la marioneta PINOCHO. Es graciosa y bella, y su voz tiene una naturalidad y calidez características. Un viejo artista, Gepetto, ha tallado la marioneta, y al terminarla experimenta el deseo de que el muñeco fuese un muchacho real. Después de quedar dormido, una estrella vespertina de raro fulgor se acerca más y más hasta inundar con áurea luz el cuarto de Gepetto.



**EL HADA AZUL la Hienhechora de «PINOCHO»**

TOLERADA MENORES

Figura 222. Cartel sobre Pinocho y sus personajes. S/A: "Delegación nacional de prensa: cartel", en ABC (01.02.1944), p. 22; y S/A: "Cartelera: cartel", en ABC (03.02.1944), p. 16; respectivamente.

## Los personajes de «PINOCHO»

Cinco villanos contribuyen al éxito y diversión de la segunda producción de WALT DISNEY, de largo metraje, en tecnicolor, titulada "PINOCHO", distribuida por RADIO FILMS, S. A. E. El quinteto de "los malos" se compone de una ballena (Monstruo), un zorro (Honrado Juan), un león (Gedeón), el Cochero y un titiritero (Stromboli), los cuales sólo piensan en amargarle la vida al pequeño PINOCHO, la atrayente marioneta a quien una bondadosa hada dió la vida. El primero de los cinco en hacer su aparición es el HONRADO JUAN, en compañía de su cómplice, GEDEON, que es más mudo que un muerto, y sin más cerebro que el que pueda tener un pajarito.



**"EL COCHERO", un pintoresco personaje de «PINOCHO».**

TOLERADA MENORES

Figura 223. Cartel sobre Pinocho y sus personajes. S/A: "Cartelera madrileña", en ABC (04.02.1944), p. 20.

Por su parte, *La Vanguardia Española* publica diversas noticias sobre *Pinocho* en los días previos a su estreno o presenta el cartel anunciando el evento. También publicita su preestreno de la película, en "sesión única y especial" patrocinada por el Sindicato Español Universitario con motivo de la festividad de santo Tomás de Aquino, patrón de los universitarios, que contó con la asistencia de diversas autoridades gubernamentales (el gobernador civil, el jefe provincial del Movimiento, el jefe de las milicias universitarias, el rector de la universidad o un diputado, entre otros altos cargos).

## NOTICARIO

### Cinco directores trabajaron en la producción de Walt Disney «Pinocho»

Es «Pinocho» un libro favorito de la juventud. Fué escrito por Carlo Lorenzini, cuyo seudónimo era Carlo Collodi. El cuento trata de las maravillosas aventuras de una marioneta de madera que se convierte en ser vivo. Las aventuras de ese muñeco han servido de argumento a Walt Disney para realizar, bajo el título de «Pinocho», en tecnicolor y a largo metraje, una de las más sorprendentes películas por su belleza e interés.

No uno, sino cinco directores trabajaron en esta producción bajo la dirección de Walt Disney. A aquéllos se les encargaron ciertas partes de la película. Treinta y un artistas actuaron en la producción, con cincuenta y seis ayudantes. Además los trabajos para realisar decorados y ambiente emplearon a treinta y tres artistas, mientras para los fondos trabajaron otros veintiséis. Este numeroso personal técnico necesario para la realización de «Pinocho», distribuida por R.K.O. Radio Films, S.A.E., da idea de la magnitud de esta producción.

**Figura 224.** Noticia sobre *Pinocho*. S/A: "Cinematografía: Noticiario", en *La Vanguardia Española*, LX/24.180 (jueves, 02.03.1944), p. 2.

### Los héroes de «Pinocho»

De los muchos valores que contiene «Pinocho», la mágica creación de Walt Disney a largo metraje y en tecnicolor, distribuida por R.K.O. Radio Films, S.A.E., no se sabe cuál destacar más. ¿Sus personajes? Desde el tallador Gippetto hasta el muñeco Pinocho, desde Stromboli el titiritero hasta el cochero fantasmagórico y Polilla, todos los humanos son tipos inolvidables. ¿Y los animalitos? Sabemos con qué amor Disney los crea. Aquí el gato Figaro y su compañero Cleo, el pececito rojo, el zorro Honrado Juan y su cómplice Gedeón, Monstruo, la ballena y Pepito Grillo. Todos ellos se encuentran entre las más finas y sugestivas creaciones del poeta americano. Cada uno tiene su estilo, personalidad, su carácter, que se manifiesta hasta en los menores detalles. Disney es realmente el poeta de la cinematografía, que con «Pinocho» nos ofrece una bellísima sinfonía de color, música y dibujo que dejará un imborrable recuerdo en todo espectador.

**Figura 225.** Noticia sobre *Pinocho* días antes de su estreno en Barcelona. S/A: "Música, Teatro y Cinematografía: Noticiario", en *La Vanguardia Española*, LX/24.186 (jueves, 09.03.1944), p. 2.

### Sesión única y especial de «Pinocho» en el Tivoli

La superproducción de Walt Disney «Pinocho», cuyo estreno tendrá efecto próximamente en Barcelona, será presentada en sesión única y especial por el Sindicato Español Universitario con motivo de la festividad de Santo Tomás de Aquino, patrón de los estudiantes.

Dicha sesión tendrá efecto el próximo martes, día 7, a las once de la mañana, en el Cine Tivoli.

Las invitaciones para este acontecimiento cinematográfico, cuyos beneficios se destinan a la ayuda universitaria, se pueden recoger en la Jefatura del Distrito Universitario, Paseo de Gracia, número 4.

### TIVOLI - Presentación en sesión especial de la película «Pinocho»

Ayer, por la mañana, fué presentada en el Tivoli la nueva producción de Walt Disney, en tecnicolor, «Pinocho», patrocinada por el Sindicato Español Universitario, en sesión única y especial, con motivo de la festividad de Santo Tomás de Aquino, Patrón de los estudiantes.

Honraron la sesión con su presencia el gobernador civil y jefe provincial del Movimiento, señor Correa Véglison; jefe de las Milicias universitarias, coronel Mut; rector de la Universidad, señor Gómez del Campillo; diputado provincial, ponente de Bellas Artes, señor Ramírez Pastor, y otras jerarquías y personalidades.

La proyección de esta interesante producción, de la que hablaremos con la amplitud que merece cuando se verifique su estreno en sesión pública y ordinaria, fué seguida con gran interés por la numerosa concurrencia que asistió a dicha exhibición.

**Figuras 226 y 227.** Prestreño en sesión especial de *Pinocho* en el teatro Tivoli de Barcelona. S/A: "Musical y Cinematográfica: Noticiario. Los estrenos de mañana", en *La Vanguardia Española*, LX/24.183 (domingo, 05.03.1944), p. 11; y S/A: "Música, Teatro y Cinematografía", en *La Vanguardia Española*, LX/24.185 (miércoles, 08.03.1944), p. 2; respectivamente.



**Figura 228.** Cartel anunciando el próximo estreno de *Pinocho* en el teatro Tivoli de Barcelona. S/A: “Música, Teatro y Cinematografía”, en *La Vanguardia Española*, LX/24.186 (jueves, 09.03.1944), p. 2.

Pero esta campaña publicitaria en los medios se iba a prolongar una vez pasado el estreno, con críticas muy favorables<sup>524</sup> que recogieron el éxito de la película, noticias alabando los recursos técnicos y artísticos de la producción<sup>525</sup>, etc.

De hecho, la película se dejó de proyectar en el teatro Tivoli en Barcelona por “los compromisos adquiridos”, pero debido a su éxito, se garantizó su exhibición en otras salas: concretamente, en los cines Aristos y Plaza.

<sup>524</sup> GONZÁLEZ SERRA, F.: “Los estrenos: Tivoli-«Pinocho»”, en *La Vanguardia Española*, LX/24.192 (jueves, 16.03.1944), p. 9.

<sup>525</sup> S/A: “Noticario: La fantasía al servicio de la técnica en «Pinocho»”, en *La Vanguardia Española*, LX/24.199 (viernes, 24.03.1944), p. 2; y S/A: “Valores artísticos de «Pinocho»”, en *La Vanguardia Española*, LX/24.203 (miércoles, 29.03.1944), p. 2.

### «Pinocho», en los Cines Aristos y Plaza

El triunfo que haya podido alcanzar película alguna en la presente temporada es sin duda alguna la maravillosa producción en technicolor, obra genial de Walt Disney, «Pinocho».

«Pinocho», que ha tenido que retirarse en pleno éxito del cartel del Tívoli por compromisos adquiridos con anterioridad a su estreno por esta Empresa, sus proyecciones no sufrirán interrupción alguna y seguirán verificándose con las mismas galas de estreno en los elegantes Cines Aristos y Plaza, que continuarán presentándola.

Los chicos disfrutarán con esta obra de arte y los mayores no tendrán ni por un instante la impresión de asistir a un espectáculo infantil.

**Figura 229.** Noticia sobre *Pinocho* informando de la exhibición en otras salas. S/A: “Noticario: «Pinocho» en los Cines Aristos y Plaza”, en *La Vanguardia Española*, LX/24.211 (sábado, 08.04.1944), p. 11.

Por su parte, *Dumbo* también se estrenó en España ese mismo año. Concretamente, el 25.09.1944 en el Palacio de la Música de Madrid y el 22.12.1944 en el cine Fémima de Barcelona<sup>526</sup>. También este film gozó del beneplácito de la crítica<sup>527</sup>.



**Figura 230.** *Dumbo* (23.10.1941).

<sup>526</sup> Según datos de <http://www.mcu.es/bbddpeliculas> [Acceso: 15.12.2016].

<sup>527</sup> Véase GÓMEZ TELLO, José Luis: “Crítica de los estrenos: *Dumbo*”, en *Primer Plano*, V/207 (01.10.1944), p. 22.

Pero mucho antes del estreno en nuestro país ya se conocía la película, como así lo atestigua la noticia que apareció en *Primer Plano* el 14.02.1943. En ella, se recogían las palabras del propio Walt Disney, valorando esta producción:

“Con motivo del estreno de esta película de la R. K. O. – Radio, Walt Disney ha visitado Londres, manifestando a los reporteros que el éxito alcanzado por *Dumbo* supera al de otras figuras, como el Pato Donald y los cerdos, sin llegar a igualar el de «Blanca Nieves», «Fantasía» y «Pinocho», consideradas como sus superproducciones”<sup>528</sup>.



**Figura 231.** Noticia sobre *Dumbo*. S/A: “Feria de imágenes: «Dumbo», elefante volador”, en *Primer Plano*, IV/122 (14.02.1943), p. 14.

Walt Disney y sus dibujos animados se habían convertido, definitivamente, en un reclamo para el público y en un negocio rentable para productores, distribuidores y exhibidores. Si los cortometrajes de Disney habían tenido una importante presencia en las carteleras de los cines de todo el país, a partir de este momento, se utilizaron como reclamo para llenar las salas de espectadores, presentándose a modo de “bloques” que venían a ocupar un espacio bastante similar al de un largometraje protagonizado por actores reales. Y sus personajes de dibujos animados alcanzaron la fama de cualquier estrella de Hollywood de la época, también en España. Así lo atestiguan los artículos aparecidos en la prensa y revistas especializadas.

<sup>528</sup> S/A: “Feria de imágenes: «Dumbo», elefante volador”, en *Primer Plano*, IV/122 (14.02.1943), p. 14.

### **Estreno de una nueva producción de Walt Disney en el Publi**

Nuevamente Cine Publi presenta mañana lunes, bajo el título de «El recluta Donald», una maravilla de Walt Disney en technicolor con carácter de solemne estreno. Se trata de una de las más recientes creaciones del genial animador y en la que triunfa una vez más la más graciosa y popular de sus figuras: el pato «Donald». De ambiente actual, «Donald» recibe su orden de incorporación y, queriendo hacer honor a su estirpe de voladores, sueña en la aviación, en «arizos» y «loopings» heroicos. Pero el ejército es otra cosa muy distinta y a los pocos días «Donald» tiene los pies más planos de lo que normalmente pueda tenerlos un pato. Sus graciosas aventuras y sus amistosas relaciones con el sargento instructor provocan uno de los más divertidos dibujos de esta serie que Walt Disney anima con su técnica perfecta y su magnífico humor.

Completan el programa el documental, español, de estreno, «Jirones de ayer», visión de los vestigios de la antigua Itálica; una interesante cinta de variedades Vitaphone-Warner Bros y otro documental, «Obergul», aparte de la acostumbrada información nacional y extranjera de los volúmenes A y B del Noticiero «No-Do» de estreno, entre cuyos reportes deben destacarse la ocupación de Arawe por los norteamericanos.

**Figura 232.** Estreno en Barcelona [estreno en España en enero de 1944] de una producción de Disney (un corto de 8'53" minutos) protagonizada por el "pato Donald"<sup>529</sup>, *El recluta Donald*. S/A: "Musical y Cinematográfica: Noticario. Los estrenos de mañana", en *La Vanguardia Española*, LX/24.183 (domingo, 05.03.1944), p. 11



**Figura 233.** *El recluta Donald* [*Donald gets drafted*] (dirigida por Jack King y distribuida por RKO Radio Pictures, se estrenó el 01.05.1942). Caricatura producida en plena Segunda Guerra Mundial, como propaganda del ejército de los Estados Unidos.

<sup>529</sup> Este film tuvo un gran éxito y estuvo presente en la cartelera de los cines de la Ciudad Condal durante semanas. Sirva de ejemplo la cartelera del 16.03.1944, donde se publicita la exhibición de la película en dos cines diferentes, en el cine Avenida de la Luz y en el cine Publi. En ambos cines se publicita como la segunda semana del éxito de Walt Disney *El recluta Donald*. Además comparte cartelera con otros cortos de Disney en el cine Palacio del Cinema y con el exitoso *Pinocho* en el teatro Tívoli. S/A: "Cartelera", en *La Vanguardia Española*, LX/24.192 (jueves, 16.03.1944), p. 7.

CINE  
**AVENIDA DE LA LUZ**  
 LUNES. Desde 11 mañana.  
 Butaca, 2 pesetas.

50 minutos de risa con  
**CHARLES CHASSE**  
*y sus películas*  
 Noticario «NO-DO» n.º 62 A y B

Estreno  
**El RECLUTA DONALD**  
 Dibujo color de  
**WALT DISNEY**



CINE PUBLI  
 Hoy: Matinal: 3 y 6, numerada  
**NINOSKA**  
 Greta Garbo y Melvyn Douglas  
 Mañana, a las 11. Doble programa:  
**JIRONES DE AYER**  
**OBERGUL - VARIEDAD**

A TRAVES DE NO-DO A y B.  
 Asamblea fascista en Verona.  
 La familia real del Irán.  
 Batalla naval en el Indico.  
 Ocupación de Arawe. - Plañeadores norteamericanos en acción.

El RECLUTA DONALD  
 DIBUJO-COLOR  
 de  
**WALT DISNEY**

Su incorporación provoca una batalla de carcajadas.



Figuras 234 y 235. Carteles publicitando el cortometraje protagonizado por el pato Donald: *El recluta Donald*. S/A: "Musical y Cinematografía: Carteles", en *La Vanguardia Española*, LX/24.183 (domingo, 05.03.1944), p. 11.

*Estrellas sin sueldo*  
 NACIMIENTO, VIDA y SUERTE  
 de  
**BETTY BOOP**  
 y  
**Mickey Mouse**



Mickey Mouse

Betty Boop

caso—en este caso concreto, falta—de su creador Walt Disney. El famoso dibujante llevaba pasando muchos años de penosa economía. Desde niño tuvo la ilusión de entrar en la redacción de un periódico, y al fin, en Chicago, consiguió una ambiciosa plaza de editor, con obligación diaria de corregir pruebas, hacer recados, vender «emplazos» y barrer los pisos. Al recibir la guerra, Walt, siendo casi un niño aún, se alistó en el Ejército, y a su regreso de Europa, se encontró, lo mismo que antes, su ser ser desde carne muerta. Pero en su cerebro bullía la idea grandiosa de crear un personaje único, que llevara a cabo procesos sin ser ya lento y que le sacara a él de la pobreza. Disney se propuso hacer un film corto con este personaje.

Y así, un día, ante la promesa formal que le hicieron unos empresarios de comprar el film en la cantidad de mil quinientos dólares, Disney creó la pequeña Alicia.

Pero la pobre Alicia resultó que no sabía vivir en el mundo de los seres.

Entonces se entregó de lleno a la creación de «Ovaldo», un minino aventurero que no tardó en irse a hacer compañía a esa pequeña Alicia, y por rara asociación de ideas, al desayunarse el gato, la figura de un ratón cruzó como relámpago genial por aquel cerebro. Y nació Mickey Mouse con su figura chiquita y patética, hocico negro y orejas muy grandes: un Chacalot con pastas blancas, ajustadas, un Pagliacci de un mundo fantástico.

Walt Disney comprendió desde el primer momento la importancia del pequeño ratoncito, y le contrató para varias películas, que al aparecer en la pantalla causaron la sensación del mundo. Y el nombre de Mickey pasó velozmente hacia la gloria, que nadie, absolutamente nadie, intentó escamotear.

Desde entonces ha sido Mickey el astro más importante de Hollywood, y es muy posible que lo siga siendo durante largos años, porque el tiempo no corre para él y cada día se nos muestra más joven y plácido de facultades que nunca.

JUAN DE DIEGO

**CINE SONORO**  
 EQUIPOS, PROYECTORES  
 COMPLETOS  
 ALTAVOCES, ELECTRODINAMICOS  
 AMPLIFICADORES  
 MICROFONOS DE CINTA  
 ARCS Y ESPEJOS

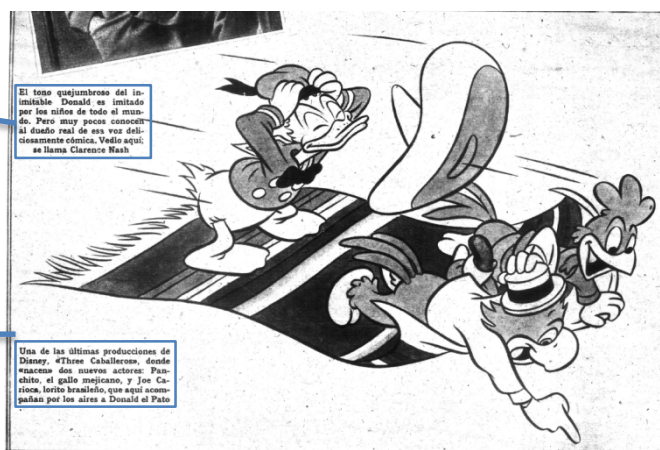
ENVIEMOS INMEDIATA  
 SOCIEDAD IBERICA  
 CONSTRUCCIONES ELECTRICAS  
 FERRARI 54 - MADRID



Figura 236. Artículo sobre Betty Boop y Mickey Mouse. DIEGO, Juan de: "Estrella sin sueldo. Nacimiento, vida y suerte de Betty Boop y Mickey Mouse", en *Primer Plano*, IV/160 (07.11.1942), p. 5.

El tono quejumbroso del inimitable Donald es imitado por los niños de todo el mundo. Pero muy pocos conocen al dueño real de esa voz deliciosamente cómica. Vedlo aquí; se llama Clarence Nash

Una de las últimas producciones de Disney, «Three Caballeros», donde «nacen» dos nuevos actores: Panchito, el gallo mejicano, y Joe Carioca, lorito brasileño, que aquí acompañan por los aires a Donald el Pato



**Figuras 237 y 238.** Detalles donde se habla de los personajes de dibujos animados. LLOYD, J. L.: "Walt Disney, el hombre que hace actores", en Primer Plano, VII/288 (21.04.1946), pp. 44-45.

La fama de Walt Disney era tal en España que incluso las proyecciones de sus películas se publicitaban a modo de homenaje a su figura.

### Cuatro dibujos de Walt Disney, en el Cine Publi

Ofrece el Cine Publi un homenaje a Walt Disney, en el que se reúnen cuatro de sus mayores éxitos de esta su triunfal temporada de reaparición. La fantasía desbordada de «El iluso ilusionista», las aventuras de epopeya del pato «Donald» en sus creaciones «Sueño reparador» y «Recreo y economía» y la maravillosa sinfonía tonta «El viejo molino», forman el perfecto conjunto representativo de los últimos triunfos del gran realizador americano. Este programa, en el que se resumen todas las extraordinarias cualidades de la producción de Walt Disney, será ofrecido a los precios habituales del Cine Publi, en el deseo de que todo el público barcelonés pueda asistir a estas proyecciones de homenaje que a partir de hoy y durante la próxima semana se rendirá a esta figura señera de la cinematografía, considerado con razón como uno de los más indiscutibles valores artísticos mundiales.

### En el Cine Avenida de la Luz

Entre los acontecimientos cinematográficos de hoy, cabe destacar el programa que en homenaje a Walt Disney presentará el Cine Avenida de la Luz. Nada menos que cuatro de sus pequeñas maravillas en tecnicolor serán ofrecidas conjuntamente: la fantasía desbordante de «El iluso ilusionista», las aventuras de epopeya del pato «Donald» en sus creaciones «Sueño reparador» y «Recreo y economía» y la maravillosa sinfonía tonta «El viejo molino», premiada por la Academia de Artes y Ciencias.

**Figuras 239 y 240.** Noticias sobre la programación de varias producciones de Walt Disney para homenajear su figura. S/A: "Noticiario: Cuatro dibujos de Walt Disney en el Cine Publi"; y S/A: "En el Cine Avenida de la luz"; ambos en *La Vanguardia Española*, LX/24.211 (sábado, 08.04.1944), p. 11.



«DIEZ HISTORIETAS EN COLORES», de Walt Disney.

Cinema Palace, 8-IV-44

La realidad es transformada en fantasía por el humor inimitable de las películas de dibujos. Estas diez historietas de Walt Disney, vistas en un solo programa, aun nos parecen pocas. Es un hecho evidente que el dibujo en colores ha de ser entregado a estas criaturas fantásticas, el pato Donald, Mickey, el perro Plutón. La visión virgen de la vida—esa fantasía que hemos visto en el ilusionista, o la maliciosa experiencia del pato Donald, un día que sale al campo con su cámara fotográfica— pide un margen de admiración que cae, no sólo dentro del alma limpia de la infancia, sino en el ya gastado estar de vuelta de todo, de cualquiera. El cine habla, en estas historietas, un lenguaje delicioso y universal. Cree mos que la humanización de un muñeco—este fué el caso de Pinocho—es inferior a la creación más libre de Donald o Plutón. En cuanto a la técnica, estos dibujos constituyen una expresión maravillosa de lo que es posible realizar, de los caminos que se pueden recorrer, de los caminos que se han recorrido ya.

Figura 241. Crítica periodística. GÓMEZ TELLO, José Luis: “Diez historietas en colores de Walt Disney. Cinema Palace, 8-IV-44”, en *Primer Plano*, V/183, (16.04.1944), p. 21.

C I N E S

ALCANTARA. (52354.)—4, 7, 10,15: El caballero del antifaz y Mi cielo de Andalucía (por Angelillo).

ARGÜELLES.—4,30, 7 y 10,45: Diez historietas de las aventuras del pato Donald y Mickey (dibujadas en colores por Walt Disney). Tolerada menores.

Figura 242. Detalle de la cartelera en el que se ve la programación de “Diez historietas de las aventuras del pato Donald y Mickey (dibujadas en colores por Walt Disney)” en el cine Argüelles de Madrid. S/A: “Cartelera”, en *ABC* (07.05.1944), p. 37.

Y antes de que terminara el año 1944, se estrenó en España un nuevo largometraje de Disney, *Saludos, amigos* (Norman Ferguson, 1942)<sup>530</sup>. Concretamente, el 21.12.1944 en el cine Gran Vía de Madrid, y el 28.12.1944 en el cine Kursaal de Barcelona<sup>531</sup>. Este film tuvo una menor acogida por parte del público y una valoración desigual por parte

<sup>530</sup> En *Primer Plano* el título de la producción se traduce como *Saludos amistosos*.

<sup>531</sup> Según datos de <http://www.mcu.es/bbddpeliculas> [Acceso: 16.12.2016].

de la crítica. Lo más valorado de la producción fue la aparición de un nuevo personaje, José Carioca, un lorito brasileño que se preveía que iba a protagonizar otros films. Y en efecto, sería uno de los protagonistas de *Los tres caballeros* (1945). De hecho, ambas películas tienen claras similitudes, tanto en cuanto a personajes, como en cuanto a escenarios o argumento: “Responde esta película a la línea comenzada a trazar en «Saludos, amigos»”<sup>532</sup>.

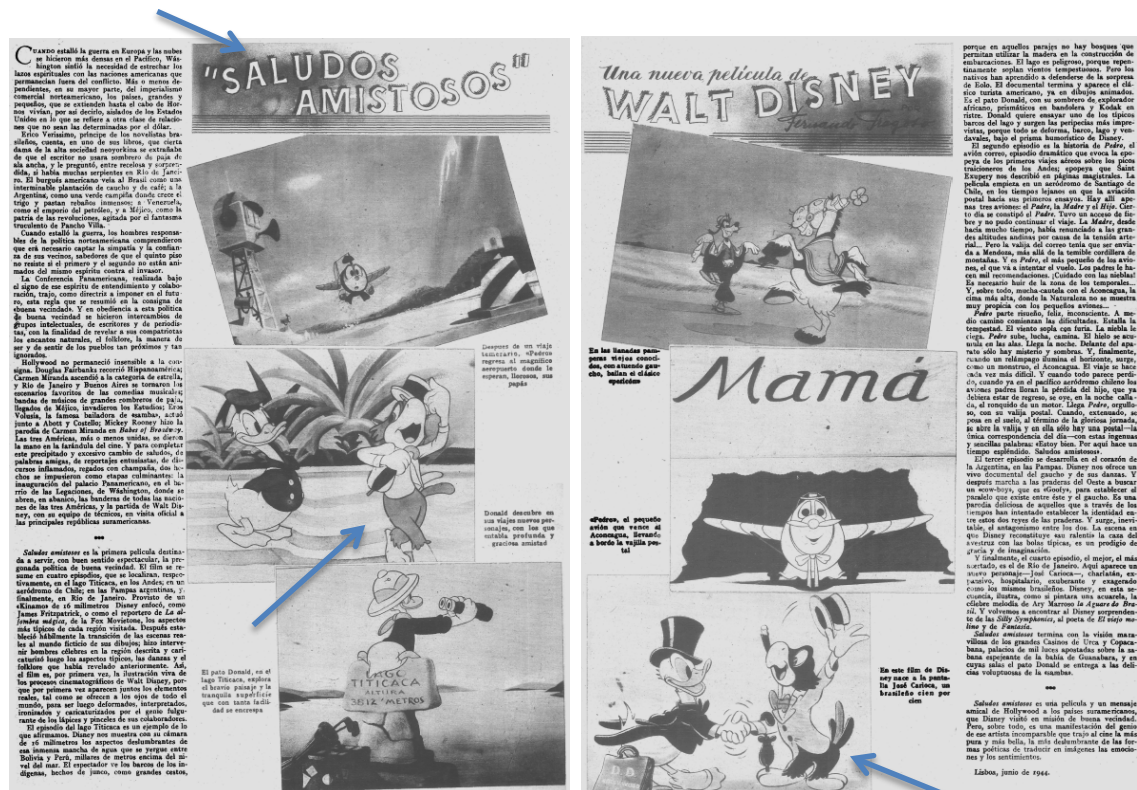


Figura 243. Artículo sobre *Saludos, amigos*. FRAGOSO, Fernando: “Una nueva película de Walt Disney”, en *Primer Plano*, V/191 (11.06.1944), pp. 5-6.

Llama poderosamente la atención cómo Disney —de manera coincidente a como sucediera con Balet y Blay—, quiso proseguir las aventuras de sus personajes favoritos en una producción dedicada al turismo (seguramente con ánimo recaudatorio en taquilla, aunque, como en el caso español, con pésimos resultados), en donde mostraban las bellezas y singularidades de otras tierras, de manera semejante a como hiciera la productora barcelonesa en su película de animación *Alegres vacaciones...*

<sup>532</sup> Afirmación extraída de la crítica de *Los tres caballeros*. DONALD (!): “Estrenos en los «cines»: Cine Gran Vía: «Los tres caballeros»”, en *ABC* (08.02.1947), p. 18.



Figura 244. *Saludos Amigos* (producida por Walt Disney Pictures y distribuida por RKO Radio Pictures, 24.08.1942). No llega a ser propiamente un largometraje, pues apenas dura 43 minutos.

#### Gran Vía: “Saludos, amigos”

Todo lo de Walt Disney es, sencillamente, genial. Desde su triunfo universal con “Los tres cerditos”, la carrera del creador de “Mickey” ha sido un continuo éxito. Ahora bien; el suntuoso Gran Vía nos ofreció ayer, no una película en el sentido proporcional del metraje, ni siquiera del asunto —ahí está “Dumbo”, breve, pero substancial—, sino un “obsequio” de Disney a los sudamericanos por su visita en busca de nuevos ambientes y “tipos” para sus “films”. Estamos seguros de que “Saludos, amigos” no puede ser nunca una base de programa, no por calidad en cuanto a los dibujos, sino por cantidad: Es, no breve, sino brevísima, a pesar de haberla aumentado, desafortunadamente además, con planos, en los que aparecen hombres “de carne y hueso”, que si bien son escenas de puro valor documental, no añaden nada a un posible argumento en los dibujos animados. Insistimos en que documentalmenete tiene un gran valor “Saludos, amigos”. Cinematográficamente, como película “larga”, ninguno, y menos después de conocer el prodigio de “Blanca Nieves”, o “Pinocho”, o la maravilla de “Dumbo”.

Compusieron el programa el No-Do, dos complementos y tres películas cortas del mismo Disney, que son tres auténticas filigranas de ritmo, color, técnica y humor. Sobre todo “La pollita y la llama”.

Un nuevo personaje, José Carioca, lleno de simpático desentado y gracia fina, ha salido del pincel de Walt Disney, y no será extraño que, tarde o temprano, nos aparezca como “divo” de alguna película larga. Porque se lo merece.—Enrique DEL CORRAL.

Figura 245. Crítica del estreno de *Saludos, amigos* en el Cine Gran Vía de Madrid<sup>533</sup>.

<sup>533</sup> CORRAL, Enrique del: “Informaciones y noticias teatrales: Gran Vía: «Saludos, Amigos»”, en ABC (22.12.1944), p. 17.

En cambio, *Los tres caballeros* (1945) recibió el reconocimiento unánime de la crítica. El film se estrenó el 07.02.1947 en el cine Gran Vía de Madrid<sup>534</sup> y en el cine Windsor de Barcelona. Se alabaron los avances técnicos presentados en la película y, sobre todo, la “sensacional innovación de ver a personajes reales intervenir en escenas con seres del mundo de la fantasía”<sup>535</sup>.



**Figura 246.** Crítica del estreno de *Los tres caballeros* en el Cine Windsor de Barcelona. S/A: “Cinematografía: Los estrenos”, en *La Vanguardia Española*, LXIII/25.109 (sábado, 01.03.1947), p. 8.



**Figura 247.** *Los tres caballeros* [*The three caballeros*] (producida por Walt Disney Pictures y distribuida por RKO Radio Pictures, 1944). De temática mexicana, y mezclada con imágenes reales.

<sup>534</sup> DONALD [!]: “Estrenos en los «cines»: Cine Gran Vía: «Los tres caballeros»” ..., *op. cit.*, p. 18.

<sup>535</sup> FRAGOSO, Fernando: “Walt Disney festeja el X aniversario del Pato Donald con un nuevo film” ..., *op. cit.*, pp. 12-13.



Figura 248. FRAGOSO, Fernando: “Walt Disney festeja el X aniversario del Pato Donald con un nuevo film”, en *Primer Plano*, VI/256 (09.09.1945), pp. 12-13.

Entre *Saludos, amigos* y *Los tres caballeros*, se estrenó en España una nueva producción de Disney: *El dragón chiflado*<sup>536</sup>. Concretamente, el 03.03.1946, en el Cine Palace de Madrid<sup>537</sup> y el 24.05.1946 en el Publi Cinema de Barcelona<sup>538</sup>. Pero no se realizó un estreno comercial —al menos, no se ha encontrado constancia de ello—, sino que la película se proyectó como parte de una conferencia ofrecida por Edmundo Lasalle (entonces delegado general de Walt Disney Productions para España y Portugal) sobre Walt Disney. Parece ser que tuvo una buena acogida entre el numeroso público asistente.

<sup>536</sup> *The Reluctant Dragon*, a cargo de Alfred L. Werker, Hamilton Luske, Jack Cutting, Ub Iwerks y Jack Kinney; estrenada el 20.06.1941.

<sup>537</sup> Según datos extraídos de GARCÍA VIÑOLAS, Pío: “Positivo sin revelar: Conferencia de Edmundo Lasalle sobre Walt Disney”, en *Primer Plano*, VII/282 (10.03.1946), p. 16.

<sup>538</sup> Según datos de <http://www.imdb.com> [Acceso: 16.12.2016].

### Conferencia de Edmundo Lasalle sobre Walt Disney

EL pasado domingo, día 3, se celebró en el Cine Palace un importante acto cinematográfico, patrocinado por el Circulo de Escritores Cinematográficos.

Consistió este acto en una interesantísima conferencia de Edmundo Lasalle sobre el arte de Walt Disney y la forma de realizar sus famosas películas de dibujos. Edmundo Lasalle, representante en Europa del genial dibujante, explicó el origen y significación de sus populares Mickey Mouse y Pato Donald, y la universalidad de sus creaciones, que han llegado a adquirir tal prestigio, que —como se dice en América— «Hollywood hace películas de varios millones de dólares para que sirvan de complemento a las genialidades cinematográficas de Disney.»

#### PIES doloridos...



que arden con intensa pica-zón o que están fatigados e hinchados, sudando excesivamente y con frecuencia atormentados por callos, durezas y callosidades, encuentran en un baño de pies de Saltratos Rodell un alivio rápido. Este baño lechoso penetra profundamente por los poros de la piel y las quemaduras, las ampollas e hinchazones desaparecen: los callos, durezas y callosidades se ablandan. Un primer ensayo podrá convencerle fácilmente, y no dudamos que después pedirá siempre los Saltratos Rodell.

Los Saltratos Rodell se venden exclusivamente en las farmacias.

C. C. S. 1933.

El señor Lasalle, que fué calorosamente aplaudido, fué presentado por Fernández Cuervo.

A continuación se proyectó la más reciente producción de Walt Disney, titulada «The Reluctant Dragon», cuyos primeros rollos recogen el trabajo en el interior de los laboratorios de Disney, presentándonos los trucos de que se valen para la realización de estas interesantes y amenas películas.

El numeroso público invitado a este acto aplaudió extensamente la película.

El Circulo de Escritores Cinematográficos se apunta con ello un nuevo éxito.

A continuación se proyectó la más reciente producción de Walt Disney, titulada «The Reluctant Dragon», cuyos primeros rollos recogen el trabajo en el interior de los laboratorios de Disney, presentándonos los trucos de que se valen para la realización de estas interesantes y amenas películas.

El numeroso público invitado a este acto aplaudió extensamente la película.

El Circulo de Escritores Cinematográficos se apunta con ello un nuevo éxito.

Figuras 249. Artículo y detalles. GARCÍA VIÑOLAS, Pío: "Positivo sin revelar: Conferencia de Edmundo Lasalle sobre Walt Disney", en *Primer Plano*, VII/282 (10.03.1946), p. 16.



Figura 250. *El dragón chiflado* (producida por W. Disney Pictures y distribuida por RKO Radio Pictures, 20.06.1941). De nuevo, temática que recuerda las leyendas medievales, como en *Garbancito*, con un personaje aquijotado que simbolizaría a san Jorge, y vestimentas que evocan un contexto medieval.

**La conferencia de don Edmundo  
Lasalle, representante  
de Walt Disney**

RKO Radio Films comunica a los innumerales admiradores del famoso Walt Disney que se han agotado todas las invitaciones para la conferencia que hoy, día 24, dará don Edmundo Lasalle en el Públi Cinema sobre las actividades cinematográficas de los Estudios Walt Disney en Hollywood.

**Figura 251.** S/A: “Noticiero: La conferencia de don Edmundo Lasalle, representante de Walt Disney”, en *La Vanguardia española*, LXII/24.870 (viernes, 24.05.1946), p. 9.

Por lo que respecta a *Fantasia*, y a *Bambi*, hay que decir que existe una diferencia considerable entre la fecha de estreno en los Estados Unidos y la de España, mucho mayor que en el resto de largometrajes analizados hasta ahora.

De hecho, *Fantasia* se estrenó en Madrid el 13.03.1946 en el Cine Colón en una velada de cine-club, gracias al Círculo de Escritores Cinematográficos —seis años más tarde—. Pero el estreno comercial no se produjo hasta el 23.09.1957, en el Cine Pompeya y el Cine Palace en Madrid<sup>539</sup> —¡diecisiete años más tarde!—. La crítica tuvo una valoración desigual, pero, en general, fue favorable<sup>540</sup>.



**Figura 252.** *Fantasia*, de Walt Disney (13.11.1940). Sin apenas diálogos, la animación ilustra o acompaña ocho piezas de música clásica<sup>541</sup>.

<sup>539</sup> Según datos de <http://www.mcu.es/bbddpeliculas> [Acceso: 16.12.2016].

<sup>540</sup> Véase GÓMEZ TELLO, José Luis: “Crítica de estrenos: «Fantasia» en Cine-Club”, en *Primer Plano*, VII/283 (17.03.1946), p. 21.

<sup>541</sup> Su banda sonora (la interpretación musical corrió a cargo de la Orquesta de Filadelfia, dirigida por Leopold Stokowski), se grabó con múltiples canales de audio y se reprodujo con sistema Fantasound,

## Estrenos en los “cines”

### CINE COLÓN: “FANTASIA”

Debe de hacer un lustro que “Fantasia” (título, por cierto, que en inglés no tiene el sentido de una suma de imágenes y caudalosa teoría de caprichos pictóricos, sino que alude meramente a lo que hay de paráfrasis o interpretación musical en el film), hace cosa de un lustro que esta película apareció en las pantallas anglosajonas. Gustó menos que otras versiones poemáticas de Walt Disney. En cuanto fantasía—paráfrasis musical—, era y es torpe. En cuanto fantasía—capricho pictórico—, era y es un poco “commonplace”, un poco tópica y lugar común, despojada de esa originalidad en la fuga imaginativa que es el galardón primero y el timbre más vistoso del escudo pictórico de su famoso productor. No es cosa de ahondar en el tema de la creación artística. Pero es sobremedida elocuencia el hecho de que las obras maestras de Walt Disney sean, precisamente, aquellas que desarrollan temas ya creados y desarrollados líricamente; temas infantiles y legendarios en el Norte de Europa: los tres cerditos—“Three little pigs went to the

market”—, el flautista germánico que imantaba a las ratas, Blanca Nieves... Motivos delicados y ancestrales de la Europa feudal; legado poético que se van dejando, a través de los siglos, las generaciones infantiles de habla germánica y anglosajona. “Fantasia” tenía que ser una obra íntegramente creadora, porque faltaba el resorte de la leyenda creada ya, y alambicada, en el transcurso de los años. Dar a la música de Beethoven una interpretación plástica sería cosa hacedera si se supiera lo que Beethoven quiso expresar. (Beethoven no lo supo nunca; fué un músico de exaltaciones y depresiones subitáneas, irracionales, bárbaras, inaprehensibles; léase el libro de Romain Rolland.) La música de Beethoven es típicamente temperamental. Como su vida. Se sabe lo que la leyenda popular del “Piper” de las ratas o el cuento infantil de Blanca Nieves significan. Pero ni Beethoven ni Chalkovsky pueden ser plásticamente interpretados. (Literariamente, acaso). ¿No es un poco ridículo el recurso mitológico? ¿No es un poco ingenuo el recurso de las nubes? Tan basta deada nos parece la música de Beethoven interpretada por Walt Disney como un poema de Antonio Machado interpretado por un recitador al uso... En cambio, el famoso “Aprendiz de Brujo”—anécdota de Goethe, música de Paul Dukas, dibujos de Walt Disney—consiente la interpretación cinematográfica, y es, por cierto, el único trozo que merece admiración.

Habilidad, extraordinaria. Amenidad, acaso. Pero no incurramos en el delito de complicidad en el fraude artístico. Preferimos al pato “Donald” y al toro “Fernando”, y a los gatitos y a las gallinas, y a las focas, y a las cigüeñas, y a los bebés con que ese admirable Walt Disney ha ensanchado el panorama artístico del cinematógrafo. “Fantasia” se exhibió con gran éxito en una meritoria velada del Cine Club, en el Colón.—NIMIO.

Figura 253. Crítica del estreno de *Fantasia* en el Cine Colón. Nimio: “Cartelera: estrenos en los «cines»”, en ABC (16.03.1946), p. 20.

En el caso de *Bambi* pasaron ocho años desde su estreno en los Estados Unidos (1942) hasta que fuera estrenada en España. El público pudo verla el 11.05.1950, tanto en Madrid —en el Cine Callao— como en Barcelona—en el Cine Cristina y el Cine Windsor—<sup>542</sup>. Aunque sí se tiene noticia de la producción el mismo año 1942, como quedó patente en los medios de comunicación de la época, como por ejemplo, en *Primer Plano*.

---

exhibiéndose con sonido estereofónico. Incluía las siguientes composiciones musicales: 1.- la *Tocata y fuga en Re menor* (BWV 565) de J. S. Bach, en arreglo para orquesta sinfónica a cargo de L. Stokowski; 2.- diferentes partes del ballet *El cascanueces* de Piotr Ilitch Tchaikovski diferentes partes del ballet *El cascanueces* de Piotr Ilitch Tchaikovski; 3.- *El aprendiz de brujo*, de Paul Dukas (1899); 4.- *La consagración de la primavera*, de Igor Stravinski; 5.- la Sinfonía Nº 6 “pastoral” de Beethoven; 6.- la *Danza de las horas*, ballet de la ópera *La Gioconda*, de Amilcare Ponchielli; 7.- *Una noche en el Monte Pelado*, de Modest Mussorgski, reorquestrado por L. Stokowski; y 8.- el *Ave María*, de Franz Schubert.

<sup>542</sup> Según datos de <http://www.mcu.es/bbddpeliculas> [Acceso: 16.12.2016].







Figura 256. *Bambi* (producida por Walt Disney Pictures y distribuida por RKO Radio Pictures, 13.08.1942).

## LOS ESTRENOS

### WINDSOR y CRISTINA. - «Bambi»

Cuando se descubrió el mundo de los dibujos animados, el cine halló una de las mejores justificaciones de su existencia. Nadie había imaginado que la magia del cine pudiera encontrar otra magia hermana, que llegase un día en que las fábulas y los cuentos más bellos de todas las infancias cobraran forma, vida y movimiento para encantar a unas generaciones afortunadas. Pero el prodigio se hizo y desde entonces Walt Disney es un auténtico genio del cine. A él debemos los goces más puros y tal vez las sensaciones más finas de toda una época cinematográfica; a él debemos tantas y tantas creaciones inolvidables que siguen teniendo hoy la misma frescura que el día en que fueron concebidas. Y ahora, un nuevo motivo de gratitud: «Bambi».

Realizada en 1942, «Bambi» es, tal vez, una de las más acabadas muestras del arte de Disney. La figura humana no interviene para nada, a no ser a título de alusiones. El mundo de «Bambi» es el mundo de los animales, como en sus «sinfonías tontas», como en «Dumbo» y en los mejores momentos de «Pinocho» y de «Los tres caballeros». En rigor, Disney vuelve con esta película a los temas que le son más caros, se complace en repetir, en incesantes recreaciones, la humanidad cargada de ternuras de su fabulosa animalia. Y así se embarca uno de nuevo con el bar-

quero que, como en el romance, no dice su canción más que a quien con él va.

Empezando por el protagonista, «Bambi», e. cervatillo, la cinta presenta a infinidad de personajes —el conejo, el buho, la moteta, las codornices, los ciervos— tratados y observados con una gracia imponderable, con una gracia que les da perspectivas y emociones auténticamente humanas. Pero Disney, con un acierto definitivo, no ha querido agotar los temas en sí mismos, muchas veces se limita a esbozarlos, cada animal aporta su caudal de simpatías en estampas encadenadas, en pequeñas historietas que son, incluso consideradas independientemente, verdaderas obras maestras de humor y de poesía. Mas no acaba ahí todo. La Naturaleza tiene también participación en la vida de «Bambi» y si los cambios de estación dan motivo a un portentoso desbordamiento de colores y armonías, la lucha de los ciervos en celo y el incendio del bosque llevan a las retinas la fuerza de unas imágenes, de unos tonos, de unos ritmos de dibujo rotundamente insuperables. Engranadas con una música perfecta, cada una de las situaciones es una pura delicia en todos los órdenes. «Bambi» —doblada en la Argentina con gran maestría, dotadas las voces de una cadencia graciosísima— es, pues, una película memorable que, como todas las cosas gratas, se nos antoja corta. Hay que verla más de una vez.—H. SAENZ GUERRERO.

Figura 257. Crítica del estreno de *Bambi* en Barcelona. SÁENZ GUERRERO, Horacio: "Cinematografía: Los estrenos: Windsor y Cristina, «Bambi»", en *La Vanguardia Española*, LXVI/26.209 (martes, 12.09.1950), p. 2.

Además, se llevó a cabo una campaña de *merchandising* por parte de Galerías Preciados<sup>544</sup> para promocionar la película, creando una colección de trajes para niños inspirados en la película (con la autorización “exclusiva” de Walt Disney)<sup>545</sup> o regalando álbumes de fotos creados por la Casa Climent<sup>546</sup>.

A los dos títulos anteriores habría que añadir una producción más, *La canción del sur* (1946), que se estrenó en España con nueve años de diferencia —el 09.04.1955 en el cine Pompeya y en el Palace de Madrid<sup>547</sup>; y el 30.06.1955 en el teatro Tívoli de Barcelona<sup>548</sup>—.

En la actualidad no es una producción muy conocida, aunque en la época tuvo una presencia importante en la cartelera de nuestro país y se le dio publicidad en la prensa, tanto antes como después de su estreno, sobre todo, en *La Vanguardia Española*.



**Figura 258.** *La canción del sur* [*Song of the South*] (producida por Walt Disney y distribuida por RKO Radio Pictures, 12.11.1946, fue el primer largometraje en imagen real de Walt Disney, aunque también contiene secuencias animadas).

<sup>544</sup> Grupo español de grandes almacenes (del tipo del actual El Corte Inglés, que lo adquirió al declararse en suspensión de pagos), activo en 1943-1995.

<sup>545</sup> S/A: “Cartel-Noticia: Trajecito «Bambi»”, en *ABC* (29.10.1950), p. 27.

<sup>546</sup> S/A: “Cartel-Noticia”, en *ABC* (30.12.1950), p. 29.

<sup>547</sup> En la reseña se lee “[...] el próximo sábado de Gloria se estrenarán en Madrid nada menos que trece películas”. S/A: “Crónicas, Informaciones y comentarios: La capital al día: Miscelánea al día”, en *La Vanguardia Española*, LXXI/27.634 (miércoles, 13.04.1955), p. 7.

<sup>548</sup> S/A: “Cinematografía: «Canción del Sur»”, en *La Vanguardia Española*, LXXI/27.701 (jueves, 30.06.1955), p. 22.



### «Canciones del Sur»

En «Canción del Sur», la deslumbrante comedia dramático-musical en technicolor, que presentada por RKO Radio conocerá el público de nuestra ciudad, el genial Walt Disney realiza nuevamente su experimento de mezclar a la narración principal, interpretada por personajes humanos y episodios fantásticos realizados con dibujos animados.

### «Canción del Sur»

«Canción del Sur», que presentará en breve RKO Radio en nuestra ciudad, ha sido considerada como la más interesante y atractiva de todas las producciones del genial Walt Disney. Mientras los personajes humanos viven una tierna y romántica historia interpretada por figuras de tanto prestigio como Lucile Watson, Hattie Mac Daniel, Ruth Warrick, Bobby Driscoll, James Baskett y otros, los dibujados por el ingenio de Disney dan vida a varios cuentos llenos de gracia.

**Figura 259.** Estreno de *Canción del Sur* en Barcelona. S/A: “Cinematografía: Cartel”, en *La Vanguardia Española*, LXXI/27.707 (jueves, 07.07.1955), p. 23; S/A: “Cinematografía: «Canción del Sur»”, en *La Vanguardia Española*, LXXI/27.698 (domingo, 26.06.1955), p. 28; y S/A: “Noticiario: «Canción del Sur»”, en *La Vanguardia Española*, LXXI/27.699 (martes, 28.06.1955), p. 23.

Quizás no está incluida en muchos listados de películas de animación porque se trata de una película que combina imágenes reales con dibujos animados.

“[...] Invirtiendo el orden de importancia dado en «Los tres caballeros», en «Canción del Sur» son los dibujos los que intervienen de una forma accesoria, facilitando con su alegre fábula una viva lección y atinada solución a los problemas que aquejan a los personajes humanos”<sup>549</sup>.

La crítica valoró la película de forma muy positiva y destacó su argumento y su banda sonora musical, como los aspectos más relevantes:

<sup>549</sup> S/A: “Cinematografía: «Canción del Sur»”, en *La Vanguardia Española*, LXXI/27.710 (domingo, 10.07.1955), p. 25.

“[...] Conviene hacer notar que en esta cinta Walt Disney ha llegado a una perfección notable en el empeño de reunir en la misma escena a animales vivos y a animales imaginarios en el mismo plano.

De todos, [...] atribuiremos la primacía entre sus motivos de interés a lo emotivo de su argumento y a la lisa facilidad con que se logran en él profundas situaciones sentimentales con el mismo despliegue de medios [...]. En tal orden de cosas, resulta muy brillante la labor de Lucile Watson, Ruth Warrick, Bobby Driscoll y otros actores infantiles, de la ilustre actriz negra, ya desaparecida, Hattie Mac Daniel, y del actor de la misma raza James Baskett [...]”<sup>550</sup>.

“Más que ninguna otra de las películas de Walt Disney, «Canción del Sur», que presenta en el Tívoli R.K.O. Radio, está dotada de un conjunto musical admirable, que encantará a los entendidos tanto como al público habitual”<sup>551</sup>.

Tampoco me detendré en exceso en algunos títulos de la factoría Disney de la segunda mitad de la década de 1940, distribuidos todos ellos por RKO Radio Pictures, por tratarse, básicamente, de películas concebidas inicialmente como largometrajes, pero que finalmente terminaron siendo paquetes de cortometrajes, generalmente sin conexión entre ellos y con una fuerte carga musical, que se llevaron a cabo con la intención de salvar económicamente a la empresa de una crisis financiera galopante, inmediatamente posterior a la Segunda Guerra Mundial, y que a punto estuvo de conducir a Disney a la quiebra. Me refiero especialmente a *Música, Maestro* [*Make Mine Music*]<sup>552</sup>, una cinta de apenas 67 minutos de duración, a cargo de Jack Kinney, Clyde Geronimi, Hamilton Luske, Joshua Meador y Robert Cormack (26.04.1946); y a *Tiempo de Melodía —o Ritmo y Melodía—* [*Melody time*]<sup>553</sup>, de 75 minutos de metraje, a cargo de Jack Kinney, Clyde Geronimi, Hamilton Luske y Wilfred Jackson (27.05.1948). Y también, a otras dos raras recopilaciones de cortos, como *Las aventuras de Bongo, Mickey y las judías mágicas —o Diversión y fantasía—* [*Fun and*

---

<sup>550</sup> P. V. B.: “Los estrenos: Tívoli. «Canción del Sur»”, en *La Vanguardia Española*, LXXI/27.702 (viernes, 01.07.1955), p. 17.

<sup>551</sup> S/A: “Cinematografía: «Canción del Sur»” ..., *op. cit.*, p. 25.

<sup>552</sup> Incluía los cortometrajes musicales titulados *Los Guerrero y los de León* (*The Martin and the coys*); *Tarde Azul* (*Blue Bayou*); *Cuando los gatos se juntan* (*All the Cats Join In*); *Tres palabras* (*Without You*); *El gran valiente* (*Casey at the Bat*); *Un sueño en silueta* (*Two Silhouettes*); *Pedro y el lobo* (*Peter and the Wolf*); *Después que te fuiste* (*After You've Gone*); *Historia de un idilio* (*Johnnie Fedora and Alice Blue Bonnett*); y *El ballenato que quiso cantar en la ópera* (*The Whale Who Wanted To sing At The Met*).

<sup>553</sup> Que supuso un fracaso comercial, y se componía de los siguientes cortos: *Juventud enamorada* (*Once Upon a Wintertime*); *El abejorro* (*Bumble Boogie*); *La leyenda de Juanito Manzanas* (*The Legend of Johnny Appleseed*); *Aventura en alta mar* (*Little Toot*); *Árboles* (*Trees*); *Échale la culpa a la samba* (*Blame It On The Samba*); y *Roy Rogers y la historia de Pecos Bill* (*Roy Rogers and the Sons of the Pioneers and Pecos Bill*).

Fancy Free]<sup>554</sup>, realizada por Jack Kinney, Bill Roberts, Hamilton Luske y William Morgan, y (27.09.1947), y *La leyenda de Sleepy Hollow y el señor Sapo* [*The Adventures of Ichabod and Mr. Toad*] (05.10.1949)<sup>555</sup>.



**Figura 260.** *Música, Maestro* [Make Mine Music] (1946), cartel y fotogramas de *Después que te fuiste*, con música del Benny Goodman Quartet; *Pedro y el lobo*; *El gran valente*; *Historia de un idilio*; y *El ballenato que quiso cantar en la ópera*.



**Figura 261.** *Tiempo de Melodía* [Melody time] (1948). Cartel y fotogramas de *Juventud enamorada*; *El abejorro*; *La leyenda de Juanito Manzanitas*; *Aventura en alta mar* (Little Toot); y *Roy Rogers y la historia de Pecos Bill*.

<sup>554</sup> Con solamente dos cortos: *Bongo*, y *Mickey y las habichuelas mágicas* [Jack And The Beanstalk].

<sup>555</sup> Que, con un metraje de 68 minutos, consta asimismo de dos cortos: *El Señor Sapo* [The Wind in the Willows], y *La leyenda de Sleepy Hollow* [The story of Ichabod Crane and the Headless Horseman].

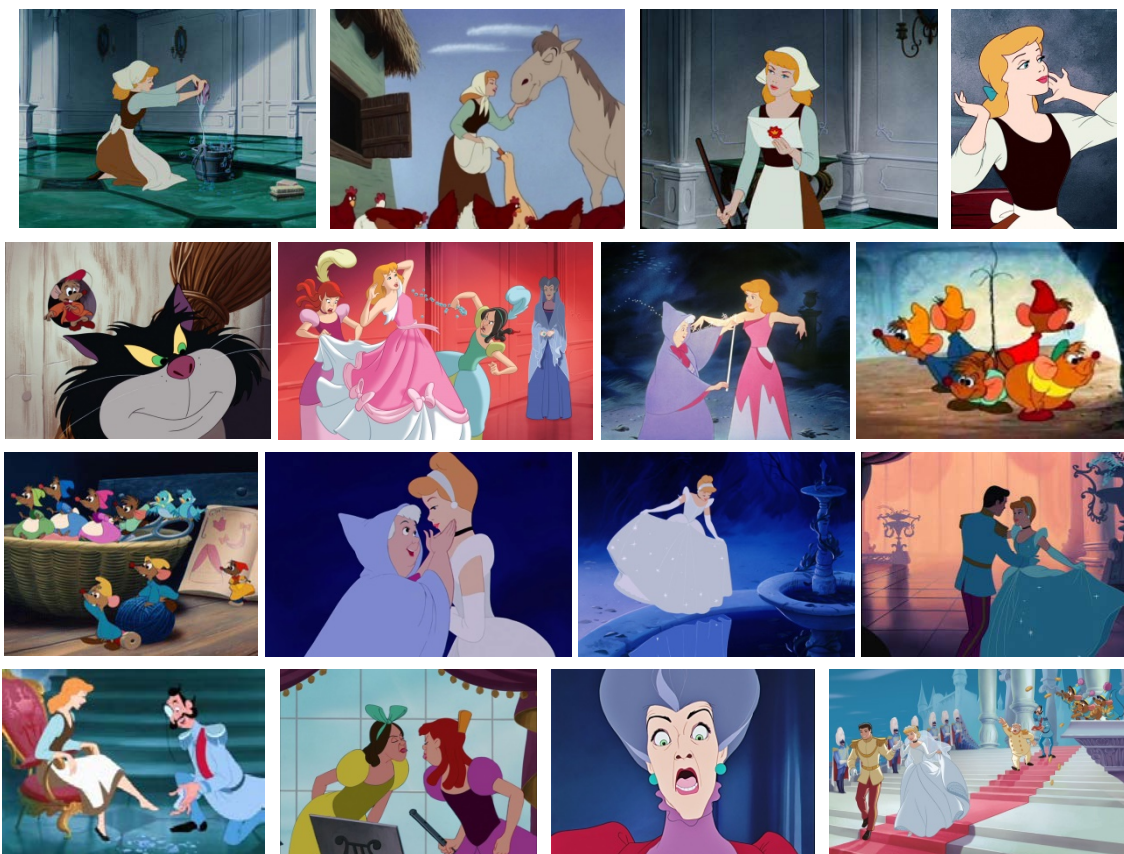


**Figura 262.** Las aventuras de Bongo, Mickey y las judías mágicas [Fun and Fancy Free] (1947). Tarjeta de propaganda y fotogramas de Bongo, y de Mickey y las habichuelas mágicas. Nótese las similitudes en el último caso, del castillo, del gigante bobalicón con nuestro ogro Caramanca, o de Mickey con Garbancito, cuando éste navega por el río...



**Figura 263.** La leyenda de Sleepy Hollow y el señor Sapo [The Adventures of Ichabod and Mr. Toad] (1949). Fotogramas de El Señor Sapo, y de La leyenda de Sleepy Hollow, respectivamente.

Por su parte, *La cenicienta* fue el último largometraje producido por Disney en la década de 1940, aunque ya se estrenó en 1950. Concretamente, el 17.12.1952 en el cine Palacio de la Música de Madrid<sup>556</sup> y el 19.12.1952 en los cines Astoria y Cristina de Barcelona<sup>557</sup>, únicamente dos años más tarde que en Estados Unidos.



**Figura 264.** *La Cenicienta* [*Cinderella*] (15.02.1950).

Obtuvo un gran éxito entre el público y la crítica alabó sus avances técnicos y artísticos, calificándola de:

<sup>556</sup> Al día siguiente, se estrenó en el cine Llorens de Sevilla. ÁLVAREZ QUINTERO: “Gacetillas: Llorens – Walt Disney presenta «La Cenicienta»”, en ABC (18.12.1952), p. 31.

<sup>557</sup> Según los datos de <http://www.mcu.es/bbddpeliculas> [Consulta, 17.12.2016]



“[...] paso adelante en cuanto al género tan perfeccionado de los dibujos animados salidos de sus estudios [de Disney], y por lo tanto una de las obras maestras del genial dibujante”<sup>558</sup>.

“[...] despierta en todo el mundo la emoción más sincera y profunda y le proporciona una visión de alegría y romanticismo que nunca olvidarán”<sup>559</sup>.

“[...] Seis años de trabajo ha costado «La Cenicienta» [...]”<sup>560</sup>



Figura 265. S/A: “Cartel de *La Cenicienta*”, en *ABC* (21.12.1952), p. 75.

Un último ejemplo de la gran popularidad alcanzada por las películas de Walt Disney en España es la utilización de sus dibujos animados en la publicidad de conocidas marcas como reclamo. Llamativa es la utilización ya en 1931 de Mickey Mouse y Minie como imagen central de la publicidad de una librería en Barcelona, que ocupó una página completa del periódico *La Vanguardia española*.

<sup>558</sup> Crítica del estreno. DONALD: “Ayer se estrenó en el Palacio de la Música «La Cenicienta», de Walt Disney”, en *ABC* (18.12.1952), p. 49.

<sup>559</sup> S/A: “Cenicienta es la personificación de millones de muchachas”, en *La Vanguardia española*, LXVIII/26.916 (viernes, 19.12.1952), p. 22

<sup>560</sup> SAENZ GUERRERO, H.: “Astoria y Cristina: «La Cenicienta»”, en *La Vanguardia española*, LXVIII/26.918 (domingo, 21.12.1952), p. 27.

# LIBROS

NACIONALES Y EXTRANJEROS

## PARA REGALOS

PARA NIÑOS

NOVEDAD

Aventuras  
de  
**MICKEY**

Los célebres dibujos de  
WALT DISNEY, presen-  
tados en forma de histo-  
ria con sólo 4 líneas  
de texto.

Cada álbum con 15 his-  
torietas de varias episo-  
dias, tiradas en colores,  
encuadernación en cartón,  
colores en colores.

Pesetas 250

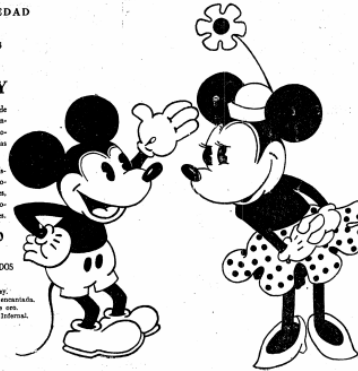
TÍTULOS PUBLICADOS  
en cartón:

- 1 - Aventuras de Mickey.
- 2 - Mickey en la zona amazónica.
- 3 - Mickey inventa el cine.
- 4 - Mickey en el Valle Infernal.

en francés

Aventuras de  
Péla le chat.  
Zig et Pone.  
Bibi et Bébé.  
Dustin.

462



PARA MAYORES

Novelas y clásicos,  
encuadernados

Obras de Arte  
Historia  
Geografía  
Literatura

PIDA USTED  
alguno de nuestros  
catálogos ilustrados:

- I - Libro para la Juventud
- II - Libro de Regalo.
- III - Índice de Novelas.
- IV - Revista de Modas.
- V - Suscripciones a diccionarios y revistas.
- VI - Libro d'Hommes Français.

# LIBRERIA FRANCESA

LIBRERIA GENERAL ESPAÑOLA

RAMBLA DEL CENTRO, 8 y 10

SUCURSAL: PASEO DE GRACIA, 87

Figura 266. Anuncio de una librería con sucursal en Barcelona, utilizando la imagen de Mickey y Minnie Mouse, de Walt Disney. S/A: "Anuncio publicitario", en *La Vanguardia*, LII/21.784 (jueves, 21.12.1933), p. 36.

GISBERT.—Arenal. 1

**PANCHITA "SIGMA"**

*¡Sale de Bahía para Madrid!*

**SIGMA** MÁQUINAS DE COSER Y BORDAR.

**20** MESES DE CRÉDITO

**15** AÑOS DE GARANTÍA

"MODELO 1949"

**HORTALEZA 25 y 43 • MADRID •**

Figura 267. Anuncio de una conocida marca de máquinas de coser, utilizando, como reclamo publicitario, los personajes de *Los tres caballeros* de Walt Disney. S/A: "Anuncio publicitario", en *Primer Plano*, IX/419 (24.10.1948), p. 40.



**Figura 268.** Anuncio de la misma marca de máquinas de coser, que en este caso utiliza los personajes de *Blanca Nieves* como recurso atractivo encaminado a engrosar sus ventas. Se señalaba que contaba “con la autorización de «Walt Disney Ibérica S.A.»”. S/A: “Anuncio publicitario”, en *ABC* (06.09.1949), p. 2.

Y, por supuesto, Walt Disney se fue convirtiendo con cada una de sus producciones, en especial de sus largometrajes, en un mito que todavía hoy perdura. Es por ello que se dedicaron numerosos reportajes, noticias, reseñas, etc., —sobre todo en revistas especializadas— centrados en su figura, que abordaban temas muy dispares —desde sus difíciles inicios, hasta la atribución de un origen español, pasando por sus estudios, etc.—.

Ya en 1934 se presentó un extenso reportaje sobre él en la revista *Blanco y Negro* dividido en cuatro partes —S/A: “Figuras de la pantalla: Walt Disney”, en *Blanco y Negro* 44/2260 (11.11.1934), pp. 129-130; 44/2261 (18.11.1934), pp. 135-137; 44/2263 (25.11.1934) pp. 132-134; y conclusión 44/2263 (02.12.1934), pp. 125-128—, el cual iba a ser solamente el primero de muchos más.

## Cuando Walt Disney ganaba diez dólares por semana...

Walt Disney no siempre fué famoso. Ni ganaba millones. Cuando era un humilde empleado y ganaba diez dólares por semana, tenía la manía de cazar ratones y observar sus graciosos y ágiles movimientos. El cesto de los papeles de su oficina se improvisa en jaula para los cautivos y Disney perdía su tiempo en contemplarlos. De ahí nació la idea de Micke Mouse. De donde se deduce que no hay que compadecer al oficinista que sólo ganaba diez dólares porque debía de trabajar muy poco, dedicado a la caza mayor de ratoncitos, y porque de este deporte surgió la idea genial de los dibujos animados...

**Figura 269.** Detalle de un artículo en el que se habla de los inicios de Walt Disney. S/A: “Feria de imágenes: Cuando Walt Disney ganaba diez dólares por semana...”, en *Primer Plano*, V/205 (17.09.1944), p. 14.

También la revista *Primer Plano* dedicó algunas de sus páginas al dibujante y productor, desde pequeñas reseñas hasta extensos artículos. Así por ejemplo, la segunda portada de dicha publicación periódica especializada<sup>561</sup> estuvo dedicada a Walt Disney y se incluyó un artículo de tres páginas, a propósito de la polémica de su lugar de nacimiento y su supuesto origen español.



**Figura 270.** Portada de *Primer Plano: revista de cinematografía española*, I/2 (27.10.1940).

<sup>561</sup> La primera portada de *Primer Plano* estaba dedicada a la modelo, bailarina y actriz Conchita Montenegro (\*1912; †2007), que fue la primera mujer española en triunfar en Hollywood.



Figura 271. "Walt Disney nació en Mojácar y se llama José Guirao Zamora". ALCARAZ, Juan. *Primer Plano: revista de cinematografía española*, 1/2 (27.10.1940), pp. 7 y 8.

Incluso se pueden encontrar ecos de la noticia en la prensa. Valga de ejemplo la referencia que se hacía en ABC<sup>562</sup>:

Nueva York acaba de averiguar que Walt Disney, el genial creador del dibujo animado, artífice de esa joya de la cinematografía que se llama "Blanca Nieves", es español y se apellida Zamora. En 1903, sus padres, José Zamora e Isabel Asensio, emigraron de Almería, donde nacieron y habían vivido, a los Estados Unidos, llevándolos consigo. En fin, el gran actor André Luguet, penúltimo eslabón de una ilustre genealogía de cómicos parisienses y padre, a su vez, de una muchacha que pisa ya las tablas, revela hoy en la revista "Toute le vie" el origen de una ovación que durante tres siglos, o sea, a partir de 1772, se ha transmitido sin interrupción de

Figura 272. Detalle del artículo en el que se apuntaba hacia la nacionalidad española de Walt Disney.

Y por supuesto, se celebraron conferencias sobre su biografía, trabajo, etc., como la ofrecida por el ya citado Edmundo Lasalle el 03.03.1946 en el Cine Palace, patrocinada por el Círculo de Escritores Cinematográficos<sup>563</sup>.

<sup>562</sup> DARANAS, Mariano: "El viejo idioma imperial reivindica su preeminencia", en ABC (23.12.1941), p. 12.

<sup>563</sup> GARCÍA VIÑOLAS, Pío: "Positivo sin revelar: Conferencia de Edmundo Lasalle sobre Walt Disney"..., *op. cit.*, p. 16.

En resumen, Walt Disney produjo doce largometrajes de dibujos animados en color<sup>564</sup> entre 1937 y 1950. De ellos, nueve se estrenaron en los Estados Unidos antes que *Garbancito de la Mancha*, teniendo noticia de todos ellos en nuestro país, en mayor o menor medida. Del total de dichos doce largometrajes, ocho de ellos se estrenaron en España, de los cuales cuatro fueron vistos enseguida (con un lapso de dos a cuatro años de diferencia) por el público español —y también por los productores, dibujantes, etc. que trabajaban o iban a trabajar en el largometraje español—. Éstos fueron: *Blanca Nieves y los siete enanitos*, *Pinocho*, *Dumbo*, y *Saludos, amigos*, y dado el éxito en España de todos ellos —tanto de público como de crítica—, resulta claro que se tomaron como modelo para la producción española en aquellos aspectos que fueron posibles, o al menos, estuvieron presentes en la mente de sus creadores.

Estrenos en EE.UU.	AÑOS	Estrenos en España
1. <i>Blanca Nieves y los siete enanitos</i>	1937	
2. <i>Pinocho</i> 3. <i>Fantasia</i>	1940	
4. <i>El dragón chiflado</i> 5. <i>Dumbo</i>	1941	1. <i>Blanca Nieves y los siete enanitos</i>
6. <i>Bambi</i> 7. <i>Saludos, amigos</i>	1942	
8. <i>Victoria por medio de la fuerza aérea</i>	1943	
	1944	2. <i>Pinocho</i> 5. <i>Dumbo</i> 7. <i>Saludos, amigos</i>
9. <i>Los tres caballeros</i>	1945	
10. <i>La canción del sur</i>	1946	3. <i>Fantasia</i> (1957) 4. <i>El dragón chiflado</i>
	1947	9. <i>Los tres caballeros</i>
11. <i>Danny o Cerca de mi corazón</i>	1948	
12. <i>La Cenicienta</i>	1950	6. <i>Bambi</i>
	1952	12. <i>La Cenicienta</i>
	1955	10. <i>La canción del sur</i>

**Figura 273.** Tabla que compara los estrenos de los largometrajes producidos por Walt Disney en EE.UU. y su primer visionado en España.

Así pues, se puede afirmar con rotundidad que el cine de animación norteamericano se conocía en España en la década de 1940, y aun antes, durante y después de *Garbancito de la Mancha*. Se tenía noticia de las producciones de dibujos animados que estaban en marcha y de los estrenos en Estados Unidos, muy especialmente, los

<sup>564</sup> Recuérdese que se ha incluido en este listado tanto *Los tres caballeros* como *La canción del sur*, que mezclan personajes reales con dibujos animados.

largometrajes de Walt Disney, a quien se consideraba entonces el maestro, el ejemplo a seguir. Pero sobre todo, se conocía su resultado creativo, porque las películas se estrenaban en nuestro país, aunque con cierto retraso, incluso considerable en ocasiones.

Las causas de este retraso fueron muy diversas. Por una parte, existía una situación internacional bélica comprometida, pues occidente, y muy especialmente Europa, se encontraba inmerso en plena Segunda Guerra Mundial. Pero, sin duda alguna, una de las principales causas fue la política cinematográfica promulgada por el gobierno español, basada en el proteccionismo y la autarquía, también en el cine. Aunque, por otra parte, hemos visto cómo las producciones más relevantes llegaban a estrenarse también, eso sí, en ocasiones tras un recorrido turbulento y de dudosa legalidad, a base de ciertas artimañas y subterfugios.

Por otro lado, dada la gran presencia de dibujos animados americanos en la cartelera española, y consideradas su calidad y los rápidos avances en las técnicas de animación de que hacían gala, es lógico, como no podría ser de otra manera, que cautivaran al público e influyeran en los productores y artistas que se dedicaban a la animación en España.

Poniendo la atención particularmente en las fechas de los estrenos, hay que decir que, en el caso de Estados Unidos, el país productor, hubo una gran actividad hasta 1942, y teniendo en cuenta que *Bambi* ocupó seis años de producción, se puede decir que hubo una gran actividad en la creación de largometrajes ya antes de la entrada de EE.UU. en la Segunda Guerra Mundial. Recuérdese que Disney, al igual que otras productoras del país, iba a realizar un notable trabajo de creación de cine relacionado con la guerra, por lo que reduciría el resto de sus producciones. Pero incluso aquellos dibujos relacionados con la guerra, también se conocían en España, como lo atestigua el artículo de *Primer Plano* dedicado a ellos<sup>565</sup>.

---

<sup>565</sup> FRAGOSO, Fernando: "La Guerra alcanza a los Estudios de Walt Disney", en *Primer Plano*, V/195 (09.07.1944), pp. 9-10.



Figura 274. FRAGOSO, Fernando: "La Guerra alcanza a los Estudios de Walt Disney", en *Primer Plano*, V/195 (09.07.1944), pp. 9-10.

En cuanto a los estrenos de los largometrajes de Disney en España, llama la atención que todas las películas se estrenaran a partir de 1944 en adelante, a excepción de *Blanca Nieves y los siete enanitos* (recuérdese que su estreno en España fue durante la temporada 1941-1942), coincidiendo con el cambio de rumbo en la guerra y con el cambio de política tanto por parte de la dictadura franquista como del gobierno de EE.UU. respecto a la difusión sus films en nuestro país, entre otras muchas cosas.



## Contexto musical: intervención y protagonismo de la música y de los compositores en la creación cinematográfica en España



úsica y cine siempre constituyeron, desde el mismo nacimiento de las primeras proyecciones cinematográficas (y antes de éstas, en sus estadios más primitivos)<sup>566</sup>, un binomio estrechamente relacionado, pues difícilmente era concebible una proyección de cierta duración, sin el concurso, ya complementario, ya protagonista, del sonido, se produjera éste de un modo u otro.

Con el paso del tiempo, y durante la etapa del cine mudo<sup>567</sup>, se empleaba música “en vivo y en directo” para acompañar las proyecciones (ya fuera mediante un piano, un grupo de cámara o incluso una orquesta, o bien mediante una partitura —antecedente de lo que más tarde serían las *cue-sheet*— o mediante patrones improvisatorios estereotipados)<sup>568</sup>, con vistas a estimular al máximo a los espectadores (en una

---

<sup>566</sup> Puede verse: ARMELL FEMENÍA, Montserrat y EZQUERRO ESTEBAN, Antonio: “Música e imágenes hasta la llegada del cine. (Linterna mágica, armónica de cristal, fantasmagorías y teatro de sombras)”, en *Anuario Musical*, 58 (2003), pp. 279-353.

<sup>567</sup> Hay que tener en cuenta que, en puridad, el “cine mudo” nunca existió como tal, pues el cine, incluso en los períodos cronológicos más lejanos de su historia, siempre tuvo acompañamiento musical. Otra cosa distinta es que, cuando hoy visionamos películas de aquel período (hasta 1935 aproximadamente), esto se haga de una manera descontextualizada, es decir, partiendo únicamente del material conservado, “en bruto”, y en consecuencia, desprovisto del acompañamiento musical que, en todas las ocasiones, se habría proporcionado al visionado de la película original. Por otro lado, a partir de la aparición del sonoro, las anteriores proyecciones sincronizadas (que combinaban música en directo, o previamente grabada, con las imágenes), se iban a solapar durante un tiempo con las proyecciones ya definitivamente sonoras, de manera que, aunque poco a poco, las primeras proyecciones sincronizadas acabarían por extinguirse. GONZÁLEZ LÓPEZ, Palmira: *Història del cinema a Catalunya. L'època del cine mut, 1896-1931*. Barcelona, La llar del llibre, “Els llibres de la frontera”, 1986. EADEM: “El cine mudo en Barcelona”, en *Cuadernos de la Academia*, 1 (1997), pp. 29-51.

<sup>568</sup> En las agrupaciones de cámara fue muy frecuente el uso del sexteto, modalidad para la cual se imprimían y comercializaban a menudo los materiales orquestales (en reducción para piano solo, en partichelas para sexteto, o bien en partitura). Por lo demás, son pocos los ejemplos que se han conservado de partituras originales o de arreglos utilizados para la sonorización de las primeras películas españolas, como tampoco es mucho lo que se sabe sobre la metodología utilizada al respecto. Se sabe que era común incorporar piezas de moda o bien conocidas por el público, de modo que, por ejemplo, se podía interpretar un fragmento de “España cañí” para ilustrar auditivamente alguna escena de ambiente particularmente castizo o patriótico, o se improvisaban pasajes en arpeggios y escalas rápidas para las persecuciones humorísticas de Buster Keaton o Harold Lloyd, entre otro sinfín de recursos fáciles y efectistas seguidos a menudo por los pianistas que acompañaban musicalmente las proyecciones en los cines españoles. Pero más allá de algunas ideas de este tipo, generalmente poco

especie de “revival” de la vieja teoría de los afectos barroca) para que se involucraran con la narración que se exponía en pantalla<sup>569</sup>. De hecho, era tal el tirón mediático y social con que contaba la música, que incluso en España se llegaron a producir versiones mudas de zarzuelas (!), como *Los guapos* (de Segundo de Chomón, 1910), o *La verbena de la Paloma* (de José Buchs, 1921)<sup>570</sup>.

Pero la llegada del sonoro trajo consigo grandes cambios en todos los sentidos y la música, no solamente no desapareció, sino que además de seguir ejerciendo muchas de las labores anteriores, pasó a tener nuevas funciones e incrementar su efecto sobre la audiencia, propiciándose, incluso, la aparición de un nuevo género musical, que iba a gozar de una enorme aceptación: el musical<sup>571</sup>.

De este modo, la presencia musical en el cine pasó a diversificarse hasta grados hasta entonces insospechados, pudiendo incorporarse desde dentro de la propia narración fílmica, o desde fuera, ya fuese en forma de pequeños fragmentos (canciones o piezas sueltas), o incluso llegando a ocupar todo el metraje disponible, y esto, ya se tratara de

---

concretas y más bien difusas o sujetas a convencionalismos genéricos, es todavía poco lo que se sabe al respecto, a pesar de lo mucho que se ha avanzado al respecto gracias a los estudios de los últimos años. <sup>569</sup> PÉREZ SEVILLA, Gabriel (dir.): *Historia del cine. (Películas, directores y actores)*. 5 vols. Barcelona, Euroliber, 1994. COLÓN PERALES, Carlos; LOMBARDO ORTEGA, Manuel; e INFANTE DEL ROSAL, Fernando: *Historia y teoría de la música en el cine: presencias afectivas*. Sevilla, Alfar, 1997. PÉREZ MERINERO, Carlos: *El cine español: historia, actores y directores, géneros, principales películas*. Barcelona, Larousse, 2003. MOUËLLIC, Gilles; y MASSON, Noëlle (dirs.): *Musiques et images au cinéma*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes, col. “Aesthetica”, 2003.

<sup>570</sup> En este período fue notable la contribución de algunos directores de orquesta españoles, que protagonizaron la música en vivo que, como acompañamiento a determinadas producciones cinematográficas, pudieron verse y escucharse en las principales salas de las grandes capitales del país. Hay que mencionar, entre ellos, la actividad en Barcelona del también pianista Blai Net i Sunyer (\*1887; †1948), que, discípulo de Carlos Vidiella y colaborador de Pau Casals o Gaspar Cassadó, fue director de la orquesta que llevaba su nombre y actuaba en el teatro Coliseum de Barcelona, o en el Astoria; y hay que citar al menos al célebre compositor y director de la Orquesta Municipal de Barcelona, Eduardo Toldrá (\*1895; †1962), que actuó repetidas veces en el Cine Cataluña; así como al compositor de zarzuelas y profesor en los conservatorios municipal y del Liceo barcelonés, Juan Dotrás Vila (\*1900; †1978), que, al frente de la orquesta de su nombre, dirigió en los teatros y cines Tívoli, Kursaal y Cataluña de la Ciudad Condal. Finalmente, también conviene destacar al empresario y compositor de sardanas, cuplés y bailables, Joan Suñé Sintés (\*1902; †1965), que, aparte de participar en la Banda Municipal y dirigir al Orfeón Atlántida en el Salón Cine Doré, ejerció habitualmente como organista del Palau Nacional de Montjuich y fue profesor de la Escuela Municipal de Música, y que, al frente de la orquesta de su nombre, dirigió también la música en las proyecciones del Cine Capitol de Barcelona; sin olvidar tampoco, para terminar, al compositor de bailables, editor de música y arreglista, Martín Lizcano de la Rosa (\*1903; †1981), que, como director de orquesta, actuó en repetidas ocasiones al frente de la Orquestina Lizcano en el Pathé Palace (Pathé Cinema).

<sup>571</sup> Se considera como el primer musical español a la película —una comedia plagada de números musicales— *Abajo los hombres* (José María Castellví, 1935), de 83 minutos de duración, que incluía música de Pascual Godes, Martín Lizcano de la Rosa, y Antonio Matas.

forma cantada, o mediante recursos puntuales y/o ruidos (con el desarrollo de los célebres “efectos sonoros”), etc., llegando así a constituirse lo que dio luego en llamarse “la banda sonora”<sup>572</sup>.

Sea esto como fuere, el caso es que para la década de 1930 el cine musical —o provisto de canciones— alcanzó una enorme popularidad, que supuso un impacto social como hasta entonces no se había conocido<sup>573</sup>. Gracias al nuevo cine sonoro, compositores, y sobre todo, cantantes, se hicieron famosos muy rápidamente, contribuyendo de ese modo (conforme iba cambiando la cartelera y aparecían nuevas películas, superando cada vez nuevos retos técnicos), a una sucesión cada vez más veloz en el cambio de los gustos y de las modas<sup>574</sup>.

En el caso español, la presencia del elemento músico-popular y folclórico se hizo patente desde muy pronto, con una intensidad como en ningún otro país, salvada la lógica excepción de EE.UU.<sup>575</sup>. Cantantes de ópera y zarzuela, y sobre todo,

---

<sup>572</sup> SADOUL, Georges: *Diccionario del cine*. Madrid, Istmo, 1977. VALLS GORINA, Manuel; y PADROL ESCOLIES, Joan: *Música y cine...*, op. cit. NAVARRO CAPELLA, Francesc (dir.): *Cine & Música: grandes éxitos del cine y sus bandas sonoras originales*. 4 vols. Barcelona, Salvat, 1993. LACK, Russell: *Twenty Four Frames Under: A Buried History of Film Music*. Londres, Quartet Books, 1997. [*The music in film*]. [BEVIA VILLALBA, Herminia; y RESINES, Antonio (trads.)] *La música en el cine*. Madrid, Cátedra, 1999. SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis: *Diccionario temático del cine*. Madrid, Cátedra, 2004. RADIGALES BABÍ, Jaume: *La música en el cine*. Barcelona, Universitat Oberta de Catalunya, 2008. MOUËLLIC, Gilles: *La musique de film*. París, Cahiers du Cinéma, col. “Les petits cahiers – CNDP”, 2003. [ROCHE SUÁREZ, Carles; FONTAL RUEDA, Yolanda; y AGOFF, Irene (trads.):] *La música en el cine*. Barcelona, Paidós Ibérica, col. Pequeños Cuadernos de “Cahiers du Cinéma”, 2011.

<sup>573</sup> PINEDA I SIRVENT, Joan: “Música de cine, cine musical y música incorporada”, en *Imagen y sonido*, 108 (junio 1972). ID.: “La música de cine y la época muda”, en *Imagen y sonido*, 110 (agosto 1972). ID.: “La evolución musical en la historia del cine”, en *Imagen y sonido*, 120 (I), 123 (II) y 130 (III), (junio 1973, septiembre 1973 y abril 1974, respectivamente). RONDOLINO, Gianni: *Cinema e musica: breve storia della musica cinematografica*. Turín, Libreria “Unione Tipografico-Editrice Torinese”, 1991.

<sup>574</sup> JÓDAR MUÑOZ, Julián de (dir.): *Bandas sonoras originales*. Barcelona, Ediciones Altaya, 1995. BLUME, Armando [SÁNCHEZ]; y ROSELL, Oriol: *Grandes temas musicales del cine*. Barcelona, Euroliber, 1995. RODRÍGUEZ BRAVO, Ángel: *La dimensión sonora del lenguaje audiovisual*. Barcelona, Paidós, 1998. ROMAGUERA I RAMIÓ, Joaquim: *El lenguaje cinematográfico: gramática, género, estilos y materiales*. Madrid, Ediciones de la Torre, 1999. SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis: *Historia del cine: teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Madrid, Alianza Editorial, 2002. ROMÁN, Alejandro [LÓPEZ]: *El lenguaje musivisual: semiótica y estética de la música cinematográfica...*, op. cit.

<sup>575</sup> CABERO MARTÍNEZ, Juan Antonio: *Historia de la cinematografía española*. Madrid, Gráficas Cinema, 1949. CEBOLLADA GARCÍA, Pascual; y RUBIO GIL, Luis: *Cronología: enciclopedia del cine español*. Barcelona, Ediciones del Serbal, 1996. GASCA BURGÉS, Luis María: *Un siglo de cine español*. Barcelona, Planeta, 1998. BORAU MORADELL, José Luis (dir.): *Diccionario del cine español*. Madrid, Alianza Editorial, 1998. AGUILAR GUTIÉRREZ, Carlos: *Guía del cine español*. Madrid, Cátedra, 2007. CARMONA BARGULLIA, Luis Miguel: *La música en el cine español*. Madrid, Cacitel, 2007. La Segunda República (con la figura sobresaliente del director Florián Rey), y los primeros años de la dictadura, constituyeron los períodos de mayor auge del cine musical en España, que se iba a basar entonces, fundamentalmente, en la explotación del repertorio —arias y romanzas, básicamente— de determinadas zarzuelas de éxito.

tonadilleras (sin faltar tampoco algo más tarde una cierta explotación de los “niños prodigio”), tales como Imperio Argentina, Concha Piquer, Celia Gámez, Estrellita Castro, Juanita Reina o Lola Flores<sup>576</sup>, enseguida triunfaron —iban a hacerlo en las décadas sucesivas—, y con ellas, buena parte de los mejores compositores del momento, como se verá en este apartado<sup>577</sup>.

Todo ello acabaría por ser una vía de difusión musical ciertamente interesante, y de impacto asegurado, basado en su componente más puramente económico y comercial, pues, capaz de generar pingües beneficios a sus productores, terminaría por propiciar un tipo de filmografía —y con ello, de música— concebida directamente para su consumo, y para agradar a una demanda social paulatinamente creciente (ávida de nuevos títulos en cartel, nuevas caras en pantalla, nuevas voces y nueva música). Y en esto último, tendría mucho que ver el influjo, cada vez mayor, de la industria del cine estadounidense, y de los modelos que, poco a poco, imponía. También (¿y sobre todo?) en la música.

Por otra parte, y en el terreno más propiamente del negocio —por lo que respecta nuevamente a la música—, conviene señalar que, a la venta de localidades en las salas de cine del país, se unía, a raíz de su difusión, la grabación añadida de discos de vinilo (con lo que ello reportaba de ingresos suplementarios a sus protagonistas), la contratación para giras de conciertos, y en fin, todo un entramado de conexiones mercantiles que contribuían a lanzar a los compositores e intérpretes musicales al mundo de la fama, atrayéndoles, de este modo, al mundo del cine, de una manera casi hipnótica. Incluso proliferaron ciertas publicaciones especializadas para cinéfilos (*Primer Plano, Fotogramas, Imágenes-Revista de Cinematografía, Cámara*, en cierto modo, *Mundo Gráfico...*).

---

PÉREZ PERUCHA, Julio (ed.): *Antología crítica del cine español (1906-1995): flor en la sombra*. Madrid, Cátedra, 1997. LLUÍS I FALCÓ, Josep: “Los compositores de la generación de la República y su relación con el cine”, en [LOLO HERRANZ, Begoña (ed.)] *Campos interdisciplinarios de la musicología*. vol. 1. Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2001, pp. 771-784. GARCÍA FERNÁNDEZ, Emilio C.: *El cine español entre 1896 y 1939. Historia, industria, filmografía y documentos*. Barcelona, Ariel Cine, 2002.

<sup>576</sup> O en el terreno masculino, por ejemplo en las décadas de 1940 y 1950, Jorge Sepúlveda, Luis Mariano, Angelillo, Antonio Molina, Antonio Machín, Jorge Negrete... Todo ello, aparte de las tonadillas más castizas, junto a pasodobles, tangos o chotis (a menudo de temática taurina o costumbrista), y a otros “bailables” de moda (fox-trot, one-step, rag-times, boleros...).

<sup>577</sup> MARTÍNEZ TORRES, Augusto: *Diccionario del cine español*. Madrid, Espasa-Calpe, 1994.

Entretanto, y desde la llegada del sonoro hacia 1935, se produjo un cambio drástico en los modos de concebir la música en el entorno cinematográfico, pues la interpretación musical “en vivo y en directo”, antes obligada, fue dejando de tener validez, máxime cuando la reproducción sonora mediante nuevos artefactos tecnológicos iba mejorando a pasos agigantados, y cada vez era más posible producir música en sala mediante gramófonos y pianolas. Con ello, músicos —directores de orquesta— e instrumentistas, se vieron cada vez más desplazados (a menudo restringiendo sus intervenciones a breves actuaciones de mero entretenimiento, aprovechando los entreactos u obligados intermedios de las proyecciones para cambiar las bobinas de celuloide), cuando no, directamente sustituidos<sup>578</sup>.

El caso es que, “la gran música” que se precisaba para las producciones cinematográficas nacionales, pasó a hacerse en grandes estudios de grabación, especializados, donde se mezclaba, con absoluta naturalidad y pragmatismo, lo sinfónico-postromántico<sup>579</sup> con la zarzuela<sup>580</sup>, o los bailables de moda y raíz norteamericana con lo folclórico-casticista, e incluso con las formaciones

---

<sup>578</sup> La presencia de directores de orquesta en las salas de cine tuvo, de esa manera, los días contados, pues contar con una formación musical abultada requería de ciertos medios económicos que no estaban al alcance de cualquier lugar ni de cualquier sala, y era ya posible sustituirlos por otros medios de reproducción mecánica del sonido mucho más cómodos, eficaces y baratos, de modo que, a partir de entonces, las orquestas y sus directores pasaron a intervenir, apenas, desde las salas de grabación: a nivel nacional, fue entonces cuando los escasos estudios de grabación disponibles en Madrid, Barcelona o Valencia, comenzaron a aumentar en número y a contratar orquestas, orquestinas o big-bands para solventar puntualmente, de ese modo, la música necesaria para las producciones filmicas propiamente españolas. SEGUIN VERGARA, Jean Claude: *Historia del cine español*. Madrid, Acento Editorial, 1995. VALLÉS COPEIRO DEL VILLAR, Antonio: *Historia de la política de fomento del cine español*. Valencia, Ediciones de la Filmoteca, 2000.

<sup>579</sup> Con ciertas pretensiones artísticas propias de la alta composición, como las protagonizadas por autores como José Muñoz Molleda (en la famosa producción musical hispano-alemana protagonizada por Rafael Rivelles e Imperio Argentina, *Carmen la de Triana*, dirigida por Florián Rey, 1938, o en *El crimen de la calle Bordadores*, dirigida por Edgar Neville, 1946) o por compositores de renombre como Jesús García Leoz —discípulo predilecto de Joaquín Turina— (en *Sierra de Ronda*, 1933 o en *Currito de la Cruz*, 1935), que conformaron el más tarde denominado “nacionalismo casticista”.

<sup>580</sup> En cuyo último reducto brillaban con luz propia el mismo Jacinto Guerrero, junto al andaluz Francisco Alonso (\*1887; †1948), fundador en 1932 de la Sociedad Cinematográfica Española Americana (CEA) (con *El agua en el suelo*, 1934; *El bailarín y el trabajador*, 1936; *Feria en Sevilla*, 1940; o *Forja de almas*, 1943), o al aragonés Pablo Luna (\*1879; †1942), autor de la música para las películas *Miguelón o el último contrabandista*, 1933; *Una aventura oriental*, 1935; *Hogueras en la noche*, 1936; *En busca de una canción*, 1937; *Molinos de viento*, 1937; o *Sucedió en Damasco*, 1942. Todos ellos, dedicados parcialmente —con mayor o menor convicción— a escribir para el género, a cambio de fama y fortuna. MARCO ARAGÓN, Tomás: “El maestro Guerrero y la creación zarzuelística de su tiempo”, en *Cuadernos de música iberoamericana*, 2-3 (1997), pp. 257-264.

instrumentales importadas más propias del jazz, en una rara mezcla de lo local con lo internacional<sup>581</sup>.

### ***La música en el cine de la década de 1940 y sus compositores***

Para conocer la situación de la composición de música para cine después de la Guerra Civil y a lo largo de la década de 1940<sup>582</sup>, interesa en primer término conocer qué compositores del panorama musical español se dedicaron a la creación de música para el cine, es decir, quiénes estuvieron involucrados de un modo u otro con la música de las películas producidas en esta época, pues, aparte del perfil más característico y específico que se iba a forjar poco a poco para nuestros músicos de cine (profesores conectados con el ámbito civil, e incluso en ocasiones, militar, muy relacionados con el ámbito escénico-teatral y con la música más ligera,ailable o “de consumo”)<sup>583</sup>, más tarde o más temprano, todos los grandes compositores españoles iban a involucrarse de algún modo y a escribir música para el séptimo arte. Y si esto es algo que, aunque en menor medida, también pudo suceder coetáneamente en otros países, el caso español fue verdaderamente excepcional en este sentido<sup>584</sup>.

---

<sup>581</sup> LLUÍS I FALCÓ, Josep: “De las legumbres al láser. La música en los largometrajes de animación españoles”, en *Música de cine*, 12 (junio 1994), pp. 56-59. MONTERDE LOZOYA, José Enrique: “El cine de la autarquía (1939-1950)”..., *op. cit.* CASTRO DE PAZ, José Luis: *Un cinema herido. Los turbios años 40 en el cine español (1939-1950)*..., *op. cit.* COMAS PUENTE, Ángel: *El Star System del cine español de posguerra (1939-1945)*. Madrid, T & B Editores, 2004. GARCÍA SORIANO, Esther: *La música en el cine español de la posguerra (1939-1950)*. Tesis doctoral. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2014.

<sup>582</sup> MARCO ARAGÓN, Tomás: “Los años cuarenta”, en [LÓPEZ-CALO, José; FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael; y CASARES RODICIO, Emilio (coords.)] *España en la Música de Occidente: Actas del congreso internacional celebrado en Salamanca, 29 de octubre-5 de noviembre de 1985, “Año Europeo de la Música”*. Vol. 2. Madrid, Ministerio de Cultura, 1987, pp. 399-412.

<sup>583</sup> TAIBO LAVILLA, Francisco Ignacio: *La música de Agustín Lara en el cine*. México D. F., Universidad Nacional Autónoma de México, 1984. [A propósito del más célebre compositor del género “bolero” de todos los tiempos, el maestro mexicano Agustín Lara (\*1897; †1970)].

<sup>584</sup> La lista de grandes compositores que escribieron música para películas o que realizaron bandas sonoras completas para diversos filmes, es larga. Basten citar los siguientes casos: **Joaquín Turina** (\*1882; †1949): puso música a la película de 87 minutos de duración *Eugenia de Montijo* (dirigida por José López Rubio, 1944, que incluía también música a cargo de Jesús García Leoz), y dejó además numerosos escritos sobre música cinematográfica, tales como los siguientes: “La música en el cinematógrafo”, *El Debate* (1927); “La música en el cinematógrafo”, *El Debate* (1928); “El cine parlante”, *El Debate* (1929); “En torno al problema de la música cinematográfica”, *Revista Nacional de Educación* (13.03.1943); “Música de cine”, *Dígame* (06.10.1942); “Me comunican de...”, *Dígame* (15.06.1943); “Cosas de cine”, *Dígame* (05.09.1944); “Cosas de cine y otras cosas”, *Dígame* (13.12.1945); “La música en el cine”, *Dígame* (10.09.1946); “El bandolero y los bailes”, *Dígame* (17.09.1946); “El pinar

Por su parte, D. Roldán aporta un listado de compositores en el que indica el número de obras que se realizaron durante la década de 1940 en España. Destacan particularmente aquéllos cuya producción superó las ocho películas<sup>585</sup>, puesto que, del cómputo total de producciones, aproximadamente el 60% fueron elaboradas por apenas diez músicos, que, por consiguiente, fueron quienes protagonizaron el panorama espacio-temporal y temático al que ahora nos ceñimos:

**Jesús García Leoz** (\*1904; †1953), 12%;  
**José María Ruiz de Azagra Sanz** (\*1900; †1971), 7%;  
**Manuel Parada de la Puente** (\*1911; †1973), 7%;  
**Juan Quintero Muñoz** (\*1903; †1980), 7%;  
**Juan Durán Alemany** (\*1896; †1970), 7%;  
**Manuel López-Quiroga Miquel** (\*1899; †1988), 6%;  
**Ramón Ferrés Musolas** (\*1878; †1962), 5%;  
**José Muñoz Molleda** (\*1905; †1988), 4%;  
**Federico Martínez Tudó** (\*1907; †1975), 2%; y  
**Jesús Guridi Bidaola** (\*1886; †1961), 2%.

---

cinematográfico”, *Dígame* (30.12.1946); y “Cosas del cine. Don Gabriel”, *Dígame* (29.09.1947). **Jesús Guridi Bidaola** (\*1886; †1961): *Sucedió en Damasco* (dirigida por José López Rubio, 1942, con música original de Pablo Luna, en adaptación de Guridi); más tardías son ya *La gran mentira* (dirigida por Rafael Gil, 1956), y *Viva lo imposible* (dirigida por Rafael Gil, 1958). **Ramón Usandizaga** (\*1889; †1964): *¡Qué contenta estoy!* (Julio Flechner dir., 1941) y *El doctor Cañamón* (Julio Flechner dir., 1942). **Fernando Remacha** (\*1898; †1984): en 1928 se encargó de la gerencia y dirección artística de la compañía productora y distribuidora de películas *Filmófono*, lo que le permitió musicalizar varias películas y colaborar con directores como José Luis Sáenz de Heredia o Luis Buñuel, además de conocer a Federico García Lorca o Adolfo Salazar; escribió la banda sonora para *Don Quintín el Amargao* (Luis Marquina; Filmófono, 1935, con música de Jacinto Guerrero, y adicional de Remacha), para *La Hija de Juan Simón* (José Luis Sáenz de Heredia; Luis Buñuel, productor ejecutivo; Filmófono, 1935, con música de Daniel Montorio y de Remacha) y para *¿Quién me quiere a mí?* (José Luis Sáenz de Heredia; Luis Buñuel, productor ejecutivo; Filmófono, 1936). **Rodolfo Halffter** (\*1900; †1987): *Jesús de Nazareth* (de José Díaz Morales, 1942); y *Los olvidados* (de Luis Buñuel, 1950). **Ernesto Halffter** (\*1905; †1989): *Carmen* (Mark Fitz-Gerald dir., 1926); *Bambú* (José Luis Sáenz de Heredia, 1945); *Don Quijote de la Mancha* (Rafael Gil dir., 1949); *El amor brujo* (Antonio Román dir., música de Manuel de Falla-Ernesto Halffter, 1949); *La Señora de Fátima* (Rafael Gil, 1951); *Todo es posible en Granada* (José Luis Sáenz de Heredia, 1954); *La princesa de Éboli* (Terence Young, dir., 1954/1956, música de John Addison-Ernesto Halffter) —primera película nacional en Cinemascope y “con el relieve del sonido estereofónico magnético”—; *Viaje romántico a Granada* (documental de arte, Eugenio Martín dir., 1955); *Historias de la radio* (José Luis Sáenz de Heredia, 1955). **Joaquín Rodrigo Vidre** (\*1901; †1999): *Sor Intrépida* (Rafael Gil, 1952) —con música de Juan Quintero Muñoz y de Joaquín Rodrigo—; *La guerra de Dios* (Rafael Gil, 1953); *El hereje* (Francisco Borja Moro dir., 1956); y *Música para un jardín* (documental, Hermanos Sanjuán dirs., 1957). De época posterior, pueden mencionarse también los trabajos para el cine de autores como Xavier Montsalvatge, Carmelo Bernaola, Luis De Pablo, Cristóbal Halffter, Antón García Abril...

<sup>585</sup> ROLDÁN GARROTE, David: *Fuentes documentales para el estudio de la música en el cine español de los años 40...*, op. cit.

El 40% restante de la producción, corresponde a compositores con menos de ocho producciones cada uno, de los cuales, el 20% cuenta con dos producciones y el 36%, solamente con una. También se destaca a otros compositores ya entonces consagrados, como el propio Jacinto Guerrero Torres (\*1895; †1951), Joaquín Turina Pérez (\*1882; †1949) o Ernesto Halffter Escriche (\*1905; †1989), que tuvieron gran éxito en este campo pese a que sus aportaciones al género no fueron muy numerosas.

Por otra parte, en 1949, en la revista *Ritmo* se recogían diversas entrevistas a compositores de música españoles para cine del momento, con el propósito de “[...] conocer lo que pensaban nuestros compositores que con más frecuencia trabajan en la musicalización de films [...]”<sup>586</sup>. Los compositores escogidos —podría entenderse que por ser los más famosos del momento— eran los siguientes: Juan Durán Alemany, Juan Quintero Muñoz, José Muñoz Molleda, Juan Álvarez García (\*1909; †1954), Jesús Guridi Bidaola, Emilio Lehmborg Ruiz (\*1905; †1959), Jesús García Leoz y Jacinto Guerrero Torres.

Llamativamente, los nombres de compositores que finalmente se registraban ahí, ya hubieran sido elegidos por el elevado número de sus producciones (que D. Roldán restringe en su caso exclusivamente a largometrajes), o simplemente, por la popularidad que habían alcanzado, son prácticamente coincidentes. No se incluye sin embargo entre los entrevistados en la revista *Ritmo* a José María Ruiz de Azagra Sanz, a Manuel Parada de la Puente, Manuel López-Quiroga Miquel, Ramón Ferrés Musolas o Federico Martínez Tudó y, en contraposición, sí que se escoge a Juan Álvarez García o a Emilio Lehmborg Ruiz. Seguramente, estas pequeñas diferencias se deban a que —independientemente del número de producciones en las que unos u otros hubieran participado—, la revista —sin duda condicionada por su necesidad de ventas— se hubiera limitado a elegir a los compositores más célebres del momento<sup>587</sup>. Así pues, y con la intención de completar y complementar el listado de compositores resultante de los datos reales de las producciones realizadas, se tendrán en cuenta estos últimos.

---

<sup>586</sup> Véase: CALLE J. R., Antonio de la: “El cine español no es melómano” ..., *op. cit.*, pp. 27-28.

<sup>587</sup> Aunque quizás también hubiese otro tipo de condicionantes, como la facilidad para realizarles la entrevista, o incluso otras cuestiones de carácter personal...



Pero, antes de continuar adelante, habría que hacer mención al grupo de compositores, pertenecientes a la generación del 27, que siguieron ejerciendo su arte y talento en el extranjero por hallarse en el exilio durante la Guerra Civil y/o en la posguerra, cubriendo así una faceta indispensable en la actualidad para el mejor conocimiento y la enseñanza de la disciplina en nuestro país<sup>588</sup>.

Este es el caso de Rosita García Ascot (que se marchó a México junto a su marido Jesús Bal y Gay), Julián Bautista (Argentina), Rodolfo Halffter (México), Salvador Bacarisse (Francia), Gustavo Pittaluga (México), Toberto Gerhard (Inglaterra) y Baltasar Samper (México). Otros músicos destacados, como Jaime Pahissa o el propio Manuel de Falla, salieron de nuestro país ante la nueva situación política. Hemos de señalar que la composición de música cinematográfica supuso una actividad importante para algunos de estos músicos en los difíciles años del exilio. Así, Gustavo Pittaluga, Rodolfo Halffter y Julián Bautista desarrollaron una importante producción de música fílmica durante su exilio, si bien fueron razones estrictamente alimenticias las que les llevaron a este terreno de la creación musical<sup>589</sup>.

A estos compositores habría que sumar aquellos profesionales que sufrieron el llamado “exilio interior”, pues fueron depurados o represaliados, por tener unas ideas opuestas al régimen franquista, o simplemente permanecieron en un segundo plano durante los primeros años después de la Guerra. Se puede nombrar a Fernando Remacha, Eduardo Toldrá, Federico Mompou, Manuel Blancafort, Joan y Ricardo Lamote de Grignon, Arturo Dúo Vidal, entre otros<sup>590</sup>. A muchos de ellos la composición de música cinematográfica les proporcionó un medio con el que subsistir:

Por ejemplo, Ricardo Lamote de Grignon, miembro del grupo barcelonés de la Generación del 27, compuso en tan sólo ocho años (entre 1951 y 1959) más de una

---

<sup>588</sup> VIZCAÍNO CASAS, Fernando: *Diccionario del cine español 1896-1965*. Madrid, Editora Nacional, 1966. PADROL ESCOLIES, Joan: *Música y cine*. Barcelona, Salvat, 1986. ID.: *Pentagramas de películas. Entrevistas a grandes compositores de bandas sonoras*. Madrid, Nuer, 1998. ROMAGUERA I RAMIÓ, Joaquim (dir.): *Diccionari del cinema a Catalunya*. Barcelona, Filmoteca de Catalunya – Enciclopèdia Catalana, 2005. ROMÁN, Alejandro [LÓPEZ]: “Enseñanza de la música de cine en España”, en *Música y Educación*, 78 (2009), pp. 22-28.

<sup>589</sup> LÓPEZ GINZÁLEZ, Joaquín: *Música y cine en la España del Franquismo: el compositor Juan Quintero Muñoz (1903-1980)...*, *op. cit.*, pp. 109-110. Para conocer más sobre estos profesionales, véase: CASARES RODICIO, Emilio: “La generación del 27 revisada”, en SUÁREZ-PAJARES, Javier (ed.): *La música española entre dos guerras, 1914-1945*. Granada, Archivo Manuel de Falla, 2002; Díez Puertas, Emeterio: “El montaje del Franquismo: la política cinematográfica de las fuerzas sublevadas”..., *op. cit.*, pp. 230-241; LLUÍS I FALCÓ, Josep: “Los compositores de la generación de la República y su relación con el cine”..., *op. cit.*, pp. 771-784. LÓPEZ GONZÁLEZ, Joaquín: *Música y cine en la España del Franquismo: el compositor Juan Quintero Muñoz (1903-1980)...*, *op. cit.*, pp. 108.

<sup>590</sup> LÓPEZ GONZÁLEZ, Joaquín: *Música y cine en la España del Franquismo: el compositor Juan Quintero Muñoz (1903-1980)...*, *op. cit.*, p. 112.

veintena de bandas sonoras musicales que le permitieron —como explicaba su propia viuda— «ir pasando unos cuantos años»<sup>591</sup>.

### **Juan ÁLVAREZ GARCÍA (\*Santa Cruz de Tenerife, 08.01.1909; †Ibíd., 03.07.1954)**

Este compositor, pianista, arreglista, director de coros, director y maestro concertador de orquesta y de ópera, de origen canario, se había formado en su ciudad natal con Dolores Romero de Daranas (Solfeo), Manuel Bonnín (Piano, Armonía y Composición), Fernando Cobeño Heredia —entonces director de la Banda Municipal de Santa Cruz de Tenerife— y Francisco Delgado Herrera<sup>592</sup>. Comenzó a componer siendo aún niño (la marcha *A la memoria de Power*, para piano, luego adaptada para banda, 1921), y trabajó localmente algunas obras sencillas para piano y órgano. En 1925 pasó a Madrid becado por su ayuntamiento para perfeccionarse en Armonía y Composición con Conrado del Campo en el conservatorio. Y cuando regresaba a Tenerife, proseguía sus clases con Francisco Delgado Herrera. Dirigió la orquesta de varias compañías líricas (v.g., la de Peñalver, con la que hizo giras de conciertos en Canarias, por la península y Latinoamérica). El 24.06.1927 estrenó en el Teatro Fuencarral de Madrid su zarzuela en tres actos *Carnavalada*, con libreto de Luis Cotta, de la que se interpretaron con asiduidad años más tarde en Tenerife, en versión para banda, algunos de sus pasajes más célebres. El 09.06.1931 estrenó en el Teatro Guimerá de Santa Cruz de Tenerife su zarzuela *Los rosales*, con libreto de Casimiro García Morales y José Palomo Jiménez. Ese mismo año trabajó la ópera costumbrista en tres actos —un drama folclórico canario— *Arrorró*, con libreto de Ildefonso Maffiote (estrenada tiempo más tarde en San Sebastián, 08.09.1934, y puesta luego en escena con éxito en Oporto y Tenerife), mientras ejercía como pianista para distintos grupos de cámara de la isla. Dirigió por entonces la Masa Coral de Santa Cruz, con la que dio varios conciertos en Las Palmas. Entretanto, había trabajado la *Suite Canaria para trío* de violín, chelo y piano (Santa

---

<sup>591</sup> COLL, Monserrat: *Lamote de grignon*. Barcelona, Nou Art Thor, 1989, p. 45, en LÓPEZ GINZÁLEZ, Joaquín: *Música y cine en la España del Franquismo: el compositor Juan Quintero Muñoz (1903-1980)...*, op. cit., p. 112.

<sup>592</sup> ÁLVAREZ MARTÍNEZ, Rosario: “Álvarez García, Juan”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Vol. 1. Madrid, SGAE, 1999, pp. 370-371.

Cruz de Tenerife, Círculo de Bellas Artes, 1933)<sup>593</sup>. Compuso luego (1935) la ópera sacra *Christus*, con libreto de Santiago Aguilar Oliver (estrenada en Madrid, Teatro Calderón, 11.02.1936 —con la participación del tenor Miguel Fleta—), de la que sobresalió particularmente su famosa “Plegaria”.



**Figura 275.** El maestro Juan ÁLVAREZ GARCÍA. Cartel de su ópera sacra, *Christus*. El libretista, Santiago Aguilar Oliver; y el tenor, Miguel Fleta.

Pero al estallar la guerra abandonó su actividad, hasta que, finalizada la contienda, fue nombrado director de la Ópera Nacional, con la que actuó en Madrid y Barcelona. (Previamente, había dirigido también algunas orquestas de ópera italiana, y sinfónicas, como por ejemplo la Orquesta Sinfónica Nacional de Madrid). Se autolimitó más tarde a componer un tipo más o menos concreto de música escénica costumbrista: escribió así la zarzuela —una “leyenda gitana” en tres actos con libreto de José Montilla de los Ríos— *Aurora la faraona* (Madrid, Teatro Calderón, 06.02.1947), *La fama de Luis Candelas* —en colaboración con Arturo Dúo Vital, y con libreto de Eduardo Muñoz del Portillo— (Madrid, Teatro Fuencarral, 10.04.1951), o la obra en tres actos *Tu calle* —con libreto de José Montilla de los Ríos— (Santa Cruz de Tenerife, Teatro Guimerá, 04.08.1951). Produjo varias zarzuelas más, así como otras obras para orquesta, para banda, de cámara, para piano, y lieder o canciones para voz sola con piano (*Canción canaria, Isabela, Madrigal, No te rías, Todo fue un sueño*). Fue también uno de los primeros compositores en dedicarse al cine sonoro en España, para el que trabajó más

<sup>593</sup> La estrenaron Manuel Tricás, Ángel Mañero, y el mismo Juan Álvarez García (piano), y ha sido grabada con posterioridad por el Trío Mompou (Joan Lluís Jordà, violín; Dimitar Furnadjiev, chelo; y Luciano González Sarmiento, piano). La obra se estructuraba en los siguientes tres movimientos: I. *Arroró*; II. *Isa*; y III. *Saltona (Seguidilla)*.

de una veintena de obras, entre largometrajes, cortos, noticiarios y documentales de distinto tipo: en 1936, compuso la partitura para tres documentales de guerra (*La Cruz Roja Española*, de Mauro Azcona<sup>594</sup>; *Estampas guerreras. Nº 1*, de Armand Guerra<sup>595</sup>; y *Estampas Guerreras. Nº 2*, asimismo de Armand Guerra)<sup>596</sup>. Y en cuanto a su participación en la composición para largometrajes, comenzó ya en la década de 1940 con *El famoso Carballeira*, de Fernando Mignoni (1940)<sup>597</sup>. En todas estas producciones cinematográficas pudo desarrollar su vena melódica de inspiración literaria, detenerse en algunos aspectos del folclore, e incluso explayarse en la pura experimentación musical.



<sup>594</sup> AZCONA, Mauro (dir.): *La Cruz Roja Española* [cinta cinematográfica]. España, Batallón de Milicias Populares "Pasionaria", 1936.

<sup>595</sup> GUERRA, Armand (dir.): *Estampas Guerreras. Nº 1* [cinta cinematográfica]. España, Suicép, 1936.

<sup>596</sup> GUERRA, Armand (dir.): *Estampas Guerreras. Nº 2* [cinta cinematográfica]. España, Suicép, 1936.

<sup>597</sup> MIGNONI, Fernando (dir.): *El famoso Carballeira* [cinta cinematográfica]. España, Ediciones Manuel del Castillo, 1940.



Figura 276. Películas con música de Juan ÁLVAREZ GARCÍA: *El famoso Carballeira* (1940); *Martingala* (1940); *La famosa Luz María* (1942); *Alma Canaria* (1945); *Caperucita roja* (1947); y *El rey de Sierra Morena* (1949).

MÚSICA CINEMATOGRÁFICA DE JUAN ÁLVAREZ GARCÍA (1939-1951)				
Año	Título	Director	Productora	Género
<b>LARGOMETRAJES</b>				
1940	<i>El famoso Carballeira</i>	Fernando Mignoni	Ediciones Manuel del Castillo	
1941	<i>Primer amor</i>	Claudio de la Torre	Hermic Films	
1942	<i>La famosa Luz María</i>	Fernando Mignoni	ÑA Films (Filmófono)	
1945	<i>Alma Canaria</i>	José Fernández Hernández	CIMA P:C:	Melodrama
1947	<i>Caperucita Roja</i>	José María Aragay	ECESA	
1949	<i>El rey de Sierra Morena</i> <sup>598</sup> [José María el Tempranillo] <sup>599</sup>	Adolfo Aznar	Cooperativa Cine España	Histórico
1953	<i>Cristo</i>	José López Clemente		Religioso
<b>CORTOMETRAJES / DOCUMENTALES</b>				
1940	<i>Martingala</i>	Fernando Mignoni	Ricardo Núñez	
	<i>Escultura</i>	Santos Núñez	Hermic Films	
1944	<i>Evocación de El Greco</i>	Manuel Hernández Sanjuán	Hermic Films	Documental
	<i>Oro y espuma</i>	Manuel Hernández Sanjuán	Hermic Films	Documental
	<i>Cerrajería artística</i>	Santos Núñez	Hermic Films	Documental
	<i>Gran Canaria</i>	Martín Moreno	Drago Films	Documental
1946	<i>El rincón del ruiseñor</i>	Armando Vidal	Hermic Films	
	<i>Surcos de historia</i>	Armando Vidal	Hermic Films	Documental
	<i>Teide gigante</i>	Martín Moreno	Drago Films	Documental
1947	<i>Cervantes y su obra inmortal (biografía cervantina)</i>	Antonio Valero de Bernabé	Cinematografistas Españoles Unidos	Documental
	<i>La Alhambra, de</i>	Fernando Fernández Ibero	Hermic Films	Documental

<sup>598</sup> También consta como compositor Fernando Carrascosa Guervós (\*1894; †1974). [Cfr. base de datos del Ministerio].

<sup>599</sup> Este fue el título previo al estreno.

	<i>Wahington Irving</i> <sup>600</sup>			
<b>1948</b>	<i>Campos rescatados</i> <sup>601</sup>	Luis Torreblanca	?	Documental
	<i>La legión</i> <sup>602</sup>	Manuel Hernández Sanjuán	Hermic Films	Documental
	<i>Nocturno en la Ciudad Santa</i> <sup>603</sup>	Santos Núñez	Hermic Films	Documental
	<i>Los novios de piedra</i> <sup>604</sup>	Luis Torreblanca	Hermic Films	Documental
<b>1949</b>	<i>Cauce de hombres</i> <sup>605</sup>	Santos Núñez	Hermic Films	Documental
	<i>Enfermos en Ben-Karrich</i>	Santos Núñez	Hermic Films	Documental
	<i>Médicos de Marruecos</i>	Santos Núñez	Hermic Films	Documental
	<i>Nador</i> <sup>606</sup>	Manuel Hernández Sanjuán	Hermic Films	Documental
	<i>Nómadas</i>	Manuel Hernández Sanjuán	Hermic Films	Documental
	<i>Reliquias españolas en el Norte de África</i>	?	Hermic Films	Documental
<b>1951</b>	<i>Campos y minas</i> <sup>607</sup>	Santos Núñez		Documental
	<i>El correo de Dios</i> <sup>608</sup>	Luis Torreblanca	Obras Misionales Pontificias	Documental
	<i>La Pasqua del Cordero</i> <sup>609</sup>	Santos Núñez	Hermic Films	Documental
	<i>Tierras recobradas</i> <sup>610</sup>	Santos Núñez	Hermic Films	Documental
	<i>Herencia Imperial</i> <sup>611</sup>	Manuel Hernández Sanjuán Luis Torreblanca Santos Núñez	Hermic Films	Documental
<b>1952</b>	<i>Carnaval</i>	José López Clemente		Documental
	<i>Paisajes levantinos</i> <sup>612</sup>	Santos Núñez	Hermic Films	Documental
	<i>La vida de María</i>	Manuel Hernández Sanjuán	Hermic Films	Documental
<b>1954</b>	<i>En la corte de Felipe IV</i>	José López Clemente		Documental

**Figura 277.** Música cinematográfica de Juan ÁLVAREZ GARCÍA (1939-1951).

<sup>600</sup> También consta como compositor Fernando Carrascosa Guervós (\*1894; †1974). [Cfr. base de datos del Ministerio].

<sup>601</sup> *Idem.*

<sup>602</sup> *Idem..*

<sup>603</sup> *Idem.*

<sup>604</sup> *Idem.*

<sup>605</sup> *Idem.*

<sup>606</sup> *Idem.*

<sup>607</sup> *Idem.*

<sup>608</sup> *Idem.*

<sup>609</sup> *Idem.*

<sup>610</sup> *Idem.*

<sup>611</sup> *Idem.* Este documental es notablemente más extenso que el resto, por lo que a su metraje se refiere, concretamente de 53 minutos.

<sup>612</sup> *Ibid.*

**Juan DURÁN ALEMANY (\*Barcelona, 21.09.1896; †Ibíd., 22.04.1970)**

Empresario, pianista, arreglista y compositor de películas y “bailables”, que eventualmente firmaba bajo el pseudónimo “R. Hosca”. Hijo de compositor (cuyas obras cantaban numerosas masas corales catalanas y los Coros de Clavé), se formó musicalmente en Barcelona, en la Escuela Municipal de Música, con el prestigioso Enric Morera (\*1865; †1942) y con Antonio Nicolau (\*1858; †1933), iniciándose en grupos de jazz como la *Nic Fussly's Band* o la *Nut Crackers*, con los que recorrió Europa<sup>613</sup>. Trabajó las sardanas *Cors alegres* (1947), *Roser florit* (1947) y *Donzella enamorada* (1955), además de varias piezas instrumentales y numerosos “bailables”, y eventualmente se dedicó a la enseñanza musical. Compuso: *Pequeños estudios para clavicémbalo; Meditación*, para piano (con otras versiones para cuarteto de cuerda, y de flautas); *Romance para piano*; y *12 nadales populares*, para voz y piano. Entre los abundantísimos bailables que compuso para orquesta, se cuentan numerosos fox-trots<sup>614</sup> y muchas de sus variantes<sup>615</sup>, así como pasodobles<sup>616</sup>, boleros<sup>617</sup>, marchas y marchiñas<sup>618</sup>, y un sinnúmero de otras tipologías, entonces más o menos de moda,

---

<sup>613</sup> GARCÍA MARTÍNEZ, José María; *Del fox-trot al jazz flamenco. El jazz en España 1919-1996*. Madrid, Alianza Editorial, 1996.

<sup>614</sup> Y así por ejemplo, con letra de Rafael Jáimez Medina, *Arrullo de amor* (1942), *Nina y Nicolás* (1942), *Vuelve a mentir* (1943), y *El hada madrina* (1945); con letra de Vicente Moro Lanchares, *Soñaré* (1942), *Triunfar, gozar* (1942), *Yo siempre te querré* (1942), *Partir* (1944), *Cuando miro tus ojos* (1945), *Ivonne* (1945), *Alegre bandolero* (1946), *Por el placer de besarte* (1946), *Bella imagen* (1947), *El kurukú* (1947) y *Una chica con imán* (1948); con letra de J. Silva (de la película *Vaya música*) *Orquídeas de plata* (1942); con letra de Alberto Rochi, *¡Qué importa si no me quieres!* (1943); con letra de Ignacio Ferrés Iquino (de la comedia en blanco y negro *Viviendo al revés*) *Muchacho tímido* (1943); con letra de Antonio Anglás Gilabert, *Muchacha original* (1945); con letra de José María Álvarez Reymunde, *Viejo café del puerto* (1948); con letra de Josep Pal Latorre (de la película *Han matado a un cadáver*) y *Noches de la ciudad* (1962); con letra de Francisco Blanch, *Chico feliz* (1964); *Barrabás* (1942); *No entre sin llamar* —de la película *Viviendo al revés*— (1943); *Solamente* —de la película *Turbante blanco*— (1943); y *Madrugada* —de la película *Ritmo en las ondas*— (1947c). Y también, el “hot fox sport” *Stop 1934*, firmado con el pseudónimo “R. Hosca” y el fox trot lento *Amor danzando*.

<sup>615</sup> Fox lento *Si escuchara mi corazón* (1956); fox-polka *¡Oh Pepita!* (1942); canciones-fox *Romance infantil* (1942), *Camelón* (de la película *El profesor Memorión*, de Ignacio Ferrés Iquino, 1941); y *Tan solo un día* —con letra de Antonio Anglás Gilabert (\*1914)— (1944); el fox humorístico *Somos padres de familia* (1944), con Antonio Losada Blanch y Antonio Anglás; el fox-beat *Parada fija* (1962); y el bolero-fox —con letra de José Silva Aramburu— (de la película *Vaya música*) *Noche del Palmar* (1942).

<sup>616</sup> *Sevilla* (1929c), *Maravedí* (1935c), *Buen puyazo* (1956), *Carmela Flores* (1966) y *Curro Pinturas* (1966).

<sup>617</sup> *Volverán aquellas horas* (1948), *Besa mis labios* —con letra de Fernando Ruiz Arquelladas— (1949), y *Tierra de sol* —con letra de M. Parera—.

<sup>618</sup> [Marchas:] *Bello Tirol* (1942), *Un tirolés en París* (1942) y *El triqui-truco* —con letra de Ramón Quadreny Orellana — (de la película *Eres un caso*) (1945); [y “marchiñas”:] *Ojazos negros* (1945), *Tardes de Coimbra* (1946) y *Mini-Choque* (1948).

entre tangos<sup>619</sup> danzones<sup>620</sup>, pasacalles<sup>621</sup>, charlestón<sup>622</sup>, cha-cha-chás<sup>623</sup>, y otros muy diferentes “bailables”<sup>624</sup>. Como compositor, se especializó en generar ambientes, siendo favorable en este sentido a añadir castañuelas a la música española, o armonio, campanas, lira o celesta a la música religiosa.



<sup>619</sup> Con letra de Amaro García Miranda, *Mi canario* (1936) y *Ya se fue* (1936).

<sup>620</sup> Con letra de Ramón Quadreny Orellana, *Ojos de azul* (1944).

<sup>621</sup> *Pilotos de Iberia* (1951).

<sup>622</sup> Con letra y música del mismo Juan Durán Alemany (de la película *Charlestón*), *Fiebre del charlestón* (1959).

<sup>623</sup> *El cha del pachá* (1962), firmado con el pseudónimo “R. Hosca”.

<sup>624</sup> Y así por ejemplo, el vals con yódel —con letra del dibujante, humorista y comediógrafo Valentí Castany Borràs (\*Barcelona, 1898; †1965)— *¡Bum, badabum!* (1942); la marcha con yódel —también con letra de Valentí Castany Borràs— *El cochero tirolés* (1942); la canción humorística *Soy un cartero tirolés* (1956); el ballet español —de la revista *De Cuba a España*, del empresario teatral Joaquín Gasa Mompou— *Embrujo gitano* (1960); la samba *Brasil lejano* (1944); el bugui la *Canción del amante* (1947); la zambra *Quitate de mi camino* (1946); la bossa nova —con letra y música de Juan Durán Alemany— *Cuatro pasos* (1964); y el calypso *Archipiélago* (1964) —bajo el pseudónimo de R. Hosca—; *Maravilla* (1930c); *Zamora* (1930c); *Saxos Rock* (1962) —con pseudónimo R. Hosca—; *El Papitu Santpere: setmanari sonor en dues planes i diverses seccions* (1933), espectáculo teatral de Joaquín Montero Delgado (\*Valencia, 1869; †Santiago de Chile, 1942), con música de Juan Durán Alemany, —Domingo Mas y Serracant (\*Barcelona, 1870; †1945)—, Jaume Torrents, Vicenç Quirós, Joan Viladomat Massanas (\*Manlleu, Barcelona, 1885; †Barcelona, 1940), y [?] Pou; y un *Combinado de melodías* (1942) —espectáculo teatral de Ignacio Ferrés Iquino, Francisco Prada Blasco, Concepción Geijó y Joaquín Gasa Mompou, basado en la película *Boda accidentada* (1943), que comprende las piezas *Quimera*, *Soldaditos* y *aldeanas* y otras—.





**Figura 278.** Portada de las partituras e inicio de algunas composiciones de Juan DURÁN ALEMANY. *Meditación*, para piano o armonio<sup>625</sup>; *Dos pequeños estudios modernos para clavicémbalo* (Barcelona, Boileau, s.f.); *Romance*, anónimo, en arreglo para piano de Juan Durán Alemany; armonización de *12 Nadales populares*<sup>626</sup>; pasodoble *Vaya verónicas*, para orquesta y para voz y piano (Barcelona, Boileau, 1933); fox lento *Quince primaveras*<sup>627</sup>; fox vivo *Por cinco duros*, en versión española para voz y piano, de “R. Hosca”<sup>628</sup>; pasodobles *Covadonga* y *Olés y bravos*, en partitura para diferentes instrumentos (Barcelona, Ediciones Gramófono-Odeón, 1956); pasodoble *Vieja guitarra*<sup>629</sup>; mambo-swing *¡Alto el mambo!*, con letra de Juan José Guarido García (fl.1940-†1968) y bolero-mambo *Pides un imposible*, de “R. Hosca” (Barcelona, Ediciones Grana, s.f.); fox-trot fantasía *Eskimo-Fox*, para piano, de “R. Hosca” [= Juan Durán Alemany] (Barcelona, Boileau, 1934); bolero *Un puentecito*, de A. S. del Rivero y Juan Durán-Alemany (Barcelona, Boileau, 1960); canción-fox *Sin ti...!*<sup>630</sup>; *Arrullo de amor*<sup>631</sup>; disco Parlophon B25548, con el chotis con canto *Nicolás*, interpretado por la “Jazz Orquesta Parlophon” con Juan Durán Alemany al piano (Barcelona, Parlophon, s.f.); y disco Regal C.8540 – CR.3063, con la famosa canción-foxtrot *Pupupidú*, de Juan Durán Alemany, con letra de Ignacio Ferrés Iquino y Francisco Prada Blasco, de la película *El difunto es un vivo* —dirigida por el citado I. F. Iquino, 1941—, interpretada por Lita May, con el Cuarteto Vocal “Orpheus” y acompañamiento de orquesta.

<sup>625</sup> También comercializada para cuarteto de cuerda (Barcelona, Boileau, s.f.).

<sup>626</sup> Recopiladas por Francisco Gibert Riera, para voz —coro unisonal— y piano (Barcelona, Boileau, s.f.).

<sup>627</sup> Con letra de Francisco Blanch, para voz y piano (Barcelona, Boileau, s.f.). Obra ganadora del III Festival de la Canción española de Benidorm.

<sup>628</sup> Barcelona, Boileau, s.f., a partir del original francés *Pour un dollar*, de “Guy Magenta” [Guy Freidline (\*París, 1927; †Salbris, Francia, 1967)], con letra de Fernand Bonifay (\*París, 1933; †Marsella, †1993), que fuera grabada en discos Pathé por la cantante Lucienne Delyle (\*París, 1917; Monte Carlo, Mónaco, 1962).

<sup>629</sup> Barcelona, Ediciones Grana, [1940] 1951. También grabado en disco por “La voz de su amo”.

<sup>630</sup> Interpretada por el cantante “Rafael Medina” [Rafael Jaimez Medina (\*Las Palmas, 1906; †Ibíd., 1978)], con letra y música de Benito Ulecia Collado (\*Barcelona, 1913; †Tiana, Barcelona, 1982), Alcázar y Juan Durán Alemany, se publicó en versiones para voz y orquesta, y para piano (1940c).

<sup>631</sup> De la película *El pobre rico*, cantada por Rafael Medina y grabada en discos Odeón (Barcelona, Ediciones Augusto Algueró, s.f.).



**Figura 279.** Orquestina “tzigane”(zígara, de jazz) del Hotel Ritz de Barcelona, “Nic-Fusly” (1919)<sup>632</sup>. Al fondo, a la izda., en el piano, Juan Durán Alemany. A la dcha., cartel de la película (una comedia musical) *Melodías prohibidas* (1942), con música de J. Durán Alemany, con la intervención —al igual que en *Garbancito*— del cuarteto vocal “Orpheus”. Abajo, incipit de la samba *El triqui-truco*, del film *Eres un caso* (Ramón Quadreny dir., 1946).

<sup>632</sup> Esta orquesta, la primera en Barcelona en incorporar la batería (instrumento entonces identificado como “jazz-band”) a su formación, se conoció también como la *Orquestina Tzigan Americana* “*Nic-Fusly*”, o *The Nic-Fusly’s Band*. Fue la primera orquesta del país que grabó jazz, en 1920 (diecinueve discos, con la casa “Gramófono” —luego, “La Voz de su amo”—, en un repertorio a base de bailables —especialmente, fox-trot—, a los que se añadía algún one-step, marchas, valeses, o pericones —como el titulado *Caraqueño*—, del propio J. Durán). También fue la primera orquestina de jazz en grabar música de Isaac Albéniz. Su formación comenzó estando integrada por siete componentes, que pronto pasarían a ser nueve, que se distribuían entre sus tres violines, chelo, contrabajo y dos pianos como base, a los que se añadían un saxo tenor y banjo. Parece que el nombre del grupo provendría del de su primer fundador-director, Nicolás Fusly. En cualquier caso, Juan Durán Alemany dejó su anterior faceta como compositor en exclusiva, para unirse a esta orquesta con la intención de ver mundo. Tocaba ahí el piano y la batería (con la que contribuía a aportar un ambiente típico a cada interpretación del conjunto), por lo cual se le apodaba humorísticamente como “el hombre del ruido”, ya que se responsabilizaba de hasta cuarenta instrumentos (!). Enseguida, y con el paso de los años, Gustavo Nicolau Cosson ejerció como director y violín; Isidro Paulí, piano, batería y segundo director; Enrique Sanz Vila, violín, viola, bandoneón, tubófon, y batería; Miguel Alfonso, violín segundo; Andrés Mogas, viola y “swan whistle” (flauta de vara); Santiago Margenat, chelo; Miguel Fusellas, contrabajo y saxofón; Ramón Domínguez, contrabajo; y Jenaro Oltra, clarinete y saxo. Posiblemente fuera J. Durán (o acaso su compañero de orquestina, Isidro Paulí) el primer músico en tocar la batería o “jazz-band” en España, un instrumento entonces formado por gran bombo con caja, platillos y bocina en su parte superior.

Su relación con el cine se inició durante una estancia en Alemania, cuando fue contratado como arreglista por la UFA (el principal estudio de cine alemán hasta finales de la Segunda Guerra Mundial, “Universum Film Aktiengesellschaft”)<sup>633</sup>. Luego, pasó a Francia como director musical de los estudios de Joinville, cerca de París. Vuelto a Barcelona, fue director artístico de la compañía “Parlophon”, que hacía discos y producía películas, como *Las caramellas* —del realizador de cine, periodista y dramaturgo Josep Amich Bert “Amichatis” (\*Lleida, 1888; †Madrid, 1965)—, 1929)<sup>634</sup>. Alcanzó la fama en la década de 1940 por sus piezas de baile, como la ya citada *Pupupidú o Arrullo de amor*, que escribía a menudo para los filmes en que colaboraba como director musical. Puso música al corto *Música, muchachos* (de Miguel Iglesias Bonns, 1940) y al largometraje *Melodías prohibidas* (de Francisco Javier Gibert Riera, 1942), donde reflejó su gusto por el jazz y la influencia de la música norteamericana. Trabajó para directores concretos de la productora “Emisora Films” (Ignacio Ferrés Iquino), escribiendo la banda sonora de *La niña de Luzmela* (de Ricardo Gascón Ferré, 1949). Compuso la música de un centenar de bandas sonoras. En la Sociedad General de Autores y Editores se conservan sus obras orquestales *Bavaedage* (1956), *Boulogne Wald* (Alemania, Ricardo Ten ed., 1964), la “estampa lírica catalana” *Montserratina* (ed. Música del Sur, 1941) y el ballet español *Embrujo gitano* (ed. Música del Sur, 1955), además del cuarteto de cuerdas *Suite en Mi Mayor* (Barcelona, ed. Boileau) y *Dos estudios cortos* para clave (Barcelona, ed. Boileau)<sup>635</sup>. Llama la atención que con una ficha cinematográfica tan extensa, el compositor solamente hubiese participado en la composición de música para dibujos animados en una única ocasión, concretamente, en *El capitán Tormentoso* (Arturo Moreno, 1942), con la colaboración de Martín Lizcano de la Rosa y la interpretación del Cuarteto Vocal “Orpheus”.

---

<sup>633</sup> DÍEZ PUERTAS, Emeterio: “Los acuerdos cinematográficos entre el Franquismo y el Tercer Reich (1939-1945)”, en *Archivos de la Filmoteca*, 33 (1999), pp. 34-59. ID.: *El montaje del franquismo. La política cinematográfica de las fuerzas sublevadas...*, op. cit.

<sup>634</sup> J. Durán estrenó en el Teatro Nuevo de Barcelona, en colaboración con Amichatis, algunas revistas para las que había compuesto la música.

<sup>635</sup> CORTIZO RODRÍGUEZ, María Encina: “Durán Alemany, Juan”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Vol. 4. Madrid, SGAE, 1999, p. 566.

MÚSICA CINEMATOGRÁFICA DE JUAN DURÁN ALEMANY (1939-1951)				
Año	Título	Director	Productora	Género
LARGOMETRAJES				
1941	<i>Alma de Dios</i>	Ignacio Ferrés Iquino	Producciones Campa	Comedia
	<i>El difunto es un vivo</i> <sup>636</sup>	Ignacio Ferrés Iquino	Producciones Campa	Comedia
1942	<i>El pobre rico</i> <sup>637</sup>	Ignacio Ferrés Iquino	Producciones Campa	Drama
	<i>Su excelencia el mayordomo</i>	Miguel Iglesias Bonns	Heliodoro Clemente Langer	Comedia
	<i>Boda accidentada</i>	Ignacio Ferrés Iquino	Producciones Campa	Comedia
	<i>Se ha perdido un cadáver</i>	José Gaspar, José Corral	Julio Elías	Comedia
	<i>Melodías prohibidas</i>	Francisco Gibert Riera	Helio Films	Musical
	<i>Legión de héroes</i> <sup>638</sup>	Armando Seville, Juan Fortuny Mariné	Producciones Zénit	Bélico
1943	<i>El hombre de los muñecos</i>	Ignacio Ferrés Iquino		Comedia
	<i>Viviendo al revés</i>	Ignacio Ferrés Iquino	Emisora Films	Comedia
	<i>Fin de curso</i> <sup>639</sup>	Ignacio Ferrés Iquino	Rafa Films	Comedia
	<i>No te niegues a vivir</i>	Pedro Pujadas	Hispania Casas-Pujadas Films	Comedia
1944	<i>Adversidad</i>	Miguel Iglesias Bonns	Helio Films	Drama
	<i>Turbante blanco</i> <sup>640</sup>	Ignacio Ferrés Iquino	Emisora Films	Comedia
	<i>Ángela es así</i>	Ramón Quadreny	Producciones Campa	Comedia
	<i>Tambor y Cascabel</i>	Alejandro Ulloa	Teodoro Busquets P. C.	Comedia
1945	<i>Es peligroso asomarse al exterior</i> <sup>641</sup>	Alejandro Ulloa, Arthur Duarte	Hispania Artis Films	Comedia
	<i>Estaba escrito</i>	Alejandro Ulloa	Kinefón	Drama
	<i>Mi enemigo el doctor</i>	Juan de Orduña	Perseo Films	Comedia
	<i>Un ladrón de guante blanco</i>	Ricardo Gascón Ferré	Producciones Campa	Comedia
	<i>Se le fue el novio</i>	Julio Salvador Valls	Kinefón	Comedia
1946	<i>Los habitantes de la casa deshabitada</i>	Gonzalo Pardo Delgrás	Hidalguía Films	Comedia
	<i>Eres un caso</i>	Ramón Quadreny	Producciones Campa	Comedia
	<i>El misterioso viajero del Clipper</i>	Gonzalo Pardo Delgrás	Kinefón	Comedia
1947	<i>Héroes del 95</i>	Raúl Alfonso	Faro Films	Bélico
	<i>Sinfonía del hogar</i>	Ignacio Ferrés Iquino	Emisora Films	Drama
	<i>Alma baturra</i>	Antonio Sau	Kinefón	Drama

<sup>636</sup> En esta película Juan Durán Alemany compuso únicamente el fox-trot *Pupupidú*, que tuvo un resonante éxito, en el que intervino el Cuarteto Vocal “Orpheus” [Véase el apartado de los protagonistas]. La música incidental es de José Ruiz de Azagra. Además, José Casas Augé compuso dos canciones más del film: el bolero rítmico “Hasta que yo no te bese”, y el porro “Ponte bonita”.

<sup>637</sup> En la base de datos de películas calificadas del Ministerio figuran como coautores José Ruiz de Azagra y Ramón Ferrés Musolas.

<sup>638</sup> En la base de datos de películas calificadas del Ministerio, Juan Suñé Sintés se presenta como coautor.

<sup>639</sup> En la citada base de datos del Ministerio, Ramón Ferrés Musolas figura como coautor.

<sup>640</sup> *Idem.*

<sup>641</sup> Es coautor junto a Jesús García Leoz.

	<i>Cuando los ángeles duermen</i>	Ricardo Gascón Ferré	José Carreras Planas	Drama
	<i>La gran barrera</i>	Antonio Sau	Kinefón	Drama
	<i>Conflicto inesperado</i>	Ricardo Gascón Ferré	José Carreras Planas	Comedia
	<i>El ángel gris</i>	Ignacio Ferrés Iquino	Emisora Films	Drama
	<i>Las tinieblas quedaron atrás</i>	Miguel Iglesias Bonns	Acor P. C.	Policiaco
	<i>Leyenda de Navidad</i>	Manuel Tamayo	Panorama Films	Fantástico
1948	<i>Don Juan de Serrallonga</i>	Ricardo Gascón Ferré	José Carreras Planas	Aventuras
	<i>Canción mortal</i>	Ignacio Ferrés Iquino	Emisora Films	Comedia
1949	<i>La niña de Luzmela</i>	Ricardo Gascón Ferré	José Carreras Planas	Drama
	<i>El hijo de la noche</i>	Ricardo Gascón Ferré	Pecsa Films	Drama
	<i>Ha entrado un ladrón</i>	Ricardo Gascón Ferré	Titán Films	Drama
1950	<i>Tiempos felices</i>	Enrique Gómez	Dayna Films	Comedia
	<i>Correo del rey</i>	Ricardo Gascón Ferré	José Carreras Planas	Aventuras
	<i>Ley del mar</i>	Miguel Iglesias Bonns	Acor P. C.	Drama
<b>CORTOMETRAJES</b>				
1942	<i>El capitán Tormentoso</i> <sup>642</sup>	José María Arola, Arturo Moreno	EDACSE	Animación

**Figura 280.** Música cinematográfica de Juan Durán Alemany (1939-1951).

En cuanto a su producción musical cinematográfica concreta, que alcanza el centenar de bandas sonoras, Juan Durán Alemany escribió música para los siguientes filmes, focalizados solamente en unos pocos directores:

**-Música para películas de Miguel Iglesias Bonns (\*Barcelona, 1915; †Ibíd., 2012):** *Música, muchachos* (cortometraje, 1941), *Su excelencia el mayordomo* (1942), *Adversidad* (1944), *Las tinieblas quedaron atrás* (1947), *Ley del mar* (1952), *El fugitivo de Amberes* (1954), *El cerco* (1955), *Un heredero en apuros* (1956), *No estamos solos* (1957), *Los ojos en la mano* (1957), *Un tesoro en el cielo* (1957), *Tu marido nos engaña* (1959), *Carta a una mujer* (1961), *Después del gran robo* (1964), *Muerte en primavera* (1966).

**-Música para películas de Ignacio Ferrés Iquino (\*Valls, Tarragona, 25.10.1910; †Barcelona, 29.04.1994):** *El profesor Memorió*n (1941), *El pobre rico* (1942), *Boda accidentada* (1943), *Fin de curso* (1943), *El hombre de los muñecos* (1943), *Viviendo al revés* (1943) —junto con José Casas Augé (\*Barcelona, 06.06.1913; †Ibíd., 07.11.1988)—, *Turbante blanco* (1944) —junto con su padre, Ramón Ferrés Musolas (\*Valls, Tarragona, 1878; †Barcelona, 1962)—, *El ángel gris* (1947).

**-Música para películas de Ricardo Gascón Ferré (\*Barcelona, 19.03.1910; †Ibíd., 1988):** *Un ladrón de guante blanco* (1946), *Cuando los ángeles duermen* (1947), *Conflicto inesperado* (1947), *Don Joan de Serrallonga* (1948), *Ha entrado un ladrón* (1949), *La niña de Luzmela* (1949), *El hijo de la noche* (1949), *El correo del rey* (1950) y *El final de una leyenda* (1950).

**-Música para otras películas, dispuestas cronológicamente: -1942: *El capitán Tormentoso* —cortometraje “La risa va por barrios”, de José María Arola Quintana**

<sup>642</sup> En la base de datos del Ministerio se presenta como coautor Martín Lizcano de la Rosa.

(\*Barcelona, 26.01.1913; †?)—, *Legión de héroes* —de Juan Fortuny Mariné (\*Barcelona, 04.06.1917; †Ibíd., 2000)<sup>643</sup> y Armando Seville—, *Melodías prohibidas* —de Francisco Javier Gibert Riera (\*Barcelona, 1900; †1979)—, *No te niegues a vivir* (Pere Pujadas), *Se ha perdido un cadáver* —de Josep Gaspar Serra (\*Manresa, Barcelona, 1892; †Barcelona, 1970)—. -**1944**: *Ángela es así* —de Ramón Quadreny Orellana (\*Barcelona, 1893; †1961)—, *Tambor y cascabel* —de Alejandro [García] Ulloa (\*Madrid, 1909; †Barcelona, 2004)—. -**1945**: *Eres un caso* (Ramón Quadreny Orellana), *Estaba escrito* (Alejandro [García] Ulloa), *Se le fue el novio* —de Julio Salvador Valls (\*Barcelona, 1906; †1974)—, *El viajero del Clipper* (Gonzalo [Pardo] Delgrás (\*Barcelona, 1897; †Madrid, 1984). -**1946**: *Es peligroso asomarse al exterior* —de Arthur Duarte (\*Lisboa, 17.10.1895; †Ibíd., 22.08.1982),y Alejandro [García] Ulloa—, *Los habitantes de la casa deshabitada* (Gonzalo [Pardo] Delgrás). -**1947**: *La gran barrera* —de Antonio Sau Olite (\*Luceni, Zaragoza, 1910; †Barcelona, 1987)—, *Héroes del 95* —de Raúl Alfonso Boix (\*La Habana, Cuba, 11.01.1912)—, *Leyenda de Navidad* (Manuel Tamayo), *Mi enemigo el doctor* —de Juan de Orduña y Fernández-Shaw (\*Madrid, 27.12.1900; †Ibíd., 03.02.1974)—. -**1948**: *Alma baturra* (Antonio Sau Olite). -**1950**: *Tiempos felices* (Enrique Gómez Bascuas)<sup>644</sup>. -**1957**: *Sendas marcadas* —de Juan Bosch Palau (\*Valls, Tarragona, 1925)—. -**1958**: *Ya tenemos coche* (Julio Salvador Valls). -**1960**: *La encrucijada* —de Alfonso Balcázar Granda (\*Barcelona, 1926; Sitges, Barcelona, 1993)—, *La mentira tiene cabellos rojos* y *Sentencia contra una mujer* —de José Antonio Isasi-Isasmendi Lasa (\*Madrid, 1927)—, *Sueños de mujer* (Alfonso Balcázar Granda). -**1961**: *Tierra de todos* (José Antonio Isasi-Isasmendi Lasa). -**1962**: *Al otro lado de la ciudad* y *Los castigadores* (Alfonso Balcázar Granda), *Han matado a un cadáver* (Julio Salvador Valls)<sup>645</sup>, *Solteros de verano* (Alfonso Balcázar Granda), *Vamos a contar mentiras* (José Antonio Isasi-Isasmendi Lasa). -**1963**: *Escuadrilla de vuelo* —de Lluís Josep Comeron Martín (\*Mataró, Barcelona, 1926)—. -**1964**: *¡Arriba las mujeres!* y *La boda era a las doce* (Julio Salvador Valls). -**1965**: *Estambul 65* (José Antonio Isasi-Isasmendi Lasa). -**1967**: *Breve visión de Tokio* y *Recuerdos de Bangkok* (Lluís Josep Comeron Martín). -**1968**: *Elisabet* (Alexandre Martí Gelabert (\*Barcelona, 1918; †2015); basada en un cuento de Josep Maria Folch i Torres (\*Barcelona, 1880; †1950), se reestrenó doblada al catalán en 1981), *En Baldiri de la costa* —de Josep Maria Font Espina (\*Vic, Barcelona, 1928)—, *Feria del Campo 1968* (cortometraje documental, de Juan Manuel de la Chica). -**1969**: *España, país de congresos* —de José Luis Font Martí (\*Tossa de Mar, Girona, 1932; †Barcelona, 2013)—, *Jerez y su vendimia* (de Rafael Campos de España), *Nuestro paso por Hong-Kong* (Lluís Josep Comeron Martín). -

<sup>643</sup> Utilizó en ocasiones los pseudónimos John Fortune, John Fortuny y Jean Fortuny. Había comenzado en el cine como director de fotografía y fue cámara del Departamento de Cinematografía del bando franquista durante la Guerra Civil. En 1940 dirigió el corto *Caballeros del mar*. Fue también operador, coproductor y guionista de sus películas. Su filmografía incluye: *Unas páginas en negro* (con Armando Seville, 1949); *Huyendo de sí mismo* (1953); *El rey de la carretera* (1954); *La melodía misteriosa* (1955); *Delincuentes* (1956); el episodio *La casa del Lago*, de *Las aventuras de Taxi-Key* (1959); *El otro camino y Palmer ha muerto* —en Puerto Rico— (1962), *Las ratas no duermen de noche* (1973) y *El pobrecito Draculín* (1977). DÍEZ PUERTAS, Emeterio: *El montaje del franquismo. La política cinematográfica de las fuerzas sublevadas...*, op. cit.

<sup>644</sup> Autor del siguiente volumen: GÓMEZ BASCUAS, Enrique: *El guión cinematográfico, su teoría y su técnica*. Madrid, Aguilar, 1944.

<sup>645</sup> Sobre la música de este film véase BOTELLA NICOLÁS, Ana; y GIMENO ROMERO, José Vicente: “Estudio y análisis del lenguaje musical cinematográfico de Juan Durán Alemany (1894-1970)”, en *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega: Publicación de la facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina*, 28 (2014), pp. 55-103.

1970: *¿Quién soy yo?* —de Ramón “Tito” Fernández (\*San Esteban de Pravia, Asturias, 1930; †Ronda, Málaga, 2006)—.



**Figura 281.** Películas con música de Juan DURÁN ALEMANY. *Su excelencia el mayordomo* (Miguel Iglesias dir., 1942); *Boda accidentada* (Ignacio Ferrés Iquino dir., 1943); *El hombre de los muñecos* (Ignacio Ferrés Iquino dir., 1943); *Un ladrón de guante blanco* (Ricardo Gascón dir., 1946); *Legión de héroes* (Juan Fortuny Mariné dir., 1942); *Melodías prohibidas* (Francisco Gibert Riera dir., 1942) —considerada la primera película española en la que se utiliza jazz “hot”—; *Se ha perdido un cadáver* (José Gaspar dir., 1942); *Ángela es así* (Ramón Quadreny dir., 1944); *Tambor y cascabel* (Alejandro [García]Ulloa dir., 1944); *Estaba escrito* (Alejandro [García] Ulloa dir., 1945); *Se le fue el novio* (Julio Salvador dir., 1945); y *El viajero del Clipper* (Gonzalo [Pardo] Delgrás dir., 1945).

### Ramón FERRÉS MUSOLAS (\*Valls, Tarragona, 03.03.1878; †Barcelona, 07.03.1962)

De este músico (director de orquesta y arreglista musical para la escena, especialmente en el ámbito de la zarzuela y el cine), de origen catalán, se sabe que se había formado musicalmente en la Ciudad Condal, estudiando violín durante la estancia ahí del célebre violinista belga Matthieu Crickboom (\*1871; 1947) —con

quien se perfeccionaría más tarde en Bruselas—, y composición y dirección de orquesta con el gran Enric Morera (\*1865; †1942) y con el crítico y pianista Frederic Lliurat (\*1876; †1956). En 1908 obtuvo un contrato como director musical de una compañía de zarzuela; durante mucho tiempo se dedicó básicamente a este género, llegando a tener compañía propia con la que actuó por España e hizo giras por Latinoamérica. Allí conoció a su futura esposa, la tiple “Teresa Ydel” (Teresa Iquino Prada), de cuyo matrimonio nació en 1910 su hijo Ignacio, mientras él ejercía como maestro de música en Valls y frecuentaba el Círculo de Lectura de dicha localidad.

Como compositor musical, además de algunas otras piezas aisladas (unos *Goigs a llaor del gloriós sant Cèsar*, de 1965, con letra del padre Hilario de Arenys de Mar (Barcelona), otros *Goigs del gloriós sant Joan Baptista*, de la capilla del bosque, de Valls, y la miscelánea *Miniatures, 12 piezas para piano*), trabajó la música para una treintena de zarzuelas y otras producciones músico-escénicas (comedias), de las que se conservan siete en los archivos de la Sociedad General de Autores y Editores<sup>646</sup>:

*La boda de la Paloma*<sup>647</sup>;  
*Gent del camp (Xiquets i mossos)*<sup>648</sup>;  
*Portfolio de novedades o Miss República 1932*<sup>649</sup>;  
*Les noies de l'estatut*<sup>650</sup>;  
*Carmela Moreno*<sup>651</sup>;  
*Un lío de faldas*<sup>652</sup>; y  
la opereta *Las alegres chicas de Portofino*<sup>653</sup>.

---

<sup>646</sup> GONZÁLEZ PEÑA, M<sup>ª</sup> Luz: “Ferrés Musolas, Ramón”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Vol. 5. Madrid, SGAE, 1999, p. 100. Compuso también la música de la zarzuela *Joselillo* (estrenada el 21.12.1905 en el Teatro Principal de Valls, Tarragona), sobre libreto de Indalecio Castells Oller (\*1864; †1930).

<sup>647</sup> Escrita en un acto, con libreto de Francisco Prada Blasco y José Parera, se estrenó en el Teatro Metropolitano el 24.01.1930.

<sup>648</sup> En tres actos, con libreto de Víctor Mora Alzinelles (\*1895; †1960), se estrenó en el Teatro Victoria de Barcelona, en noviembre de 1931.

<sup>649</sup> Se trata de una revista en un acto, con música escrita en colaboración con Francisco Montserrat Ayerbe (\*1879; †1950). Llevaba libreto de Luis Calvo y Francisco Prada Blasco, y se estrenó en el Teatro Novedades de Barcelona, 26.03.1932.

<sup>650</sup> Sainete en un acto, con música escrita en colaboración con Francisco Montserrat Ayerbe, y libreto de Víctor Mora Alzinelles. Se estrenó en Barcelona el 11.07.1934.

<sup>651</sup> En dos actos, con libreto de Francisco Prada Blasco y Pedro Llabrés (\*1899; †1988), estrenada en Barcelona, Teatro Urquinaona, 06.12.1939.

<sup>652</sup> Comedia musical dirigida por Ignacio Ferrés Iquino, Francisco Prada Blasco y Joan Valls, con música escrita en colaboración con Enrique Escobar Sotés (\*1921; †2004), y estrenada en Valencia, Teatro Ruzafa, el 29.09.1960.

<sup>653</sup> Comedia musical en dos actos, con música en colaboración con Enrique Escobar Sotés, y con libreto de Ignacio Ferrés Iquino, Francisco Prada Blasco y Concepción Geijó, estrenada en Madrid, Teatro La Latina, 25.10.1960.



Además de éstas, se conocen también sus zarzuelas *La corona de hierro*, y *La vicaría* (1924)<sup>654</sup>, y las comedias musicales *Timoteo, qué las das* (1959)<sup>655</sup>, *Tu mujer es cosa mía* (1960)<sup>656</sup> y *Ay que rico, Federico* (1961)<sup>657</sup>.



**Figura 282.** Composiciones musicales de Ramón FERRÉS MUSOLAS. *Goigs a llahor del gloriós sant Cèsar, abat i arquebisbe d’Arlés, qual imatge es venera a la capella de La Granja de Doldellops* (propiedad del arquitecto de Valls, Tarragona, César Martinell Brunet), con texto del padre Hilario de Arenys de Mar (Barcelona), y dibujos de Ramón Bosch y Eduardo Castells Roca; y *Goigs del Gloriós sant Joan Baptista, que es venera en la capella de la família Batalla al bosc de Valls*, con dibujo de Jerónimo Giralt (Reus, Tarragona, Torrell de Reus ed., 1956).

Ramón Ferrés Musolas habría comenzado su relación con el cine en *El relicario* (Ricardo de Baños, dir., 1933), y luego, iba a trabajar con su hijo, el reconocido cineasta Ignacio Ferrés Iquino, junto a quien fundó en 1942 —también junto a Francisco Ariza Esparoner (\*1912; †1985)—, la productora cinematográfica “Emisora Films”, en la que permaneció cuando su hijo dejó la iniciativa para fundar en solitario “IFISA”<sup>658</sup>.

<sup>654</sup> En dos actos, con libreto de Luis Planas de Taverne.

<sup>655</sup> Comedia musical dirigida por Ignacio Ferrés Iquino, Francisco Prada Blasco y Concepción Geijó, y con su música escrita en colaboración con el compositor, director de orquesta y empresario de teatro musical Jaime Mestres Pérez (\*Barcelona, 1907; †1994).

<sup>656</sup> Comedia musical dirigida por Ignacio Ferrés Iquino, Francisco Prada Blasco y Concepción Geijó, y con música escrita en colaboración con Enrique Escobar Sotés.

<sup>657</sup> Comedia musical dirigida por Ignacio Ferrés Iquino y Eduardo Arana, y con su música escrita en colaboración con Enrique Escobar Sotés.

<sup>658</sup> En realidad, la productora “Emisora Films” la había creado su hijo en 1934, volviéndola el mismo a ponerla en marcha tras la Guerra Civil, y después de su etapa en Campa/CIFESA (1940-1943). Cfr. COMAS PUENTE, Ángel: *I.F.I. Sociedad Anónima, empresa cinematográfica y escuela de cineastas, y su artífice Ignacio F. Iquino* [Tesis doctoral]. Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2002, p. 18.

Por lo demás, Ramón Ferrés Musolas, que también trabajó con otros directores como el gaditano Jerónimo Mihura Santos (\*1902; †1990), el gallego Antonio [Fernández-Román (\*1911; †1989), el barcelonés Julio Salvador Valls (\*1906; †1974) o Manuel Tamayo, cuenta con una extensa ficha cinematográfica, pues llegó a escribir la música para treinta y seis películas, situándose el período de su mayor producción en la década de 1940, sobre todo, a partir de 1944, tratándose en su mayoría de colaboraciones con su hijo, entre 1940 a 1948 (es decir, antes de su etapa en “IFISA”). De hecho, a partir de 1944 todos sus trabajos para el cine (a menudo, grandes éxitos en taquilla) fueron películas producidas por “Emisora Films”. Se pueden citar

<b>MÚSICA CINEMATOGRÁFICA DE RAMÓN FERRÉS MUSOLAS (1939-1951)</b>				
<b>Año</b>	<b>Título</b>	<b>Director</b>	<b>Productora</b>	<b>Género</b>
<b>LARGOMETRAJES</b>				
<b>1933</b>	<i>El relicario</i>	Ricardo de Baños	Ediciones Ricardo de Baños	Zarzuela cinematográfica
<b>1935</b>	<i>Al margen de la ley</i>	Ignacio Ferrés Iquino	Emisora Films <sup>659</sup>	Policíaco
<b>1936</b>	<i>Diego Corrientes</i> <sup>660</sup>	Ignacio Ferrés Iquino	Exclusivas Diana	Drama - Aventuras
<b>1939</b>	<i>Julieta y Romeo</i> <sup>661</sup>	José María Castellví	Cinedía	Comedia
<b>1940</b>	<i>¿Quién me compra un lío?</i>	Ignacio Ferrés Iquino	Producciones Campa	Comedia
<b>1942</b>	<i>El pobre rico</i> <sup>662</sup>	Ignacio Ferrés Iquino	Juan Durán – José M. Ruiz - Producciones Campa	Drama
<b>1943</b>	<i>Fin de curso</i> <sup>663</sup>	Ignacio Ferrés Iquino	Juan Durán – Rafa Films	Comedia
<b>1944</b>	<i>Turbante blanco</i> <sup>664</sup>	Ignacio Ferrés Iquino	Emisora Films	Comedia
	<i>Una sombra en la ventana</i> <sup>665</sup>	Ignacio Ferrés Iquino	Emisora Films	Policíaco
	<i>Hombres sin honor</i>	Ignacio Ferrés Iquino	Emisora Films	Policíaco
	<i>Cabeza de hierro</i>	Ignacio Ferrés Iquino	Emisora Films	Drama
<b>1945</b>	<i>El obstáculo</i>	Ignacio Ferrés Iquino	Emisora Films	Drama
	<i>¡Culpable!</i>	Ignacio Ferrés Iquino	Emisora Films	Drama
	<i>Ni pobre ni rico, sino todo lo contrario</i> <sup>666</sup>	Ignacio Ferrés Iquino	Emisora Films	Comedia
<b>1946</b>	<i>Aquel viejo molino</i>	Ignacio Ferrés Iquino	Emisora Films	Comedia

ID.: *Iquino, hombre de cine*. Barcelona, Laertes, 2003. ID.: *Emisora Films, studio system en el primer franquismo*. [Barcelona], Megustaescribir, 2016.

<sup>659</sup> COMAS PUENTE, Ángel: *Emisora Films, studio system en el primer franquismo...*, op. cit.

<sup>660</sup> Estrenada en Barcelona, Cine Capitol, 19.04.1937.

<sup>661</sup> Consta ahí como coautor, junto al compositor, empresario y director de orquesta Pascual Arturo Godes Terrats (\*Barcelona, 1899; †1944).

<sup>662</sup> Es coautor junto a Juan Durán Alemany y José Ruiz de Azagra.

<sup>663</sup> Coautor, junto a Juan Durán Alemany.

<sup>664</sup> *Idem*.

<sup>665</sup> Incluía el bolero, que llegó a alcanzar cierta fama, *Siempre*.

<sup>666</sup> Basada en la obra teatral homónima del madrileño Miguel Mihura (\*1905; †1977). Cfr.: LARA, Fernando; y RODRÍGUEZ, Eduardo: *Miguel Mihura en el infierno del cine*. Valladolid, Semicine, 1990.

	<i>Borrasca de celos</i>	Ignacio Ferrés Iquino	Emisora Films	Comedia
1947	<i>Noche sin cielo</i>	Ignacio Ferrés Iquino	Emisora Films	Bélico
1948	<i>Alegres vacaciones</i>	Arturo Moreno y José María Blay Castillo	Balet y Blay	Animación
	<i>En un rincón de España</i>	Jerónimo Mihura	Emisora Films	Drama
	<i>El tambor del Bruc</i>	Ignacio Ferrés Iquino	Emisora Films	Bélico
	<i>Canción mortal</i>	Ignacio Ferrés Iquino	Emisora Films	Comedia
1949	<i>Despertó su corazón</i>	Jerónimo Mihura	Emisora Films	Comedia
	<i>Mi adorado Juan</i> <sup>667</sup>	Jerónimo Mihura	Emisora Films	Comedia
	<i>Pacto de silencio</i>	Antonio Román	Emisora Films	Policíaco
	<i>El hombre de mundo</i> <sup>668</sup>	Manuel Tamayo y Baus	Emisora Films	Comedia
1950	<i>Apartado de correos 1001</i> <sup>669</sup>	Julio Salvador Valls	Emisora Films	Policíaco
	<i>La fuente enterrada</i>	Antonio Román	Emisora Films	Drama
	<i>El pasado amenaza</i>	Antonio Román	Emisora Films	Policíaco
	<i>El señorito Octavio</i>	Jerónimo Mihura	Emisora Films	Drama
	<i>Un soltero difícil</i>	Manuel Tamayo	Emisora Films	Comedia
1951	<i>Duda</i>	Julio Salvador Valls	Emisora Films	Thriller
	<i>La forastera</i>	Antonio Román	Emisora Films	Drama
	<i>Me quiero casar contigo</i>	Jerónimo Mihura	Emisora Films	Comedia
1956	<i>Pasaje a Venezuela</i> <sup>670</sup>	Rafael J. Salvia	IFISA	Comedia
<b>CORTOMETRAJES</b>				
1937	<i>Paquete, el fotógrafo público número uno</i> <sup>671</sup>	Ignacio Ferrés Iquino	F.A.I., Sindicato de la Industria del Espectáculo (SIE Films)	Comedia
1950	<i>Barcelona és bona</i> <sup>672</sup>	Antonio Isasi Isamendi	Isasi P. C.	Documental

**Figura 283.** Música cinematográfica de Ramón FERRÉS MUSOLAS (1939-1951).



<sup>667</sup> Con guión de Miguel Mihura.

<sup>668</sup> Estrenada el 07.04.1949. Con guión de Manuel Tamayo y Baus (\*1829; †1898) a partir de la comedia (1845) de Ventura de la Vega (\*1807; †1865). Película distribuida por Hispano Fox Film S.A.E.

<sup>669</sup> Incluía el bolero *Se fue mi amor*.

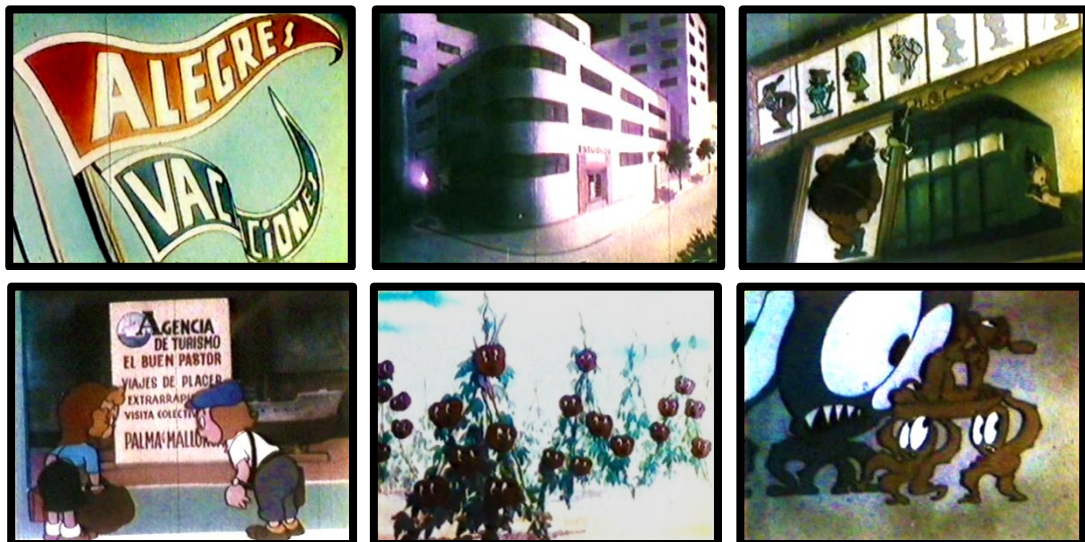
<sup>670</sup> Rafael Juan Salvia Giménez (\*Tortosa, Tarragona, 1915; †Madrid, 1976), guionista y director de cine.

<sup>671</sup> Rodada en Barcelona, a partir de un guión de Ignacio Ferrés Iquino y con fotografía de Sebastián Parera (aunque solamente se conserva un metro de película), la producción (a cargo del célebre sindicato anarquista) tenía 50 minutos de duración. Se estrenó el 01.02.1938.

<sup>672</sup> En la base de datos del Ministerio aparece como coautor junto al compositor y director de coros Antonio Pérez Moya (\*Valencia, 1884; †Barcelona, 1964). Se trata de un viaje turístico por Barcelona.



**Figura 284.** Películas con música de Román FERRÉS MUSOLAS. *El relicario* (Ricardo de Baños dir., 1933); *Al margen de la ley* (Ignacio Ferrés Iquino, 1935); *Diego Corrientes* (I. F. Iquino, 1936); *Julieta y Romeo* (José María Castellví, 1939); *¿Quién me compra un lío?* (I. F. Iquino, 1940); *El pobre rico* (I. F. Iquino, 1942); *Hombres sin honor* (I. F. Iquino, 1944); *Cabeza de hierro* (I. F. Iquino, 1944); *El obstáculo* (I. F. Iquino, 1945); *Culpable* (I. F. Iquino, 1945); y *Ni pobre ni rico, sino todo lo contrario* (I. F. Iquino, 1945).





**Figura 285.** *Alegres vacaciones* (José María Blay-Arturo Moreno, 1948), con música de Ramón Ferrés Musolas.

### Jesús GARCÍA LEOZ (\*Olite, Navarra, 10.01.1904; †Madrid, 23.02.1953)

Formado musicalmente con su padre, y con Eleuterio Munárriz Urquía (piano) en la capital navarra, de niño cantó como Tiple en la escolanía de la catedral de Pamplona, donde fue miembro del Orfeón Pamplonés hasta 1921<sup>673</sup>. Emigró entonces a Argentina, prosiguiendo sus estudios en el conservatorio de Bahía Blanca, que finalizó luego en Buenos Aires, donde obtuvo el título de piano. Regresó a Madrid en 1925

<sup>673</sup> Sobre este autor, puede verse: FERNÁNDEZ-CID, Antonio: "García Leoz, Jesús", en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Vol. 5. Madrid, SGAE, 1999, pp. 460-461. ID.: Jesús Leoz. Madrid, Ateneo, 1953. GARCÍA ESTEFANÍA, Álvaro: *Jesús García Leoz*. Madrid, SGAE, 2001.

(debía hacer el servicio militar), estudiando en el conservatorio con José Balsa (piano)<sup>674</sup> y con Conrado del Campo (armonía y composición), convirtiéndose en el alumno favorito de Joaquín Turina, cuyo estilo imitó con éxito al principio.



**Figura 286.** Jesús GARCÍA LEOZ.

En aquel tiempo tocaba el piano en cines y cafés, componía y hacía arreglos a todo tipo de partituras, desde canciones a fantasías para zarzuelas o acompañamientos. Como maestro de coros y concertador, realizó entonces algunas instrumentaciones para piezas de Jacinto Guerrero (por ejemplo, para la banda sonora que éste realizó de *Rumbo al Cairo va la dama*, que supuso su primer trabajo para el mundo del cine). Y paralelamente, dirigía compañías de revista, zarzuela y ópera. Obtuvo dos veces el Premio Nacional de Música. Miembro de la SGAE desde 1932, inició al año siguiente su relación con el cine, al componer una banda sonora totalmente independiente, para *Florián Rey* (1933)<sup>675</sup>. Durante la Guerra Civil fue preso por los militares sublevados

---

<sup>674</sup> El pianista José Balsa (\*Soria, 1887; †Madrid, 1935) se formó con su padre, Damián Balsa, y con José Tragó. Había ganado en 1904 el prestigioso primer premio del concurso Érard, un premio extraordinario —y el mejor valorado del momento— del Conservatorio Nacional, de Madrid. Fue sustituto de Joaquín Malats y condiscípulo de Joaquín Turina. Entre sus alumnos se contaron grandes pianistas, como el propio Jesús García Leoz, o Eduardo del Pueyo, José María Mancha, Elena Romero, Luis Galve, Gerardo Gombau y Primitivo Lázaro. Cfr.: NÚÑEZ JIMÉNEZ, Myriam: *La vida musical en la ciudad de Soria a través de la prensa: 1900-1910*. Tesis doctoral, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2014.

<sup>675</sup> El director de cine Antonio Martínez del Castillo “Florián Rey” (\*La Almunia de Doña Godina, Zaragoza, 1894; †Benidorm, Alicante, 1962) fue uno de los principales directores españoles de la época del cine silente (*La aldea maldita*, 1930) así como de la industria cinematográfica durante la Segunda República (*Nobleza baturra*, 1935; *Morena Clara*, 1936). Había debutado como director en 1920, y al principio ejerció también como actor; cosechó éxitos clamorosos (gracias a su dominio técnico, a sus temas costumbristas y populares-castizos, y al atractivo de Imperio Argentina), que incluso llevaron a que la industria española se planteara competir con la americana —lo que se truncó con la Guerra

durante medio año, y tras la guerra, reanudó sus actividades<sup>676</sup>, dedicándose con ahínco a componer música para películas (especialidad en la que alcanzaría la cifra de más de ochenta partituras), que le reportaron varios galardones.

Como compositor, fuertemente influido por Joaquín Turina, fue en cierto modo un continuador de la música nacionalista española, con alguna tendencia casticista anterior a las grandes aportaciones de Manuel de Falla, aunque abierto y ecléctico (con algunos elementos que recoge de Bach, Mozart, Schumann, Wagner, Strawinsky o incluso Alban Berg). Su obra parte del folclore español, interpretado de manera muy personal, para producir un tipo de música alegre y desenfadada, apasionada y tendente a la ensoñación. Aparte de música para el cine (su faceta más cultivada, para la que realizó música para películas, bandas sonoras, música incidental, y música para documentales y reportajes), trabajó también más de veinte canciones, música coral (el fresco-retablo de Navidad *Primavera del portal*, para coro y orquesta, Madrid, Ateneo, Teatro María Guerrero, 1953), para piano (*Giga en rondó*, 1931; *Tres danzas*, 1934; *Allegro vivace*, 1940; *Verdiales de Málaga*, 1946; *Pasodoble para piano*, 1947), piano y violín (una *Sonata*, para violín y piano, 1931), voz y piano (*Cinco canciones*, 1934 [Archivo Sinfónico de la SGAE]; *O meu corason che mando* y *Tríptico de canciones*, para voz y piano, 1937 —“A la flor, a la pitiflor”, “De Cádiz a Gibraltar” y “Por el aire van”—; *Seis canciones*, 1952), de cámara (*Cuarteto en Fa sostenido menor*, 1940; y *Cuarteto con piano*, para piano, violín, viola y chelo, 1946), para banda, orquesta (*Tres danzas*, 1934; *Colección de 12 piezas*, 1945; *Sonatina*, 1945 [1953] (Orquesta Clásica; Ed. Unión Musical Española)<sup>677</sup>; *Sinfonía en La bemol Mayor*, 1948-1949 —que fue estrenada por la Orquesta Nacional bajo la dirección de Ataúlfo Argenta— [Archivo Sinfónico de la SGAE]; *Suite madrileña “La maja del capote”*, 1949; *Villancico*, para voz y orquesta,

---

Civil—; en 1924 adaptó la zarzuela *La revoltosa* y al año siguiente *Gigantes y cabezudos*, y luego rodó la famosa *La hermana San Sulpicio* (1927) —repetida más tarde en sonoro (1934)—; de 1928 datan ya *Agustina de Aragón* y *Los claveles de la Virgen*. Su primera película sonora fue *Sierra de Ronda* (1933). Casado con Imperio Argentina (1934-1939), ambos pasaron a Berlín durante la guerra, acogidos por Hitler, y allí rodaron *Carmen la de Triana* (1938) y *La canción de Aixa* (1938). Tras la guerra dirigió *La Dolores* (1940) —con Concha Piquer como protagonista—, *Brindis a Manolete* (1948) o *Cuentos de La Alhambra* (1950). Se retiró en 1957. SÁNCHEZ VIDAL, Agustín: *El cine de Florián Rey*. Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1991.

<sup>676</sup> SALA, Ramón; y ÁLVAREZ, Rosa: “Cine: bombas y fantasía. Tres años de producción cinematográfica”, en [THOMAS, Hugh (dir.)] *La guerra civil española*. Madrid, Urbión, 1979, pp. 124-150. ID.; y EADEM: *El cine en la zona nacional. 1936- 1939*. Bilbao, Mensajero, 2000.

<sup>677</sup> Para cuerda; dos flautas, dos oboes, dos clarinetes y dos fagotes; dos trompas, trompeta; y arpa.

1949; *Dos canciones*, para voz y orquesta, 1950-1952; los boleros *Quisiera saber* y *Cerca de ti*; y *Llanto a Manolete*), y para la escena. En este último apartado, escribió *Los títeres de cachiporra* (1937) o *Las cuevas del Sacromonte* (1945) y trabajó las zarzuelas *La duquesa del candil* (con libreto de los hermanos Guillermo y Rafael Fernández-Shaw Iturralde, del año 1947, aunque estrenada en Madrid, Teatro Madrid, el 17.03.1949) y *La alegre alcaldesa* (con libreto de Nayra y Alcázar, 1949), así como los ballets *La zapatera y el embozado* [*La zapatera prodigiosa*] (1950), *Aquelarre* y *Noche de San Juan* (1950), y la ópera *Barataria* (con libreto de Manuel Mur Oti, 1953).



**Figura 287.** Composiciones de Jesús García Leoz. *Tríptico de canciones*, con letra de Federico García Lorca (“Por el aire van”); Joaquín Turina y Jesús García Leoz, música para la película *Eugenia de Montijo* (1944).

Puso música con éxito a poesías de Rosalía de Castro, Antonio Machado, Federico García Lorca, Rafael Alberti o Gerardo Diego. En el ámbito del cine, Jesús García Leoz iba a colaborar frecuentemente con Ladislao Vajda (\*Budapest, 18.08.1906; †Barcelona, 25.03.1965), Antonio del Amo (\*Valdelaguna, Madrid, 1911; †Madrid, 1991), Luis García Berlanga (\*Valencia, 12.06.1921; †Madrid, 13.11.2010), e incluso, en su primera etapa en torno al arte cinematográfico, con el maestro Joaquín Turina (\*1882; †1949) —en *El abanderado* (Eusebio Fernández Ardavín, 1943) y en *Eugenia de Montijo* (José López Rubio, 1944)—. Y por su intervención en diversas películas, recibió



también en diversas ocasiones la medalla del Círculo de Escritores Cinematográficos a la mejor música (1947 y 1949-1953)<sup>678</sup>.

Entre los títulos más destacados de su música para la gran pantalla, merecen resaltarse: *La sirena negra* (Carlos Serrano de Osma, 1947), *Botón de ancla* (Ramón Torrado, 1947)<sup>679</sup>, *Un hombre va por el camino* (Manuel Mur Oti, 1949), *Balarrasa* (José Antonio Nieves Conde, 1950), *Surcos* (José Antonio Nieves Conde, 1951), *Niebla y sol* (José María Forqué, 1951) y *Bienvenido Mister Marshall* (Luis García Berlanga, 1952).

MÚSICA CINEMATOGRÁFICA DE JESÚS GARCÍA LEOZ (1939-1951)				
Año	Título	Director	Productora	Género
LARGOMETRAJES				
1941 <small>680</small>	<i>Fortunato</i>	Fernando Delgado de Lara <sup>681</sup>	PB Films	Comedia
1942	<i>Idilio en Mallorca</i>	Max Neufeld	SAFE	Comedia
	<i>Madrid de mis sueños</i> <sup>682</sup>	Max Neufeld, Gian Maria Cominetti	SAFE Elica Film (Italia)	Comedia
1943	<i>El abanderado</i> <sup>683</sup>	Eusebio Fernández Ardavín	Suevia Films	Histórico
	<i>Arribada forzosa</i>	Carlos Arévalo	Exclusivas Floralva	Drama
	<i>Se vende un palacio</i>	Ladislao Vajda	Productores Asociados	Comedia
	<i>Mi vida en tus manos</i>	Antonio de Obregón	Unión Cinematográfica Española	Drama
1944	<i>La maja del capote</i>	Fernando Delgado de Lara	Mercurio Films	Drama
	<i>El sobrino de Don Buffalo</i>	Ramón Barreiro	Cooperativa	Comedia

<sup>678</sup> Por *Las inquietudes de Shanti Andía*, *Abel Sánchez*, *El huésped del cuarto número 13*, *Serenata española*, *Cuatro mujeres*, *Obsesión* y *La Lola se va a los puertos* (1947); *Un hombre va por el camino* (1949); *Flor de lago* (1950); *Niebla y sol* (1951); *La laguna negra* (1952); y *Bienvenido, Mister Marshall* (1953), respectivamente.

<sup>679</sup> El director Ramón Torrado Estrada (\*La Coruña, 1905; †1990) se había estrenado con Suavia Films, de Cesáreo González Rodríguez, en el corto *Tres maletas y un lío* (1942) y en la película *Campeones* (1942), protagonizada por estrellas del fútbol español del momento. Trabajó tres décadas más, sumando más de cincuenta títulos, en general de baja calidad en cuanto a los temas y su tratamiento: folletines, melodramas y regionalismos. Se retiró en 1977.

<sup>680</sup> Con anterioridad a 1939, J. García Leoz compuso la música de *Sierra de Ronda* (Florián rey, 1933) y *La bien pagada* (Eusebio Fernández Ardavín, 1935).

<sup>681</sup> El director de cine español Fernando Delgado de Lara (\*Madrid, 25.01.1891; †Ibíd., 25.12.1950), hijo de escritor y actriz, fue uno de los cineastas españoles más destacados del período silente. Debutó en 1919 y ejerció ocasionalmente como guionista y como actor, realizando asimismo algún cortometraje documental. Fue padre del asimismo director y guionista cinematográfico Luis María Delgado (\*1926; †2007). Entre su filmografía caben destacar *La madona de las rosas* (1919) —con Jacinto Benavente—, *Currito de la Cruz* (1925), *¡Viva Madrid, que es mi pueblo!* (1928), *El gordo de Navidad* (1929), *Dos hombres y una mujer* (1934), *El genio alegre* (1939), *La gitanilla* (1940), *Fortunato* (1941)...

<sup>682</sup> Es coautor junto a Jesús García Leoz, Manuel López-Quiroga Miquel, Mario Ruccione (\*Palermo —Sicilia—, Italia, 1908; †Roma, 1969) y Ulisse Siciliani.

<sup>683</sup> Es coautor, con Joaquín Turina.

	<i>Bill</i>		Cinematográfica Trébol Films	
	<i>Eugenia de Montijo</i> <sup>684</sup>	José López Rubio	CEA	Drama
	<i>Te quiero para mí</i>	Ladislao Vajda	Universal Films Española	Comedia
	<i>El testamento del virrey</i> <sup>685</sup>	Ladislao Vajda	Ariadna Films	Comedia
	<i>Tarjeta de visita</i>	Antonio de Obregón	UCESA	Drama
1945	<i>Cinco lobitos</i>	Ladislao Vajda	Faro Films	Comedia
	<i>Afan-Evu</i> [ <i>El bosque maldito</i> ]	José Neches	CINECA	Aventuras
	<i>Es peligroso asomarse al exterior</i> <sup>686</sup>	Alejandro Ulloa	Hispania Artis Films	Comedia
1946	<i>La mantilla de Beatriz</i> <sup>687</sup>	Eduardo García Maroto	Peninsular Films Lisboa Filme (Portugal)	Comedia
	<i>El pirata Bocanegra</i>	Ramón Barreiro	Producciones Celtiga	Aventuras
	<i>Abel Sánchez</i>	Carlos Serrano de Osma	Producciones Boga	Drama
	<i>María Fernanda "la Jerezana"</i>	Enrique Herreros	Filmocéano	Policíaco
	<i>Consultaré a Mister Brown</i>	Pío Ballesteros	Grupo de Producción	Comedia
	<i>Chantaje</i>	Antonio de Obregón	Unión Cinematográfica Española	Policíaco
	<i>El otro Fu Man Chú</i>	Ramón Barreiro	Bascón Films	Aventuras
	<i>La próxima vez que vivamos</i> <sup>688</sup>	Enrique Gómez	Pegaso Films	Comedia
1947	<i>La Lola se va a los puertos</i> <sup>689</sup>	Juan de Orduña	Juan de Orduña Fernández	Musical
	<i>Póker de ases</i>	Ramón Barreiro	Producciones Celtiga	Aventuras
	<i>Barrio</i>	Ladislao Vajda	Faro Films Doperfilme (Portugal)	Drama
	<i>Obsesión</i> <sup>690</sup>	Arturo Ruiz-Castillo	Horizonte Films	Drama
	<i>La sirena negra</i>	Carlos Serrano de Osma	Producciones Boga	Drama
	<i>Luis Candelas, el ladrón de Madrid</i> <sup>691</sup>	Fernando "Fernán" Alonso	Cooperativa Cinematografica Trebol Films	Aventuras
	<i>Cuatro mujeres</i>	Antonio del Amo	Sagitario Films	Drama
	<i>La dama del armiño</i>	Eusebio Fernández Ardavín	Sueva Films	Drama
	<i>Las inquietudes de Shanti</i>	Arturo Ruiz-Castillo	Horizonte Films	Drama

<sup>684</sup> Basada en la obra de Edgar Neville, se estrenó el 16.10.1944. Con sonido Laffón-Selgas. Música de Joaquín Turina, con la colaboración de Jesús García Leoz. FILMOTECA NACIONAL: *Edgar Neville en el cine*. Madrid, Filmoteca Nacional, 1970. PEREZ PERUCHA, Julio: *El cinema de Edgar Neville*. Valladolid, Festival de Cine, 1982. MIRANDA GONZÁLEZ, Laura: "La música en el cine policíaco de Edgar Neville. Del cosmopolitismo hollywoodiense al casticismo de posguerra. Propuesta de análisis audiovisual", en *Revista de Musicología*, XXXII/2 (2009), pp. 685-700.

<sup>685</sup> Se trata aquí de música incidental.

<sup>686</sup> Coautor, junto a Juan Durán Alemany.

<sup>687</sup> Coautor, junto al portugués Jaime Mendes (\*Évora, Portugal, 1903; †Lisboa, 1997).

<sup>688</sup> Coautor junto a Francisco Canaro [Francisco Canarozzo] (\*San José de Mayo, Uruguay, 1888; †Buenos Aires, Argentina, 1964).

<sup>689</sup> En la base de datos de películas calificadas del Ministerio, a Manuel López-Quiroga Miquel se le atribuye la autoría de la música, pero en realidad es el compositor de las canciones.

<sup>690</sup> Música incidental.

<sup>691</sup> Es coautor junto a Joaquín Turina.

	<i>Andía</i>			
	<i>Botón de ancla</i>	Ramón Torrado	Sueva Films	Comedia
	<i>Embrujo</i>	Carlos Serrano de Osma	Producciones Boga	Drama
	<i>Mañana como hoy</i>	Mariano Pombo	Peninsular Films	Drama
	<i>Tres espejos</i> <sup>692</sup>	Ladislao Vajda	Peninsular Films Lisboa Filme (Portugal)	Drama
	<i>Extraño amanecer</i>	Enrique Gómez	Peninsular Films	Drama
	<i>El huésped del cuarto número 13</i>	Arthur Duarte	Hermic Films Arthur Duarte (Portugal)	Comedia
	<i>Revelación</i>	Antonio de Obregón	Producciones Antonio de Obregón	Drama
	<i>El verdugo</i>	Enrique Gómez	Olimpia Films	Drama
1948	<i>Cita con mi viejo corazón</i>	Ferruccio Cerio	Pegaso Films	Comedia
	<i>El señor Esteve</i> <sup>693</sup>	Edgar Neville	Sagitario Films	Comedia
	<i>La sombra iluminada</i>	Carlos Serrano de Osma	Taurus Films	Policíaco
	<i>El huésped de las tinieblas</i>	Antonio del Amo	Sagitario Films	Fantástico
	<i>La manigua sin Dios</i>	Arturo Ruiz-Castillo	Taurus Films	Histórico
	<i>Campo bravo</i> <sup>694</sup>	Pedro Lazaga	Pegaso Films	Drama
	<i>Vida en sombras</i>	Lorenzo Llobet Gracia	Castilla Films	Drama
	<i>Sin uniforme</i>	Ladislao Vajda	Peninsular Films	Aventuras
	<i>La fiesta sigue</i>	Enrique Gómez	Sagitario Films	Drama
	<i>La esfinge maragata</i>	Antonio de Obregón	Antonio de Obregón P. C.	Drama
<i>Las aguas bajan negras</i> <sup>695</sup>	José Luis Sáenz de Heredia	Colonial Aje	Drama	
1949	<i>Noventa minutos</i>	Antonio del Amo	Castilla Films	Drama
	<i>Un hombre va por el camino</i>	Manuel Mur Oti	Sagitario Films	Drama
	<i>El santuario no se rinde</i>	Arturo Ruiz-Castillo	Valencia Films	Bélico
	<i>Llegada de noche</i>	José Antonio Nieves Conde	Marta Films	Drama
	<i>Alas de juventud</i>	Antonio del Amo	Sagitario Films	Comedia
	<i>Vendaval</i>	Juan de Orduña	Juan de Orduña Fernández	Musical
1950	<i>A dos grados del ecuador</i> <sup>696</sup>	Ángel Vilches	Navarra Films	Drama - Aventuras
	<i>María Antonia "la Caramba"</i> <sup>697</sup>	Arturo Ruiz-Castillo	Hércules Films	Musical
	<i>Gente sin importancia</i>	José González de Ubieta	Sagitario Films	Drama
	<i>Sangre en Castilla</i> <sup>698</sup>	Benito Perojo González <sup>699</sup>	Filmófono	Histórico
	<i>Truhanes de honor</i>	Florián Rey	Cooperativa del Cinema Madrid	Aventuras
	<i>Vértigo</i>	Eusebio Fernández Ardavín	Selecciones Huguet	Drama
	<i>Flor de lago</i>	Mariano Pombo	Manuel De Lara P.C.	Comedia Drama
	<i>Facultad de letras</i>	Pío Ballesteros	Grupo de Producción	Drama
<i>Balarrasa</i> <sup>700</sup>	José Antonio Nieves Conde	Aspa Producciones	Drama - Religión	

<sup>692</sup> Coautor, con Jaime Mendes.

<sup>693</sup> Música incidental.

<sup>694</sup> *Idem.*

<sup>695</sup> Coautor, junto a Manuel Parada de la Puente.

<sup>696</sup> Coautor, con Mario Medina.

<sup>697</sup> Además, cuenta con canciones de Quintero, León, Quiroga y Naranjo (según cartel de la película).

<sup>698</sup> Música incidental.

<sup>699</sup> GUBERN, Román: *Benito Perojo. Pionerismo y supervivencia*. Madrid, Filmoteca Española, 1995.

Benito Perojo González (\*1894; †Ibíd., 1974), director de cine, además de productor y guionista.

<sup>700</sup> Música incidental.

			Cinematograficas, S. A.	
	<i>Historia de dos aldeas</i>	Antonio del Amo	Roptence	Comedia
	<i>Cuentos de la Alhambra</i>	Florián Rey	Peninsular Films	Comedia
1951	<i>Ronda española</i>	Ladislao Vajda	Chamartin, Prod. Y Distrib. Cinemat., S. A.	Comedia. Musical
	<i>El deseo y el amor</i> <sup>701</sup>	Henri Decoin, Luis María Delgado	Lais S. A., Société Générale de Cinématographie (S.G.C.)	Melodrama
	<i>La trunca del aire</i>	Ramón Torrado	Césareo González Rodríguez	Comedia
	<i>María Morena</i>	Pedro Lazaga, José María Forqué	Producciones Cinematograficas Ariel, S.A.	Drama – Musical
	<i>Cielo negro</i> <sup>702</sup>	Manuel Mur Oti	Intercontinental Films	Drama
	<i>Día tras día</i>	Antonio del Amo	Industrias Cinematograficas Altamira, SI	Drama
	<i>Esa pareja feliz</i>	Luis García Berlanga, Juan Antonio Bardem	Industrias Cinematograficas Altamira, S. L.	Comedia
	<i>Séptima página</i>	Ladislao Vajda	Peninsular Films	Drama
	<i>Em-nar, la ciudad de fuego</i>	José González de Ubieta	Roptence	Aventuras
	<i>Surcos</i>	José Antonio Nieves Conde	Atenea Films S. L.	Drama
	<i>La canción de la Malibrán</i>	Luis Escobar	Sagitario Films	Melodrama
	<i>Niebla y sol</i> <sup>703</sup>	José María Forqué	Ariel Producciones Cinematográficas	Drama
	<i>Malaire</i> <sup>704</sup>	Alejandro Perla, Gilbert Dupé	Sagitario Films Agence Générale Cinématographique (Francia)	Drama
	<i>Manchas de sangre en la luna</i>	Luis Marquina, Edward Dein	Hesperia Films	Drama
<i>La virgen gitana</i>	Ramón Torrado	Selecciones Capitolio	Melodrama	
1952 705	<i>Bienvenido Mister Marshall</i> <sup>706</sup>	Luis García Berlanga	UNINCI	Comedia
	<i>La llamada de África</i>	César Fernández Ardavín	Hesperia Films S. A.	Aventuras
	<i>Hombre acosado</i>	Pedro Lazaga	Peninsular Films	Policíaco
	<i>El cerco del diablo</i>	Antonio del Amo, Enrique Gómez	Guadalupe, Mercurio Films S. A.	Drama
	<i>Muchachas de Bagdad</i> <sup>707</sup>	Jerónimo Mihura, Edgar G.	Danziger	Comedia

<sup>701</sup> Estrenada en Francia el 09.10.1951.

<sup>702</sup> *Idem.*

<sup>703</sup> *Idem.* Estrenada en Madrid, Cine Coliseum, 13.12.1951. Basada en la obra teatral *El infierno frío*, de Horacio Ruiz de la Fuente. 75 minutos de duración.

<sup>704</sup> Coautor, junto al francés Marcel Delannoy (\*1898; †1962).

<sup>705</sup> En lugar de ofrecer aquí únicamente la filmografía en la que participó Jesús García Leoz hasta el año 1951, he querido incluir un año más, con la intención de recoger los datos sobre *Bienvenido Mister Marshall*, obra fundamental tanto para la actividad musical en el ámbito del cine del citado compositor, como en el contexto de la historia del cine español en su conjunto.

<sup>706</sup> Música incidental. También intervinieron en la música del film el escritor y folclorista alcarreño José Antonio Ochaíta García (\*1905; †1973), el poeta y letrista Xandro Valerio [Alejandro Rodríguez Gómez] (\*1896; †1966) y el músico autor de coplas andaluzas Juan Solano Pedrero (\*1921; †1992).

		Ulmer	Productions Ltd., Orphea Film	
	<i>La laguna negra</i>	Arturo Ruiz Castillo	Suevia Films – Cesáreo González Rodríguez <sup>708</sup>	Drama
<b>CORTOMETRAJES</b>				
<b>1941</b> 709	<i>Ciudades viejas de Castilla (España artística y monumental)</i>	Arturo Ruiz-Castillo	CIFESA	Documental
	<i>Un día de feria</i> <sup>710</sup>	Fernando Morales <sup>711</sup>	?	Animación
	<i>Artesanía española</i>	Arturo Ruiz-Castillo	Servicio de Artesanía	Documental
	<i>Luz de Levante</i>	Rafael Gil	CIFESA	Documental
	<i>Santiago y el camino de los peregrinos</i>	Arturo Ruiz-Castillo	CIFESA	Documental
	<i>Residencias reales de España</i>	Arturo Ruiz-Castillo	CIFESA	Documental
<b>1942</b>	<i>La manzana encantada</i> <sup>712</sup>	Fernando Morales	Fernando Morales	Animación
	<i>El pelo del diablo</i> <sup>713</sup>	Fernando Morales	Fernando Morales	Animación
<b>1943</b>	<i>Ávila, ayer y hoy</i>	Arturo Ruiz-Castillo	UFILMS	Documental
	<i>Fallas en Valencia</i>	Arturo Ruiz-Castillo	CIFESA	Documental

<sup>707</sup> Se estrenó, en Estados Unidos, el 07.12.1952.

<sup>708</sup> El empresario y productor de cine Cesáreo González Rodríguez (\*Vigo, Pontevedra, 1903; †Madrid, 1968) fundó “Suevia Films” en 1941, con sede en Madrid, con la que produjo numerosas películas entre 1941 y 1970 (*¡Polizón a bordo!*, 1941; *El abanderado*, 1943; *Bambú*, 1945; *Botón de ancla*, 1947; *La nao capitana*, 1947; *Mare Nostrum*, 1948; *La Señora de Fátima*, 1951...).

<sup>709</sup> Con anterioridad a 1939, compuso la música para los siguientes cortometrajes: *Cuento oriental* (Eduardo García Maroto, 1933), *Sinfonía vasca* (Adolf Trotz, 1936), *Nueva era en el campo* (Fernando Gutiérrez Mantilla, 1937), *Movilización en el campo* (Juan Manuel Plaza, 1937), *Mando único* (Antonio del Amo, 1937), *Industrias de guerra* (Antonio del Amo, 1937), *Soldados campesinos* (Antonio del Amo y Rafael Gil, 1938), *Salvad la cosecha* (Rafael Gil, Arturo Ruiz Castillo, 1938), *Guerra en la nieve* (Arturo Ruiz Castillo, 1939). Todos ellos son documentales a excepción del primero, que es una comedia-infantil.

<sup>710</sup> Cortometraje estrenado el 08.08.1941. Con guion de Rafael Gil Álvarez. Realización, Fernando Morales (con Andrés Mejías, Rafael Casenave, Juan Antonio de Acha y José Francisco Aguirre). Con sonido Laffón-Selgas.

<sup>711</sup> Este director, pionero en Madrid en la confección de dibujos animados, realizó las siguientes cintas en dicho género: *Un día de feria* (1941), *La manzana encantada* (1942), *El pelo del diablo* (1942), *Una extraña aventura de Jeromín* (1943), *Chapulín* (1944), *Don Quintín y Totó en Texas* (1944), *Dos galanes y un desmayo* (1944) y *Sonatina* (1944).

<sup>712</sup> Realizada por el equipo liderado por Fernando Morales, con Andrés Mejías (director de fotografía), Rafael Casenave, el pintor, dibujante, cartelista e ilustrador cántabro Juan Antonio de Acha Pellón (\*1904; †1991) y José Francisco Aguirre. Con guión de Rafael Gil Álvarez y sonido Laffón-Selgas. Se estrenó el 15.05.1942. Por su parte, el director de fotografía y cineasta Theodore Joseph Pahle [“Ted Pahle” (\*Nueva York, EE.UU., 23.08.1899; †Ibíd., 09.01.1979), trabajó para la industria cinematográfica de diversos países; fue conocido por *East Side, West Side* (1927), *The Jazz Age* (1929), *Marius* (1931), *Une histoire d’amour* (1933), *Bel Ami* (1939), *Entente Cordiale* (1939), *Madrid Carnival* (1941), *Correo de Indias* (1942), *El capitán de Loyola* (1949), *La Duquesa de Benamejí* (1949), *Agustina de Aragón* (1950), *Pequeñeces* (1950), *Ronda española* (1952), *Lola la piconera* (1952), *Todo es posible en Granada* (1954), *Manolo, guardia urbano* (1956), *4D Man* (1959) o *La ironía del dinero* (1959), entre otros muchos títulos. MARMORSTEIN, Gary: *Hollywood Rhapsody: Movie Music and its Makers, 1900 to 1975*. Nueva York, Schirmer Books-Londres, Prentice Hall International, 1997. McCARTY, Clifford (ed.): *Film Composers in America: A Filmography 1911-1970*. Oxford, Oxford University Press, 2000.

<sup>713</sup> Véase: RODRÍGUEZ ESCUDERO, Susana: *El dibujo animado en España hasta 1975: los estudios Macián y proyectos cinematográficos de Francisco Macián* [Tesis doctoral]. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2017.

	<i>Valencia antigua y moderna</i>	Arturo Ruiz-Castillo	CIFESA	Documental
	<i>León monumental</i>	Francisco Mora	LAIS	Documental
	<i>Una extraña aventura de Jeromito</i> <sup>714</sup>	Fernando Morales	Augustus Films	Animación
1944	<i>Castillos en España</i> <sup>715</sup>	Arturo Ruiz-Castillo	CIFESA	Documental
	<i>Maderas de España</i>	Marqués de Villa-Alcázar	Ministerio de agricultura	Documental
1945	<i>El escarabajo de la patata</i>	Marqués de Villa-Alcázar	Ministerio de agricultura	Documental
	<i>Esparto de España</i>	Marqués de Villa-Alcázar	Ministerio de agricultura	Documental
	<i>Naranjas, limones y pomelos</i>	Marqués de Villa-Alcázar	Ministerio de agricultura	Documental
	<i>El Greco en Toledo</i>	Arturo Ruiz-Castillo	CIFESA	Documental
1947	<i>Artesanía en el Magreb</i>	Luis Meléndez	África Films	Documental
	<i>Arte islámico</i>	Luis Meléndez	África Films	Documental
	<i>Los pueblos blancos</i>	Arturo Ruiz-Castillo	CIFESA	Documental
1949	<i>España se prepara</i>	Marqués de Villa-Alcázar	Ministerio de agricultura	Documental

Figura 288. Música cinematográfica de Jesús GARCÍA LEOZ (1939-1951).



<sup>714</sup> O *Una extraña aventura de Jeromín*, considerado el primer cortometraje de dibujos animados en color realizado en España. Con guión de Adolfo Luján, solamente tiene 11 minutos de duración.

<sup>715</sup> Coautor, junto a Manuel Santander.



**Figura 289.** Películas con música de Jesús GARCÍA LEOZ. *Sierra de Ronda* (Florián Rey, 1933); *La bien pagada* (Eusebio Fernández Ardavín, 1935); *El Abanderado* (Eusebio Fernández Ardavín, 1943) y *Eugenia de Montijo* (José López Rubio, 1944) —la música en ambas, en colaboración con Joaquín Turina—; dos imágenes del corto de animación *La manzana encantada* (Fernando Morales, 1942); *La sirena negra* (Carlos Serrano de Osma, 1947); *Botón de ancla* (Ramón Torrado, 1947); *Un hombre va por el camino* (Manuel Mur Oti, 1949); *Vendaval* (Juan de Orduña Fernández, 1949) —musical—; *Balarrasa* (José Antonio Nieves Conde, 1950); *Surcos* (José Antonio Nieves Conde, 1951); *Niebla y sol* (José María Forqué, 1951); *Esa pareja feliz* (Luis García Berlanga, Juan Antonio Bardem, 1951); y tres carteles publicitarios de *Bienvenido Mister Marshall* (Luis García Berlanga, 1952).

**Jesús GURIDI BIDAOLA (\*Vitoria, Álava, 25.09.1886; †Madrid, 07.04.1961)**

El célebre compositor del intermedio *El caserío*, de *Diez melodías vascas*<sup>716</sup>, o de *Amaya*<sup>717</sup>, descendía de una familia de músicos (biznieto del maestro de capilla Nicolás Ledesma García, nieto del organista Luis Bidaola y de la pianista Celestina Ledesma, e hijo del pianista Lorenzo Guridi y de la violinista María Trinidad Bidaola Ledesma)<sup>718</sup>. Comenzó a tocar el piano con sus padres desde niño, y al mudarse la familia en 1895 a Zaragoza, comenzó a estudiar en los escolapios, y luego, en los jesuitas; allí fallecieron, de tuberculosis, sus dos hermanos, Luis y José. Pronto pasó su familia a Madrid (1896), con la ayuda de la tía de Jesús (y hermana de Trinidad), Severiana Bidaola. En la capital, y con sólo 11 años, al oír sus composiciones el barítono García Soler, le llevó a las clases de armonía de Valentín Arín. Allí estuvieron hasta 1899, fecha en que pasaron definitivamente a Bilbao, donde pudo completar su primera formación y darse a conocer como pianista.



**Figura 290.** Jesús Guridi, al órgano.

---

<sup>716</sup> Ed. Unión Musical Española. I. Narrativa; II. Amorosa; III. Religiosa; IV. Epitalámica; V. De Ronda; VI. Amorosa; VII. De Ronda; VIII. Danza; IX. Religiosa; X. Festiva. Para cuerda; tres flautas, dos oboes, dos clarinetes, dos fagotes; 4 trompas, 3 trompetas, 3 trombones, 1 tuba; timbales, percusión, y arpa.

<sup>717</sup> Síntesis del Drama Lírico, para Coro y orquesta.

<sup>718</sup> PLIEGO DE ANDRÉS, Víctor: *Catálogo de obras de Jesús Guridi (1886-1961)*. Madrid, Fundación Juan March, Centro de Documentación de la Música Contemporánea Española, 1989. RUIZ TARAZONA, Andrés: "Guridi. 2. Guridi Bidaola, Jesús", en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Vol. Vol. 6. Madrid, SGAE, 2000, pp. 135-139. SÁNCHEZ SÁNCHEZ, Víctor: "Guridi Bidaola, Jesús", en *Diccionario de la Zarzuela*. Vol. 1. Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2002, pp. 955-959.



Fue muy bien recibido en la capital vizcaína, obteniendo (1901) la protección de los miembros del grupo musical aficionado bilbaíno conocido como “El cuartito”. Estudió con Lope de Alaña (violín) y con José Sainz de Besabé (armonía) y fue protegido por Juan Carlos Gortázar y por el Conde de Zubiría, que iba a financiar sus estudios en el extranjero. Entretanto, interpretó en Bilbao algunas piezas (tocó el 28.01.1901 en la Sociedad Filarmónica) que editó hacia 1905 la casa Breitkopf & Härtel en Bruselas como *Quatorze morceaux pour le piano*. En 1904 pasó a París, donde coincidió con su luego gran amigo José M<sup>a</sup> Usandizaga, y asistió a los cursos de la *Schola Cantorum* (estudió piano con Gabriel María Grovlez, órgano con Abel Decaux, composición con Auguste Sérieyx, y contrapunto y fuga con Vincent d’Indy). Estudió luego en Lieja y Bruselas con Joseph Jongen (1906, órgano y composición), y siguiendo el consejo de Resurrección María de Azkue, en el Conservatorio de Colonia con Otto Neitzel (1908, instrumentación). De regreso a Bilbao, ejerció como organista en varias iglesias (primero de la iglesia de los Santos Juanes, y más tarde, de la Basílica de Santiago, donde permaneció durante veinte años, ganando fama de gran improvisador). Fue también profesor de órgano y armonía en la Academia Bilbaína de Música (más tarde, en 1927-1939, llamada “Conservatorio de Vizcaya”). En 1909 escribió su primera obra importante en el ámbito coral-sinfónico, *Así cantan los chicos* (primeramente para coro y piano, y enseguida instrumentada para coro de niños y orquesta). En junio de 1912 fue nombrado director de la Sociedad Coral de Bilbao —cargo que desempeñó durante quince años—, con la que dio conciertos por todo el país. Compuso casi toda su producción coral polifónica en Bilbao (incluidas las tres series vocales de *Canciones populares vascas*), basándose en el canto popular y el folclore vasco. Aunque acabaría por restringirse a la zarzuela, Guridi intentó hacer una ópera española, y más específicamente, vasca. En 1910, algunos compositores de la Sociedad Coral Bilbaína le encargaron que compusiera una suerte de ópera, a partir del idilio lírico-costumbrista vasco *Mirentxu*, preludio en 2 actos, con libreto de Alfredo Echave. Para ello, y con un esquema propio de zarzuela (no la convertiría en ópera hasta 1947) se basó en melodías populares, y siguió el modelo de los compositores bohemios y rusos del siglo XIX. Finalmente, se estrenó el 31.05.1910 en el bilbaíno Teatro de los Campos Elíseos, con él mismo a la batuta, y obtuvo un gran éxito. La estrenó en Madrid, en el Teatro de la Zarzuela, en 1915, y se repuso más tarde a menudo —llegó a ser obra de

repertorio— en diversas ciudades españolas. En 1916, recibió un premio del Círculo de Bellas Artes de Madrid, por su poema sinfónico-orquestal *Una aventura de Don Quijote*, estrenado en el madrileño Teatro Price<sup>719</sup>.



Figura 291. Jesús Guridi. Algunas de sus composiciones.

<sup>719</sup> Ed. Unión Musical Española. Para cuerda; 3 flautas, 3 oboes, 3 clarinetes y 3 fagotes; 4 trompas, 3 trompetas, 3 trombones y tuba; timbales, percusión y arpa.

Su segunda ópera, de aires wagnerianos e influida por la *Schola Cantorum*—, fue el drama lírico nacionalista *Amaya* (en 3 actos y un epílogo, con libreto de José María Arroita Jáuregui)<sup>720</sup>, basado en una novela navarra de Francisco Navarro Villoslada, aunque aquí notablemente modificada; se estrenó en el Coliseo Albia de Bilbao el 22.05.1920, con Juan Lamotte de Grignon a la batuta, y a partir de ahí sería considerada una de las mejores óperas españolas de la centuria. Dejó luego la ópera, para aproximarse a la zarzuela vasca, con un éxito resonante: *El caserío*, obra de repertorio, y una auténtica joya del teatro lírico español<sup>721</sup>. En 1927 compuso el poema o cuadro sinfónico *En un barco fenicio* (ed. Unión Musical Española), inspirado en un pasaje de “Las aventuras de Telémaco” (París, 1699) del abate moralista Fénelon<sup>722</sup>. En 1928 estrenó con éxito en el Teatro de la Zarzuela de Madrid la zarzuela gallega (un intermedio) en 3 actos *La meiga*, con libreto de Romero y Fernández-Shaw, a la que siguieron las zarzuelas *La cautiva*<sup>723</sup>, *Mandolinata*<sup>724</sup>, y *Mari-Elí*<sup>725</sup>. Y al cabo, escribió el sainete lírico-cómico *La bengala*<sup>726</sup>, sus conocidas *Seis canciones castellanas* (1939), y las orquestales e individualizadas *Diez melodías vascas* (1940)<sup>727</sup>, obra de repertorio, plenamente nacionalista, que se consideran la obra sinfónica cumbre de Guridi<sup>728</sup>. Al finalizar la Guerra Civil —en 1939 produjo sus *6 canciones castellanas*—, se estableció definitivamente en Madrid, siendo nombrado director de Ufisa Film

---

<sup>720</sup> Destacan especialmente en ella los episodios sinfónicos —de repertorio—, *Plenilunio*, y *Espatadantza*. De 1922 dataría también su *Euzko Irudiak*, en 3 cuadros, de ambiente popular vasco, en una tendencia postromántica más cercana al wagnerismo que al impresionismo.

<sup>721</sup> Escrita en 3 actos, con libreto de Federico Romero y Guillermo Fernández-Shaw, se estrenó el 11.11.1926 en el Teatro de la Zarzuela de Madrid.

<sup>722</sup> Para cuerda; 4 flautas, 3 oboes, 3 clarinetes, 3 fagotes; 4 trompas, 3 trompetas, 3 trombones, 1 tuba; timbales, percusión y arpa.

<sup>723</sup> Intermedio en 2 actos, con libreto de Sevilla y Carreño, estrenada en 1931 en el Teatro Calderón de Madrid.

<sup>724</sup> En 3 actos, con libreto de A. Cuyás de la Vega, estrenada en 1934 en Madrid (año también de su *Cuarteto para cuerda Nº 1 en Sol Mayor*, con resabios de la *Schola Cantorum*).

<sup>725</sup> Zarzuela vasca en 2 actos, con libreto de Carlos Arniches y E. Garay, estrenada en 1936 en el Teatro Fontalba de Madrid.

<sup>726</sup> Con libreto de L. Tejedor y J. Huecas, se estrenó en Zaragoza en 1939.

<sup>727</sup> Dedicadas al director-fundador de la Orquesta Sinfónica de Euskadi, Enrique Jordá, se estrenaron el 12.12.1941 en el Monumental Cinema de Madrid, con dicha orquesta dirigida por su dedicatario. Se conocen especialmente las versiones dirigidas por el bilbaíno Jesús Arambarri y por Ataúlfo Argenta. En estas *melodías*, Guridi utiliza temas populares, que orquesta y armoniza magistralmente (se han comparado con las “Danzas eslavas” de Dvorák, las “Danzas noruegas” de Grieg, Rimsky-Korsakov, Ravel, y algo menos, con Strawinsky).

<sup>728</sup> SEGUIN VERGARA, Jean-Claude; y Nancy BERTHIER (eds.): *Cine, nación y nacionalidades en España*. Madrid, Casa de Velázquez, 2007.

Corporación. En 1944 estrenó en la capital el preludio *Peñamariana*<sup>729</sup>, y ese mismo año ganó por oposición la cátedra de órgano y armonía en el Conservatorio de Madrid. Llegaron entonces los premios y reconocimientos<sup>730</sup>. De 1945 data su ambiciosa y algo académica *Sinfonía pirenaica* y del año siguiente sus *6 canciones infantiles*. En 1949 trabajó un impresionista, atractivo y formalmente sólido *Cuarteto Nº 2 en La menor*, que se tiene por uno de los mejores cuartetos españoles del siglo. En 1953 compuso ya el célebre *Tríptico del Buen Pastor*, una de sus obras para órgano más conocidas e interpretadas. En 1956 compuso una de sus obras hoy más celebradas, la *Fantasia “Homenaje a Walt Disney”*, para piano y orquesta (ed. Unión Musical Española). Y ese mismo año precisamente, fue nombrado director del Conservatorio de Madrid, cargo que iba a ocupar hasta su muerte.

Entre su nutrida y diversa producción<sup>731</sup> merecen también citarse el ballet *Boda de rumbo*, varias piezas de cámara, o una interesante y variada producción religiosa —de buena factura aunque no especial relieve— (*Misa de San Ignacio*, para 3 voces y órgano; *Requiem*; *Te Deum*; *Rosario de Navidad*; *Ave Maria*; *Salve*; *Tantum ergo*; varios motetes...), así como orgánica y pianística (método *Escuela española de órgano*, varias piezas para piano, etc.), además de 3 juegos de 6 canciones populares vascas (de 4 a 8 voces), muchas otras obras corales, canciones solísticas, arreglos de canciones populares, etc.

Guridi no fue un hombre especialmente cultivado, sino, más bien, un hombre sencillo, un músico centrado en la composición y en su familia; aparte de su formación juvenil, no mostró interés por viajar al extranjero ni por la evolución musical de su época, sino

---

<sup>729</sup> Se trata de un retablo popular en 3 actos, una especie de pieza teatral sacra con libreto de Romero y Fernández-Shaw.

<sup>730</sup> Director honorario de las sociedades corales de Bilbao y Vitoria, y de la Sociedad Filarmónica de Bilbao. Miembro honorario del Instituto Español de Musicología del CSIC. Miembro de la Academia de Bellas Artes de Madrid, y académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando desde 1945, además de Caballero de la Orden Civil de Alfonso X el Sabio (29.05.1945).

<sup>731</sup> PLIEGO DE ANDRÉS, Víctor: *Jesús Guridi*. [SUÁREZ-PAJARES, Javier (dir.)]. Madrid, SGAE, col. “Catálogo de Compositores”, 1997. Otras obras destacadas suyas son: *Cuadros Vascos (Euzko-Irudiak)* para coro y orquesta; *Elegía*, para violín y orquesta (Ed. Nacional); el poema sinfónico *Égloga*; el intermedio *La condesa de la aguja y el dedal*; *La siembra*, para Mezzosoprano y orquesta; el poema sinfónico *Leyenda Vasca*; el *Preludio para un sainete madrileño, o Zapateado* (transcripción para orquesta del de Sarasate). S/A: *Catálogo de obras de compositores españoles. Sinfónicas, de cámara, corales, lieder, solistas y ballets y Catálogo de obras que forman el Archivo Sinfónico de la Sociedad General de Autores de España*. Madrid, Archivo Sinfónico de la SGAE, 1972, p. 45.

que, más bien, estuvo atento a su propio estilo creativo, que cuajó muy pronto, y en el que insistió, tendiendo al anquilosamiento académico; tuvo enorme talento e irreprochable oficio, una sólida técnica y notable musicalidad; influido por R. Wagner y los tardo-románticos, trasladó a sus obras el fondo melódico del folclore vasco que había estudiado; compositor de óperas y música orquestal, y organista, con el paso del tiempo, en cambio, su música perdió por completo el contacto con su entorno histórico, tornándose en ocasiones incluso anacrónica, a pesar de hacerse cada vez más personal e inclasificable<sup>732</sup>.

MÚSICA CINEMATográfica DE JESÚS GURIDI (1939-1951)				
Año	Título	Director	Productora	Género
LARGOMETRAJES				
1939	<i>Los hijos de la noche</i>	Benito Perojo González	Ulargui Films/Imperator Film (Italia)	Melodrama
1940	<i>Marinela</i>	Benito Perojo González	UFISA	Melodrama
	<i>La malquerida</i>	José López Rubio	UFISA	
1942	<i>Sucedió en Damasco</i> <sup>733</sup>	José López Rubio	UFISA	Drama
1943	<i>Fiebre</i>	Primo Zeglio	UFISA / Film Bassoli (Italia)	
	<i>Dora, la espía</i>	Raffaello Matarazzo	Safe / Scalera Film (Italia)	
1946	<i>Senda ignorada</i>	José Antonio Nieves Conde	Goya P.C.	
1947	<i>Angustia</i>	José Antonio Nieves Conde	Cooperativa Cinematográfica Constelación	
	<i>El emigrado</i>	Ramón Torrado	Suevia Films	Drama
1952	<i>Amaya</i>	Luis Marquina	Hudesa	Histórico

**Figura 292.** Música cinematográfica de Jesús GURIDI BIDAOLA (1939-1951).

En el estricto apartado cinematográfico, la aportación de Jesús Guridi se inició con *Los hijos de la noche* (1939), con un argumento basado en un melodrama (una farsa cómica) de Leandro Navarro Bonet y Adolfo Torrado Estrada<sup>734</sup>, para la que el músico

<sup>732</sup> EZQUERRO ESTEBAN, Antonio: *Música en imágenes. El maestro Nicolás Ledesma (1791-1883), un músico en la España del siglo XIX*. Madrid, Alpuerto, 2015, pp. 375-377.

<sup>733</sup> Con música original de Pablo Luna, instrumentada y adaptada por Jesús Guridi.

<sup>734</sup> El dramaturgo republicano Leandro Navarro Bonet (\*Madrid, 1900; †ibíd., 1974) llegó a estrenar más de cien obras teatrales —entre ellas su mayor éxito, *Secretos de alcoba*—, y colaboró con fortuna en varios melodramas, antes de la Guerra Civil, con el comediógrafo Adolfo Torrado Estrada (\*La Coruña,

vasco preparó una partitura para voces y orquesta. A esta película le siguió *Marianela* (1940), inspirada en la novela homónima del año 1878 de Benito Pérez Galdós (\*1843; †1920), para la que J. Guridi escribió una música para cuarteto mixto y orquesta, y ese mismo año también, *La malquerida* (1940) —con guión dependiente del drama homónimo del año 1913 de Jacinto Benavente (\*1866; †1954)—, en la que el *organico* se distribuye para Voz, rondalla y orquesta.



**Figura 293.** Películas con música de Jesús GURIDI BIDAOLA. *Los hijos de la noche* (1939). *Marianela* (1940) y *La malquerida* (1940).

1904; †Madrid, 1958), que era a su vez hermano del director de cine Ramón Torrado. Adolfo Torrado se hizo muy popular en la década de 1940 y 1950, particularmente en el género de la comedia de evasión de posguerra.

En cuanto a *Sucedió en Damasco* (1942), su argumento partía de la zarzuela en dos actos “El asombro de Damasco”, con música de Pablo Luna y libreto de Antonio Paso Cano (\*1870; †1958) y Joaquín Abati Díaz (\*1865; †1936)<sup>735</sup>, y se presentó en una adaptación orquestal.



**Figura 294.** *Sucedió en Damasco* (1942); cartel publicitario y su director, José López Rubio, entre la maqueta de la película.

Del año siguiente son ya *Dora, la espía* (1943) —basada en el drama “Dora ou le Spie” del año 1877, del dramaturgo francés Victorien Sardou (\*París, 1831; †Ibíd., 1908)—, y *Fiebre* (1943), con argumento y guión del escritor italiano Corrado Alvaro (\*1895; †1956), y música de Jesús Guridi para orquesta.



<sup>735</sup> Dicha zarzuela, inspirada a su vez en “Las mil y una noches”, se había estrenado en Madrid, Teatro Apolo, 20.09.1916.



Figura 295. Dora la espía (1943); y Fiebre (1943).

Tres años más tarde se iba a proyectar la película *Senda ignorada* (1946), con argumento de José Fernández Gómez y canciones a cargo de Ricardo Toledo y Andrés Díez-Lillo, en partitura para orquesta.

Y al año siguiente serían dos los títulos cinematográficos en los que intervendría Jesús Guridi: *Angustia* (1947), con guión de Antonio Pérez Sánchez y Ricardo Toledo, y música para orquesta, y *El emigrado* (1947), nuevamente con acompañamiento sonoro de música orquestal.



Figura 296. Senda ignorada (1946), Angustia (1947) y El emigrado (1947).



Le siguen *Amaya* (1952), basada en la novela del año 1879 de Francisco Navarro Villoslada (\*1818; †1895), “Amaya o los vascos en el siglo VIII”, y en el drama lírico en tres actos y epílogo “Amaya”, de José María Arroita Jáuregui<sup>736</sup>, y también en esta película con música de Jesús Guridi para orquesta, así como otros títulos cronológicamente posteriores, y que no se incluyen por exceder los límites temporales que nos hemos autoimpuesto<sup>737</sup>.



Figura 297. *Amaya* (1952).

### Ernesto HALFFTER ESCRICHE (\*Madrid, 16.01.1905; †Ibíd., 05.07.1989)

Hermano menor del también compositor Rodolfo Halffter y tío de Cristóbal Halffter, su padre descendía de una familia procedente de Prusia. Se formó en el Colegio Alemán de la capital de España, y musicalmente con su madre y con los amigos familiares Francisco Esbrí Fernández (\*1888; †1972)<sup>738</sup> y Fernando Ember Nandor (\*1897;

<sup>736</sup> Traducido al euskera por José de Arrúe, con música de Jesús Guridi, esta adaptación se había estrenado en 1920.

<sup>737</sup> Son, no obstante, *La gran mentira* (1956), con argumento, guión y diálogos de Vicente Escrivá Soriano (\*1913; †1999); *Un traje blanco* (1956), también con argumento de Vicente Escrivá; y *Mara* (1958), con guión de Antonio Barrilado, Joaquín Argamasilla, Miguel Herrero y Virgilio Cabello; las tres, con música a cargo de Jesús Guridi, para orquesta.

<sup>738</sup> Compositor, discípulo de José Serrano en el Conservatorio de Madrid, en cuyas clases fue compañero de Francisco Calés Otero o de Julio Gómez. Estuvo pensionado en Roma durante la Primera Guerra Mundial, fue músico mayor en el ejército (director de la banda del Regimiento de Toledo en 1926-1928), y se dedicó a la enseñanza musical. Sus obras se conservan en la biblioteca de la Real Academia de Bellas

†1948). Compuso a los quince años unos *Crepúsculos* para piano<sup>739</sup>. En 1922, el pianista húngaro F. Ember tocó unas obras de su alumno en el Hotel Ritz de Madrid que impresionaron a Adolfo Salazar, quien le remitió a Manuel de Falla, con quien estudió en Granada, le abrió las puertas de la editorial Max Eschig, y con quien mantendría una estrecha relación hasta la muerte del gaditano.



**Figura 298.** Ernesto Halffter, de joven; junto a Manuel de Falla, en La Alhambra de Granada; y una edición parisina de Max Eschig (*Serenata a Dulcinea*, para violín y piano, de 1944).

En 1924, siendo todavía apenas un muchacho, M. de Falla le nombró director de la Orquesta Bética de Sevilla, ciudad en cuyo conservatorio fue primero su profesor, y más tarde, su director (1934-1936). Por entonces, Enrique Fernández Arbós y Pau Casals le dedicaron conciertos monográficos con sus orquestas. Sus *Dos bocetos sinfónicos* (1925)<sup>740</sup>, pero sobre todo, su exitosa *Sinfonietta* en Re Mayor (ed. Schott, 1925) —por la que ganó su primer Premio Nacional de Música— le hicieron liderar los nuevos aires de un grupo de jóvenes músicos de su tiempo, hoy conocidos como la *Generación del 27*, que defendían valores muy similares a los del grupo poético homónimo<sup>741</sup>. En París, contactó con Maurice Ravel por aquellos años, de quien

---

Artes de San Fernando. Compuso un ambicioso drama lírico —a medio camino entre la ópera, la sinfonía y el oratorio—, sobre la pieza teatral de Henrik Ibsen, *Espectros*.

<sup>739</sup> Tres piezas líricas, para cuya “Marche joyeux” consiguió que hiciera una ilustración Salvador Dalí.

<sup>740</sup> (Ed. Schott). I. Paisaje muerto; II. La canción del farolero.

<sup>741</sup> Es destacable su trato y amistad con Gerardo Diego, Rafael Alberti, Federico García Lorca, y muchos otros... También se ha conocido a esta generación musical bajo otras denominaciones, como *Generación de la República*, *Generación de Plata*, o el *Grupo de los Ocho*, pues englobaría a ambos hermanos Halffter, además de a Juan José Mantecón, Julián Bautista, Fernando Remacha, Rosita García Ascot, Salvador Bacarisse y Gustavo Pittaluga. Cfr.: LLUÍS I FALCÓ, Josep: “Los compositores de la generación de

recibiría no poca influencia (*Automne malade*, para Soprano y conjunto de cámara; ed. Max Eschig, 1927)<sup>742</sup>. Se había casado en 1928 con la pianista portuguesa Alice Câmara Santos, por lo que al estallar la Guerra Civil pasó a residir en Portugal, donde estaría algunos años.



**Figura 299.** Ernesto HALFFTER: extractos para piano del ballet en un acto *Sonatina* (1928), dedicado a su esposa<sup>743</sup>; inicio de la partitura de *Peacock-Pie*, para guitarra (1923); y cubierta de un LP de vinilo (Madrid, Alhambra, s.f.) con la *Sinfonietta* en Re Mayor [Pastorella (Allegro) – Adagio - Allegretto Vivace (Minuetto) - Allegro Giocose] (1925), interpretada por la Orquesta Nacional de España dirigida por Ataúlfo Argenta.

Con posterioridad, dedicó muchos años a terminar la inacabada *Atlántida* de M. de Falla, de la que hizo dos versiones. Esta obra influyó notablemente en su propia música

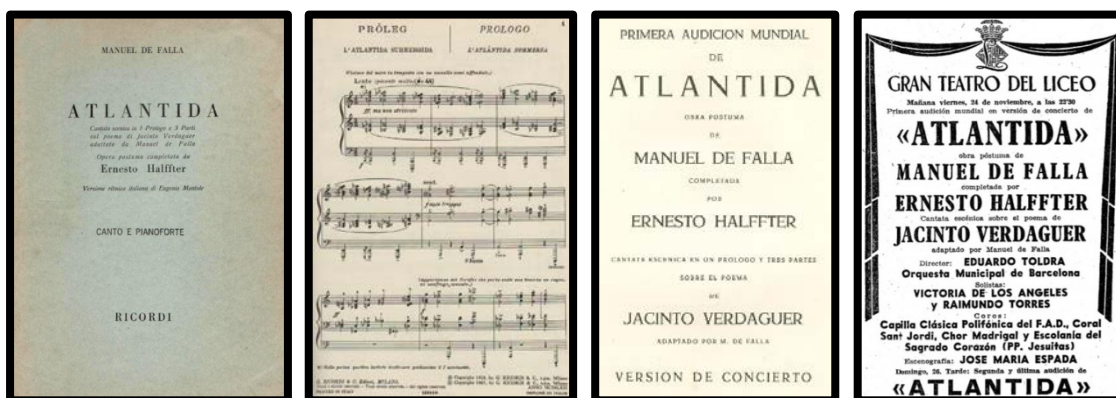
---

la República y su relación con el cine” ..., *op. cit.* SUÁREZ-PAJARES, Javier (ed.): *La música española entre dos guerras, 1914-1945*. Granada, Archivo Manuel de Falla, 2002.

<sup>742</sup> AUBRY, Jean: “Ernesto Halffter Escriche”, en *The Christian Science Monitor* [Boston], 09.08.1925. SALZAR, Adolfo: “La Sinfonietta de Ernesto Halffter”, en *El Sol* [Madrid], 06.04.1927. COLLET, Henri: *L’essor de la Musique Espagnole*. París, Editions Max Eschig, 1929. DIEGO CENDOYA, Gerardo, SOPEÑA IBÁÑEZ, Federico; y RODRIGO VIDRE, Joaquín: *Diez años de música en España*. Madrid, Espasa-Calpe, 1949.

<sup>743</sup> (Ed. Max Eschig). I. Introducción; II. La princesa; III. Les suivantes; IV. La bergère; V. Les suivantes; VI. La gitana; VII. La prince; y VIII. Danse finale.

coral de los últimos años (*Canticum in memoriam P. P. Johannes XXIII*, para Barítono, coro y orquesta, 1964). Académico de la de Bellas Artes de San Fernando (1973), su obra, sólo en un primer momento vanguardista<sup>744</sup>, representa uno de los casos más sobresalientes de la música española de su tiempo.



**Figura 300.** *La Atlántida*, obra póstuma de Manuel de Falla completada por E. Halffter. Portada de la edición para voz y piano (Milán, Ricordi, 1962, 348 pp.), con versión rítmica italiana de Eugenio Montale; anuncio del estreno en versión de concierto en Madrid; y estreno en Barcelona de su primera versión.

Sus obras más tempranas —lo mejor de su producción, que le abrió el apoyo de M. de Falla y A. Salazar— demostraron muy pronto un talento y madurez fuera de lo normal, aunque su vida poco ordenada, la Guerra Civil y sus consecuencias, y los años dedicados casi en exclusiva (obsesivamente al menos en 1954-1960) a finalizar la *Atlántida* de M. de Falla<sup>745</sup>, conformaron una producción no muy extensa y con altibajos, aunque siempre provista de gran refinamiento armónico<sup>746</sup>. Su *Sinfonietta* prosigue la herencia de M. de Falla, y establece también sus diferencias, pues, aunque asume los avances del *Retablo de maese Pedro* y del *Concierto para clave y cinco instrumentos* de Falla, Halffter exhibe cierta inclinación neoclásica y unos tintes scarlattianos muy propios de su generación. De modo que, en realidad, sus conexiones

<sup>744</sup> FRAILE PRIETO, Teresa: *La creación musical en el cine español contemporáneo...*, op. cit.

<sup>745</sup> Fallecido el maestro en 1946, se dispuso a mediados de la década de 1950, mediante acuerdo entre los herederos de Falla y la editorial Ricordi de Milán, que realizara la terminación de la *Atlántida* —sobre el poema homónimo de Jacinto Verdaguer—, en un *Oratorio* o *Cantata escénica* que se estrenó por primera vez en 1961-1962 en España, Inglaterra, Suiza, Estados Unidos y Alemania. Más tarde, la revisó, en su versión definitiva, en 1976.

<sup>746</sup> Realizó, además transcripciones de obras de sus maestros, como la de la *Fantasía Bética* de M. de Falla, en versión para chelo, u orquestaciones, como la de las *Siete Canciones Populares Españolas* de M. de Falla, o la de *Miroirs*, de Maurice Ravel. Otras obras destacables son: La suite de danzas del ballet “Sonatina” *Las doncellas* (ed. Max Eschig); *Habanera de la muerte de Carmen*; o *Cavatina*.

con Falla se diluyen hasta las obras corales de la década de 1960, mostrando en el extenso ínterin (1927-1964) una clara influencia de M. Ravel, tanto en su trabazón armónica como en la instrumentación. No tuvo sucesores ni discípulos destacables, a pesar de que fue respetado de forma unánime por sus colegas de profesión.

Compuso diversos ballets (*Sonatina*, 1928; *El cojo enamorado*, 1955; (ed. Unión Musical Española); *Fantasia galaica*, 1956; *Entr'acte* —mimodrama—, 1964), música de cámara<sup>747</sup> y música instrumental a solo<sup>748</sup>. Pero donde verdaderamente cultivó más su genio fue en la música vocal<sup>749</sup>, y en el género orquestal. En este último apartado escribió también la *Suite del ballet Sonatina* (1928), *Nocturno* (1928), *Habanera* (1931), *Amanecer en los jardines de España* (1937), *Rapsodia portuguesa* (1938 [1940] [y revisada, 1951]) —para piano solista y orquesta—, *Suite de Dulcinea* (1944), y un *Concierto para guitarra y orquesta* (1969) —dirigido enseguida por Ígor Markévich y Sergiu Celebidache, con Narciso Yepes como solista—. En su última etapa, todavía pudo dejar algunos escritos sobre música: *El magisterio permanente de Manuel de Falla* (Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1973), y *Falla en su centenario. Homenaje en el centenario de su nacimiento* (Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1976). Falleció mientras trabajaba la partitura de *La caldera de Taburiente*, sobre tradiciones canarias. Y en 1983 se le concedió el premio Príncipe de Asturias y la medalla de Oro a las Bellas Artes.

Compuso además numerosas bandas sonoras para películas (*Carmen*, 1925; *Bambú*, 1945 —por la que recibió en 1946 la medalla a la mejor música del Círculo de Escritores Cinematográficos—; *Don Quijote de la Mancha*, 1948; *El amor brujo*, 1949; *La Señora de Fátima*, 1951; *La princesa de Éboli*, 1954; *Todo es posible en Granada*, 1954;

---

<sup>747</sup> *Homenajes* (1922) para trío de cuerda; *Sonatina-Fantasia* (1923), para cuarteto de cuerda; *Cuarteto de cuerda* (1923); *Preludios románticos* (1924) para cuatro violines; *Fantasia española* (1953), para chelo y piano; *Pregón y Habanera* (1972), para chelo y piano; *Pastorales* (1973) para flauta y clavicémbalo.

<sup>748</sup> *Crepúsculos* (1918), para piano; *Piezas infantiles* (1919), para piano a cuatro manos; *Peacock pie* (1923) para guitarra; *Marcha grotesca* (1924) para piano; 2 *Danzas* (*La pastora* y *La gitana*) (1934) para piano; *Sonata* (1934) para piano; *Llanto por Ricardo Viñes* (1940) para piano; *Serenata a Dulcinea* (1944) para piano; *Pregón y Habanera* (1950) para piano; *Preludio y Danza* (1974) para piano.

<sup>749</sup> *Cinco canciones de Heine* (1920), *Dos canciones de Alberti* (ed. Schott, 1923) —I. “La corza blanca”; II. “La niña que se va al mar”—, *Canciones del niño de cristal* (1931), *Cuatro Canciones de Denise Cool* (1935), *Canciones portuguesas* (1943) y *Canciones españolas* (1945), todas ellas, para Soprano y piano; *Oraciones* (1935) para coro; y *Elegía en memoria de S. A. S. Príncipe Pierre de Polignac* (1966), *Dominus Pastor meus* (1967) y *Gozos de Nuestra Señora* (1970), las tres, para coro y orquesta.

el documental *Viaje romántico a Granada*, 1955; *Historias de la radio*, 1955; *También hay cielo sobre el mar*, 1956; *La mujer de otro*, 1967; *Los gallos de la madrugada*, 1970), y una célebre *Melodía Iberoamericana*, empleada como sintonía oficial en el Festival Internacional de la OTI.

MÚSICA CINEMATOGRÁFICA DE ERNESTO HALFFTER ESCRICHE (1939-1951)				
Año	Título	Director	Productora	Género
LARGOMETRAJES				
1945	<i>Bambú</i>	José Luis Sáenz de Heredia	Suevia Films	Comedia
1948	<i>Don Quijote de la Mancha</i>	Rafael Gil	CIFESA	
1949	<i>El amor brujo</i> <sup>750</sup>	Antonio Román	Cetro Films	Musical
1951	<i>La Señora de Fátima</i> <sup>751</sup>	Rafael Gil	ASPA Producciones Cinematográficas, S.A.	Religioso

Figura 301. Música cinematográfica de Ernesto HALFFTER ESCRICHE (1939-1951).



<sup>750</sup> Halffter realizó en ella la adaptación musical.

<sup>751</sup> Es coautor, junto a Juan Quintero Muñoz.



Figura 302. Películas con música de Ernesto HALFFTER ESCRICHE. *Bambú* (1945); *Don Quijote de La Mancha* (1948); *El amor brujo* (1949); y *La Señora de Fátima* (1951).

### Martín [LIZCANO] DE LA ROSA (\*Barcelona, 23.01.1903; †05.11.1981)

Pianista y compositor del que apenas se cuenta con datos biográficos, fue director de una de las orquestas más famosas de la posguerra, particularmente en el ámbito del jazz (más presente en Barcelona que en Madrid, donde las preferencias se encaminaban a la zarzuela, la revista y la canción española). Compuso todo tipo de temas, para otros artistas o para sus propias orquestas (en 1927 dirigía ya la “Orquesta Lizcano”, en el Pathé Cinema de la Ciudad Condal, tocando para películas mudas, y más tarde dirigió a la “Crazy Boys” jazz-band, con la que intervino en abundantes películas)<sup>752</sup>.

<sup>752</sup> Con la orquesta “Crazy Boys”, notablemente, en filmes como *Aves sin rumbo* (Antonio Graciani, 1934), *Abajo los hombres* (José María Castellví, 1935), o *Rataplán* (Francisco Elías, 1935). Vid.: LLUÍS I FALCÓ, Josep: “El cinema”, en *Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear*. [AVIÑO A PÉREZ, Xosé (dir.). Vol. VII. Barcelona, Edicions 62, 2001, pp. 203-232 (cita concreta en p. 209).



**Figura 303.** Dos imágenes de la “Crazy Boys Orchestra” dirigida por Martín LIZCANO DE LA ROSA, publicidad en prensa de la misma, y la posteriormente formada Orquesta “Martín de la Rosa” (1940-1943).

Compuso fundamentalmente piezas “bailables”, la mayoría de las cuales grabó con las formaciones orquestales que dirigía, y así por ejemplo, el pasodoble *Flores macarenas* (1940), que grabó en Barcelona, en la Compañía del Gramófono Odeón-La Voz de su Amo, con la “Orquesta Martín de la Rosa”, y con la participación del Cuarteto Vocal “Orpheus”, junto a otros pasodobles de Juan Durán Alemany. Otras piezas suyas son el fox-trot *Baila conmigo*, los fox lentos *Júrame*, *Lejos de ti* y *Palmera*, la canción-fox *Adiós, adiós*, el fox melódico *Sencillamente*, el fox-rumba *Rhumprat*, los pasodobles *Orgullo español* y *Del Sacromonte*, la zambra-fox *Dinero, ¡ay! mi dinero*, la marcha *Palmera*, los chotis *Carrasclás* o *Dame vermut*, o una selección de piezas titulada *Abajo los hombres*, seguramente destinadas a la película homónima.





Figura 304. Publicidad y actividades de las orquestas dirigidas por Martín Lizcano de la Rosa, y alguna de sus composiciones, en grabaciones discográficas o en partituras impresas o manuscritas.

La música cinematográfica de este compositor es más bien reducida pero estuvo muy vinculado al mundo del cine con la interpretación y grabación de canciones como director, y con su orquesta. De la década de 1920 se tienen noticias vagas de algunas producciones, como *El santo de Asís*, pero poco más. Se han hallado en cambio tres producciones de la década de 1930, *Aves sin rumbo* (Antonio Graciani, 1934), *Rataplán* (Francisco Elías, 1935)<sup>753</sup>, y la opereta o vodevil musical arrevistado *Abajo los hombres* (José María Castellví, 1936) —considerada el primer musical del cine español—<sup>754</sup>. Ya en 1942, Martín Lizcano de la Rosa participó como coautor de la música de *El capitán Tormentoso*, junto a Juan Durán Alemany, su única composición para animación<sup>755</sup>. Y su último trabajo para el cine fue *El indiano* (Fernando Soler, 1954) un melodrama coproducido con México.

<sup>753</sup> De 89 minutos de duración, filmó sus exteriores en Palma de Mallorca y los interiores en los barceloneses Estudios Orpea. Desplegó este filme, con un guión —también de F. Elías Riquelme— entre lo ingenioso y lo ramplón (ladrón de guante blanco que se ríe de la policía, conoce a misteriosa mujer), abundantes innovaciones y trucos técnicos. Se estrenó el 02.12.1935, en el Cine Rialto de Madrid. SÁNCHEZ OLIVEIRA, Enrique: *Aproximación histórica al cineasta Francisco Elías Riquelme (1890-1977)*. Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2003, pp. 101-102.

<sup>754</sup> Se estrenó el 03.02.1936. Con una duración de 83 minutos y guión de Pierre Clarel (también actor protagonista) y Valentín R. González, lleva música de Martín Lizcano de la Rosa, Pascual Godes y Antonio Matas. Cfr.: GUBERN, Román; *et alii: Historia del cine español*. Madrid, Cátedra, 1995.

<sup>755</sup> MOSCARDÓ GUILLÉN, José: *El cine de animación en más de cien largometrajes*. Madrid, Alianza editorial, 1997. DELGADO CAVILLA, Pedro Eugenio: *El cine de animación..., op. cit.*

MÚSICA CINEMATOGRÁFICA DE MARTÍN LIZCANO DE LA ROSA (1939-1951)				
Año	Título	Director	Productora	Género
LARGOMETRAJES				
1934	<i>Aves sin rumbo</i> <sup>756</sup>	Antonio Graciani	Meyler Films	Comedia
1935	<i>Rataplán</i>	Francisco Elías Riquelme	Emilio Gutiérrez Bringas – Francisco Elías / CIFESA	Comedia
	<i>Abajo los hombres</i>	José María Castellví	EDICI	Musical
1954	<i>El indiano</i> <sup>757</sup>	Fernando Soler	Coproducción. Arofilms – Exclusivas Floralva Producción	Melodrama / Comedia
CORTOMETRAJES				
1942	<i>El capitán Tormentoso</i> <sup>758</sup>	José María Arola – Arturo Moreno	EDACSE	Animación

**Figura 305.** Música cinematográfica de Martín [LIZCANO] DE LA ROSA (1939-1951).



**Figura 306.** Películas con música de Martín LIZCANO DE LA ROSA. *Los enemigos de la mujer* (1924) [se incluye cubierta de la primera edición de la novela de V. Blasco Ibáñez]; *Aves sin rumbo* (1934); *Abajo los hombres* (1936); *Rataplán* (1935); y *El indiano* (1955).

<sup>756</sup> En blanco y negro, se estrenó el 28.05.1934, y se grabó en los Estudios Orpea de Barcelona. La música se atribuye no obstante en el cartel localizado a “[Agustín] Irusta, [Roberto] Fugazot y [Lucio] Demare”, que son, a pesar de ello, los actores protagonistas de la película (?).

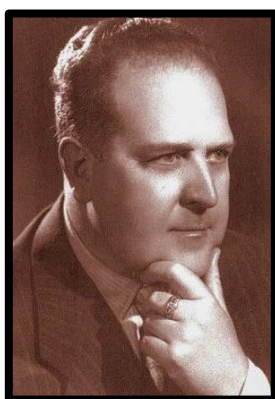
<sup>757</sup> Producción hispano-mexicana, grabada en Madrid, de 89 minutos de duración y con guión de Luis Muñoz Lorente y Adolfo Torrado, se estrenó el 25.04.1955. Se conoció también, en italiano, como *La voce della mamma*.

<sup>758</sup> Es coautor junto a Juan Durán Alemany.

**Emilio LEHMBERG RUIZ (\*Málaga, 09.11.1905; †Las Rozas, Madrid, 24.08.1959)**

Era hijo de un superviviente del naufragio de la fragata *Gneisenau* de la marina imperial alemana y de una malagueña. Se formó en el conservatorio de aquella ciudad trasladándose pronto a la capital de España para proseguir sus estudios en el Conservatorio de Música de Madrid con Conrado del Campo<sup>759</sup>. En 1931 obtuvo el Premio “Izquierdo” de composición en Sevilla, y cuatro años después, el primer premio de Armonía y Composición del conservatorio de la capital (1935). Había debutado con su suite de danzas andaluzas *Granada* (1932 [Archivo Sinfónico de la SGAE]), que fue bien valorada por la crítica. En 1942 consiguió el premio de la Fundación “Carmen del Río” de Madrid. Ingresó en el cuerpo de directores de bandas civiles, en su primera categoría.

Dedicado en buena parte a componer para el teatro, el cine, e incluso para el No-Do, obtuvo también el Premio Nacional del Sindicato del Espectáculo por *...y eligió el infierno* (César Fernández Ardavín, dir.) en 1957. Tuvo su propia editorial de música. Y redactó algunos artículos sobre música cinematográfica y sobre estética musical<sup>760</sup>. Su *Sinfonía para la festividad de santa Cecilia* (1959) [Archivo Sinfónico de la SGAE], fue estrenada póstumamente por la Orquesta Sinfónica de Málaga dirigida por Pedro Gutiérrez Lapuente (Málaga, 17.01.1962).



**Figura 307.** El compositor malagueño Emilio LEHMBERG RUIZ.

<sup>759</sup> CORTIZO RODRÍGUEZ, María Encina: “Lehmborg Ruiz, Emilio”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Vol. 6. Madrid, SGAE, 2000, p. 851.

<sup>760</sup> LEHMBERG RUIZ, Emilio: “La música en el cine”, en *Ritmo*, 192 (1945), p.12; e ID.: “El estilo en la música”, en *Ritmo*, 199 (1946), p. 7. BÁRCENA, A.: “El compositor Emilio Lehmborg”, en *Ritmo*, 174 (1944).

Publicó por otra parte una colección miscelánea de *Bailes de España* (Madrid, Ediciones Lemberg, 1957), impresa por la Lit. Soc. Gral. de Autores de España, que incluía un “Fandango del molinillo”, “Bailete sobre la malagueña”, “Bolero del requiebro”, “Seguidilla goyesca” y un “Fandango de Málaga”<sup>761</sup>. Y también editó una *Serenata Romántica* para banda (Madrid, Harmonia, s.f.). E hizo algún “bailable” (*Cántame un pasodoble español*, los pasodobles *A la grupa* o *Fiesta campera*<sup>762</sup>, o *Espérame a las tres: cha-cha-chá*)<sup>763</sup>. Murió atropellado por un tren de mercancías.

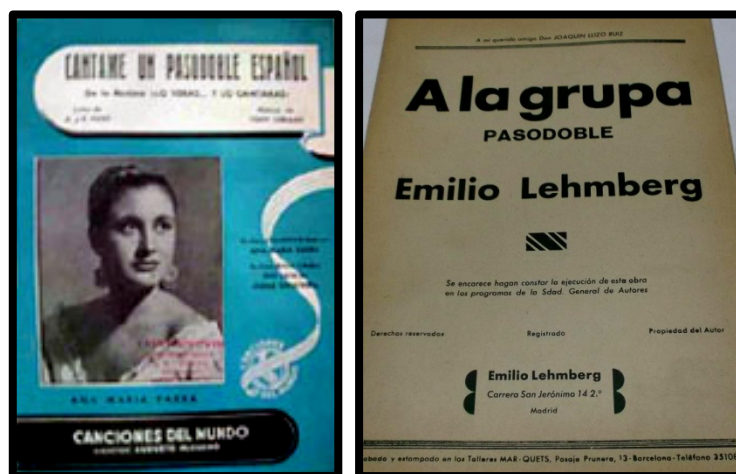


Figura 308. Partituras “bailables” de Emilio LEHMBERG RUIZ.

En cuanto a su producción musical, de la que sobresalen el poema sinfónico *Impresiones del atardecer* [Archivo Sinfónico de la SGAE] y su *Suite Andaluza* (1942)<sup>764</sup>, su obra se caracteriza por su gran oficio, que transmite, con una fogosa orquestación que se retrotrae hasta J. Brahms —su única sinfonía presenta una arquitectura francamente sólida—, un pulido andalucismo —de poética y gracejo popular—, con toques impresionistas y del nacionalismo musical español cercanos a M. de Falla y a J.

<sup>761</sup> Es autor asimismo de una *Danzas de España*: I. Fiesta en la alcazaba; II. Farruca playera; III. Garrotín del pescador; IV. Bolero gitano.

<sup>762</sup> Instrumentado para violín, saxofones alto y tenor, trompetas, trombón, bajo y piano.

<sup>763</sup> Con letra de Salvador Guerrero Reyes (\*1923; †2010), y publicado en Madrid, Hersant, 1956. Incluye violín-guión, violín, contrabajo, 3 saxofones, 2 trompetas, 2 trombones y batería.

<sup>764</sup> *Suite de Danzas Españolas (Andaluzas)* [Archivo Sinfónico de la SGAE].

Turina. Esta producción se reparte entre música escénica<sup>765</sup>, orquestal<sup>766</sup>, de cámara<sup>767</sup> y para piano<sup>768</sup>, aparte de sus piezas de música para el cine<sup>769</sup>.

Entre estas últimas, hay que mencionar: *Empezó en boda* (1944); corto-documental *Museo naval* (1944); corto-documental *Un poblado y un zoco* (1947); *Pototo, Boliche y Compañía* (Ramón Barreiro, 1948); *Yebala* (1949); *Neutralidad* (Eusebio Fernández Ardavín, 1949)<sup>770</sup>; *Noche de celos* (Fernando Mignoni, 1949); corto documental *En Sevilla hay una fiesta* (1949); documental *Así es Madrid* (1949); *Servicio en la mar* (1951); y otros muchos títulos de fecha posterior<sup>771</sup>.

---

<sup>765</sup> *Águilas de paz*; *Caravana de esclavos*; *Cerca del cielo*; poema gitano *Curro Moreno*, con libreto del escritor y periodista —además de dibujante, modisto, músico y letrista de cuplés— Álvaro Retana Ramírez (estrenado en Madrid, Teatro Fuencarral, 20.11.1937); zarzuela en 2 actos *El molinuco*, con libreto de A. Paso y M. Soriano Torres (estrenada en Burgos, Teatro Principal, 20.03.1942); *El trus, tris, tras*, con libreto de Vicente Soriano de Andía; *Las pompas de Zaida*, en 1 acto, en colaboración con García del Olmo, con libreto de García Morales y J. Palomo; *Lo verás y lo cantarás*, con libreto de A. y E. Paso (estrenada en Madrid, Teatro Albéniz, 27.08.1954); *Maridos de importación*, con libreto de Pedro Llabrés y Álvaro Portes; *Matrimonios en la luna*, con libreto de Vicente Soriano de Andía y V. de l'Hotellerie (estrenada en Barcelona, Teatro Victoria, 15.02.1952); *Me gustan todas*; *Ni tanto ni tan calvo*; *Telemanía*, con libreto de Óscar Emilio Tagliabue Viegas (estrenada en Madrid, en octubre de 1960); *Tormenta en el trópico*; y *Un fantasma de miedo (ahora la 3ª diversión)*, con libreto de Óscar Emilio Tagliabue Viegas.

<sup>766</sup> *Evocación española*; *Romería de Zamarrilla* (1935); *Scherzo humorístico*; y *Sinfonía* (1959); y además, *Danzas antiguas* [Archivo Sinfónico de la SGAE], y *Scherzo* (1941), ambas obras para orquesta de cuerda; y suites de danzas andaluzas *Granada*, *Málaga* (ambas publicadas por Manuel Villar, 1934).

<sup>767</sup> *Seis canciones españolas*, para canto y piano (Madrid, UME, 1968), que incluyen: “Ya se está poniendo el sol; Esa luna lunera; Vendo lirios y azahares; Corriendo voy a la fuente; En el puerto de Pajares; y A orillas de una fuente”; *Vals impromptu*, para clarinete y cuerdas [Archivo Sinfónico de la SGAE]; y *Zapateado*, para violín y piano (Madrid, UME, 1951).

<sup>768</sup> *Danzas de España* (Ed. Música Moderna); y *Sonata*.

<sup>769</sup> LLUÍS I FALCÓ, Josep: “Compositores clásicos en el cine español”, en [OLARTE MARTÍNEZ, Matilde (ed.)] *La música en los medios audiovisuales*. Salamanca, Plaza Universitaria Ediciones, 2005, p. 321. SEGUIN VERGARA, Jean-Claude; y Nancy BERTHIER (eds.): *Cine, nación y nacionalidades...*, op. cit., 2007. OLARTE MARTÍNEZ, Matilde: “Protagonistas de la composición cinematográfica en España: creadores e investigadores”, en *Sonidos en la retina. Una perspectiva caleidoscópica*. [VERA GUARINOS, Jenaro; BORNAY LLINARES, José Antonio; RUIZ ANTÓN, Vicente J.; y ROMERO NARANJO, Francisco Javier (eds.)]. Alicante, Ediciones Letradepalo, 2013, pp. 15-36.

<sup>770</sup> Película de la que se conservan impresas sus composiciones musicales “Slow” y “Vals” (Madrid, Harmonia, 1950).

<sup>771</sup> *Cerca del cielo* (Domingo Viladomat y Mariano Pombo dirs., 1951); *Quema el suelo* (Luis Marquina dir.), *Dos vidas* ([1951]) y *Barco sin rumbo* (José María Elorrieta dir.), las tres, del año 1952; *El curioso impertinente* (1953); *Agua sangrienta* (1954); *Llegaron siete muchachas* (Domingo Viladomat, dir.; Carlos Viladomat, dir. de producción; Federico Muelas y Domingo Viladomat, guión; producida por CIFESA, 1954 [1957]); cortos documentales *Ronda y Pedro Romero* y *Por tierras catalanas* (1955); *El puente del diablo* (1956), *Ha pasado un hombre* (Javier Setó dir., 1956), *Duelo de pasiones* (Javier Setó dir., 1956) y *Piedras vivas* (1956); *Llegaron siete muchachas*, *La puerta abierta* (César Fernández Ardavín dir.), y *...y eligió el infierno* (César Fernández Ardavín dir., 1957); *Héroes del aire* (Ramón Torrado dir.), *Caravana de esclavos* (Georg Marischka y Ramón Torrado dirs.) y corto documental *Los cántaros de Platero* (1958); *Otros tiempos* (Carlos Fernández Cuenca dir., 1959); *El lazarrillo de Tormes* (César Fernández Ardavín, 1959); documental *Regadíos del sur* (1967); documental *Felices vacaciones* (1968);

MÚSICA CINEMATográfica DE EMILIO LEHMBERG RUIZ (1939-1951)				
Año	Título	Director	Productora	Género
LARGOMETRAJES <sup>772</sup>				
1944	<i>Empezó en boda</i> <sup>773</sup>	Raffaello Matarazzo	Manuel de Lara – Filmófono S. A.	Comedia
1946	<i>Yebala</i> <sup>774</sup>	Javier de Rivera	Ebro Films	Aventuras / Drama
1948	<i>Pototo, Boliche y compañía</i> <sup>775</sup>	Ramón Barreiro	Hispania Artis (Cimex) Film / Dayner Films	Comedia
	<i>El curioso impertinente</i> <sup>776</sup>	Flavio Calzavara	Valencia Films, S.A. – Iris Films	Comedia
1949	<i>Neutralidad</i> <sup>777</sup>	Eusebio Fernández Ardavín	Valencia Films, S.A.	Bélica - Drama
1950	<i>Noche de celos</i> <sup>778</sup>	Fernando Mignoni	Iglesias Films	Policíaca
	<i>Servicio en la mar</i> <sup>779</sup>	Luis Suárez de Lezo	Agrupacine – Filmófono S. A. / Felipe Gerely	Drama- Bélica
1951 <sup>780</sup>	<i>Cerca del cielo</i>	Domingo Viladomat Mariano Pombo	Columbus Films	Drama
	<i>Dos vidas</i>	Emilio Poveda	Sister Films	Drama
	<i>Quema el suelo</i>	Luis Marquina	Hesperia Films	Drama
CORTOMETRAJES <sup>781</sup>				
1944	<i>Museo Naval</i>	Luis Suárez de Lezo	CIFESA	Documental
	<i>Vía Dolorosa</i>	Christian Anwander	No-Do	Documental
	<i>Museo Cerralbo</i>	Agustín Macasoli	No-Do	Documental
1947	<i>Melilla antigua</i>	Sabino Antonio Micón	Excmo. Ayuntamiento de Melilla	Documental
	<i>Nómadas árabes</i>	Sabino Antonio Micón	Cifesa	Documental
1948	<i>Fecundidad</i>	Alberto Carles	Universitas Films	Ficción
1949	<i>En Sevilla hay una feria</i>	Joaquín Soriano	No-Do	Documental
	<i>Así es Madrid</i>	Joaquín Soriano	No-Do	Documental

**Figura 309.** Música cinematográfica de Emilio LEHMBERG RUIZ (1939-1951).

documental *Valencia*, y corto *Imágenes del deporte Nº 8* (1969); documentales *La legión, hoy y Homenaje a Bécquer* (1970); y documental *Ciento catorce goles* (1971). Otros títulos que no se han podido fechar son: *Medio siglo de vida española*; *Petróleos*; y el documental *Semana Santa en Valladolid*.

<sup>772</sup> En la revista *Ritmo* se incluye entre los largometrajes *La tempestad*, cuyos datos no ha sido imposible verificar.

<sup>773</sup> De 86 minutos de duración, se estrenó el 09.10.1944.

<sup>774</sup> De 91 minutos de duración, y con guión de Antonio González Gelpi.

<sup>775</sup> De 88 minutos de duración, y con guión de Ramón Barreiro. La música corre a cargo del Cuarteto Drims y el trío Calavera. ROMAGUERA I RAMIÓ, Joaquim: *El jazz y sus espejos*. Madrid, Ediciones de la Torre, 2002, p. 81.

<sup>776</sup> Con guión de Ramón Ceralt y Antonio Guzmán Merino, a partir de la novela homónima de Miguel de Cervantes. 86 minutos. Se estrenó en el Cine Actualidades de Madrid el 20.04.1953.

<sup>777</sup> Su título original era *Los caballeros del mar*. 110 minutos. Con guión de César Fernández Ardavín y Eusebio Fernández Ardavín. Estrenada en Alemania Federal el 20.02.1951. Conocida también en alemán como *Gefährliche Fahrt*.

<sup>778</sup> Guión de Ángel Álvarez Fernández, a partir de un cuento de José Castedo. 90 minutos. SÁNCHEZ BARBA, Francesc: *Brumas del franquismo. El auge del cine negro español (1950-1965)*. Barcelona, Publicacions i Edicions Universitat de Barcelona, 2007, p. 516.

<sup>779</sup> Guión de Luis Suárez de Lezo y Alfredo Echegaray. 91 minutos.

<sup>780</sup> En 1952 compuso la música de *Agua sangienta* (Ricardo Torres, 1952).

<sup>781</sup> En la revista *Ritmo* se incluye entre los largometrajes *Buzos y peces*, Oasis, película cuyos datos ha sido imposible verificar.



**Figura 310.** Películas con música de Emilio LEHMBERG RUIZ. *Empezó en boda* (1944); *Yebala* (1946); *Pototo, Boliche y Compañía* (1948); *El curioso impertinente* (1948); *Neutralidad* (1949); *Servicio en la mar* (1950); *Cerca del cielo* (1951); *Dos vidas* (1951); y *Quema el suelo* (1951).

**Manuel LÓPEZ-QUIROGA MIQUEL (\*Sevilla, 30.01.1899; †Madrid, 13.12.1988)**

El “maestro Quiroga” fue pianista y compositor de coplas y cuplé, componente del célebre trío de autores de canciones Quintero, León y Quiroga<sup>782</sup>. Mientras aprendía

<sup>782</sup> PIDAL FERNÁNDEZ, María de los Ángeles: *El compositor Manuel López-Quiroga*. Tesis doctoral, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1999. ESPÍN GARCÍA, Miguel; y MOLINA MUÑIZ, Romualdo: *Quiroga. Un genio sevillano. Aniversario del Centenario 1899-1999*. Madrid, Fundación Autor, 1999. PIDAL

del oficio de grabador en el taller de su padre, aprendía a tocar el acordeón y estudiaba con Rafael González Gálvez (solfeo y piano). También estudió con Luis Mariani (armonía) y con el maestro de capilla de la catedral sevillana, Eduardo Torres (composición). Más tarde siguió estudios de pintura y dibujo en el Museo de Sevilla y empezó Magisterio en la universidad, aunque lo abandonó. A los 18 años ejercía de organista en la iglesia de los jesuitas de la capital andaluza y le contrataron para tocar el piano en los entreactos de los teatros Portela y San Fernando. Desde entonces se dedicó a componer piezas cantables cortas, parecidas al cuplé, aunque provistas de giros melódicos y armónicos propios del folclore andaluz<sup>783</sup>. En contacto con las tablas, debutó con la zarzuela *¡Sevilla, qué grande eres!* (1923), y comenzó a producir otros muchos títulos<sup>784</sup>.



**Figura 311.** El Maestro Quiroga. A la dcha., en su casa, al piano, y junto a él, Rafael de León, de pie, y Salvador Valverde, sentado.

---

FERNÁNDEZ, M<sup>a</sup> de los Ángeles: "López-Quiroga. 1. López-Quiroga Miquel, Manuel", en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Vol. 6. Madrid, SGAE, 2000, pp. 1050-1053. MARTÍN DE LA PLAZA, José Manuel [GARCÍA]: *Maestro Quiroga, compositor de la A a la Z: discografía y filmografía comentadas*. Madrid, Alianza Editorial, 2002.

<sup>783</sup> SALAÜN, Serge: *El cuplé (1900-1936)*. Madrid, Espasa-Calpe, 1990. *Alborada*, para violín y piano; *Bruissement d'ailes*, para 2 violines; *Canto y danza andaluza*, para violín y piano; *Concerto en el sentido antiguo*, para violín y orquesta de cuerda; y *Danza española nº 2*, para violín y piano; *Doce variaciones sobre el Capricho nº 24 de Niccolò Paganini*; *Emigrantes celtas*; himno *Galicia*; danza cubana *1ª Guajira* y *2ª Guajira*, para violín y piano; *Habanera*, para violín y piano; scherzo *Jota nº 1*, para violín y piano; *Playera y Zapateado*; *Seis Caprichos* para violín, y *Zortzico*, para violín y piano.

<sup>784</sup> Como el juguete cómico *La niña de los perros*, las zarzuelas *Rosa de Triana*, *¿A quién le toca la china?*, *La dulce mandarina*, o *La sultana del bambú*, u otros varios ensayos cómico-líricos, comedias, pasatiempos líricos, revistas, etc.: *El cortijo de las matas*, *Presagio rojo* (en colaboración con Salvador Videgain García, Fernando Márquez Tirado y el maestro Matheu, que obtuvo un éxito espectacular según la prensa del momento), *Luz Roja* (estrenada en 1926 en Madrid), la revista *Cochero ¡al Duque!*, *Lluvia de humo*, *De buena cepa...*



En 1929 se trasladó a la capital, donde triunfaba el cuplé, la zarzuela y las respectivas coplas del folclore regional. Trabajó como grabador, compositor-arreglista, director o pianista acompañante, y frecuentó los bares, cafés cantantes y cabarets de Madrid, mientras perfilaba su nuevo estilo, la tonadilla, que se distinguía de las canciones regionales, el cuplé o la zarzuela, aunque participando un poco de todos ellos a la vez<sup>785</sup>. Y como no escribía los poemas, se rodeó de letristas como Salvador Valverde, Antonio Quintero o Rafael de León. Estrenó por entonces su zarzuela *Las triunfadoras* y otras piezas escénicas como *Bronce y oro* o *El árbol del amor*, hasta que, en 1931, obtuvo su primer éxito masivo con el pasacalle *Rocío*, con letra del citado Rafael de León<sup>786</sup>. Al año siguiente la cantante Concha Piquer añadió alguna de sus obras a su repertorio, lo que espoleó la fama de ambos. En 1933 entró en contacto con el cine, colaborando en la confección de la banda sonora del cortometraje *Patio andaluz*. Fundó una academia de música por la que desfilaron una pléyade de artistas jóvenes vinculados al folclore andaluz (Lola Flores, Mari Paz...), mientras se dedicaba por completo a componer canciones y abría una sucursal de su academia en Barcelona. Entre sus canciones se cuentan *Tatuaje*, *Rocío*, *La Parrala*, *María de la O*, *Ojos verdes*, *La zarzamora*, o *Badajoz la tierra mía*.



<sup>785</sup> Pudo inspirarse en algunas cupletistas como “la Chelito”, para quienes incluso llegó a escribir algunas piezas erótico-festivas que alcanzaron cierta resonancia.

<sup>786</sup> Es decir, del poeta de la Generación del 27, Rafael de León y Arias de Saavedra [VIII marqués del Valle de la Reina, VII marqués del Moscoso y IX conde de Gómara] (\*Sevilla, 1908; †Madrid, 1982), que se hizo famoso como autor de letras para coplas y canciones populares españolas del siglo XX: *Tatuaje*, *Ojos verdes*, *A la lima y al limón*, *¡Ay pena, penita, pena!*, *María de la O...*



**Figura 312.** *La reina fea, María de la O y ¡Ay, Mari Cruz!* Abajo, música folclórica o “tonadillas” célebres del Maestro Quiroga, en su colección editorial “Ediciones Quiroga”: *Tatuaje, La parrala, A la lima y al limón, Lola puñales, Lola la piconera, Francisco Alegre y Ojos verdes.*

Compuso más de cinco mil obras de este tipo, buena parte de las cuales alcanzaron fama en España durante la década de 1940 y 1950. Se había iniciado en el teatro, de modo que hizo campañas de zarzuela, como en el madrileño Teatro Alcalá, donde estrenó *La reina fea* (1941), organizando numerosas giras con “folclóricas” como Juanita Reina, Rosa Morena, Cocha Piquer, Imperio Argentina, Estrellita Castro, y en su última etapa con el cómico Tony Leblanc. En 1972 se le nombró Consejero de Honor de la Sociedad General de Autores de España, y en 1986 Hijo Adoptivo de Madrid. Fue padre del famoso tenor Plácido Domingo.

En su inmensa producción, que han interpretado decenas de artistas<sup>787</sup>, conviene distinguir entre las obras específicamente para orquesta<sup>788</sup>, las piezas para banda<sup>789</sup>,

<sup>787</sup> Angelillo, Imperio Argentina, Montserrat Caballé, Manolo Caracol, Estrellita Castro, Marujita Díaz, Manolo Escobar, Rafael Farina, Lola Flores, Rocío Jurado, La Chelito, Paco de Lucía, Martirio, Raquel Meller, Carmen Morell, Concha Piquer, Juanita Reina, Paquita Rico, Carmen Sevilla, Marifé de Triana, Juanito Valderrama...

<sup>788</sup> *Ojos verdes; Rosa de capuchinos; Romance de la otra; y Te he de querer mientras viva.*

obras escénicas<sup>790</sup>, zarzuelas<sup>791</sup>, y música vocal<sup>792</sup>, entre otras muchas diversas obras<sup>793</sup>.

MÚSICA CINEMATOGRAFICA DE MANUEL LÓPEZ-QUIROGA MIQUEL (1939-1951)				
Año	Título	Director	Productora	Género
LARGOMETRAJES				
1939	<i>María de la O</i> <sup>794</sup>	Francisco Elías	Ulargui Films	Comedia
1940	<i>La Dolores</i> <sup>795</sup>	Florián Rey	CIFESA	Drama - Musical
1941	<i>Rosa de África</i>	José López Rubio	UFISA	Ficción
	<i>Pepe Conde</i>	José López Rubio	UFISA	Comedia
	<i>A la lima y al limón</i>	José López Rubio	UFISA	Ficción

<sup>789</sup> Canción-zambra *María de la O* —con texto de Salvador Valverde y Rafael de León— (1935); *Suite Andaluza* —Noche en Granada-Mezquita (baile)-Bolero flamenco— (1946); suite *Brisas de Andalucía* —Garrotín de Córdoba-Andalucía Mora (Baile)-Maleficio (Danza)— (1947); marcha procesional *Virgen de la Palma* (1950); espectáculo de danza y copla *Color Moreno* (1954); paso-doble *Jaime Ostos* (1956); paso-doble *Españolerías* (1960); marcha procesional *Una saeta a la Virgen* (1980); canción paso-doble *¡Ay, Maricruz!* —con texto de Salvador Valverde y Rafael de León—; marcha procesional *Candelaria*; paso-doble *Capote de grana y oro* —con texto de Rafael de León y Antonio Quintero Ramírez—; paso-doble *Carmen de España* —con texto de Rafael de León y Antonio Quintero Ramírez—; zambra *Celos* —con texto de Rafael de León y Antonio Quintero Ramírez—; paso-doble *Cocidito madrileño* —con texto de Rafael de León y Antonio Quintero Ramírez—; canción paso-doble *Coplas de Luis Candelas* —con texto de Rafael de León—; paso-doble torero *Francisco Alegre* —con texto de Rafael de León y Antonio Quintero Ramírez—; canción paso-doble *La parrala* —con texto de Rafael de León y Arias Saavedra—; marcha-canción *La zarzamora* —con texto de Rafael de León y Antonio Quintero Ramírez—; marcha *Lola puñales* —con texto de Rafael de León y Antonio Quintero Ramírez—; marcha *Prisionera de los celos* —con texto de Rafael de León y Antonio Quintero Ramírez—; y *Suite Gitana* — Interludio- Danza del Velorio- Bolero—.

<sup>790</sup> *La Marquesa chulapa*; *Pan y queso*; y *¡Sevilla, qué grande eres!*

<sup>791</sup> *El Presagio rojo*, en 1 acto —con libreto de Fernando Márquez Tirado y de Salvador Videgaín García— (1918); *La Niña de los perros* (1921); *El Cortijo de "Las Matas"*, en 1 acto —con libreto de Fernando Márquez Tirado— (1923); *De buena cepa* —con libreto de Francisco Acebal— (1927); *María de la O* (1935); *La Reina fea*, en 1 acto —con libreto de Fernando Márquez Tirado y de Pedro Llabrés Rubio— (1941); *Pepita Romero* —con libreto de Federico Romero y de Guillermo Fernández-Shaw— (1944); y *Gloria La Petenera* (1947).

<sup>792</sup> Cha-cha-chá *Contigo nada más* —con texto de Carlos Salto— (1962); polka-fox (en colaboración con Ramón Cobián) *Don Nicanor* —con texto de A. Giã Padilla— (1963); bossa-nova ritual (en colaboración con Ramón Cobián) *Chupirindango* —con texto de A. Giã Padilla— (1963); Canción *¡Ay, macarena!* —con texto de Rafael de León y Antonio Quintero Ramírez—; farruca *¡Ay, pena, penita!* —con texto de Rafael de León y Antonio Quintero Ramírez—; *A la Lima y al Limón*; villancicos *Aserrín, aserrín* —con texto de Rafael de León y Arias Saavedra—; *Ay, Mari Cruz*; canción flamenca *Carcelero, carcelero* —con texto de Rafael de León y Antonio Quintero Ramírez—; *Doña Sol*; *La niña de la estación*; canción *No me llames Dolores O* —con texto de Rafael de León—; *Ojos verdes*; canción del puerto *Tatuaje* —con texto de Rafael de León, Arias Saavedra y Alejandro Rodríguez Gómez—; e *Y sin embargo te quiero*.

<sup>793</sup> Preludio *Gloria de la petenera*; baile *La clara fuente*; *Danza de la rosa*; *Música de España*; *Mezquita*; *Maleficio*; *Murallas de Cádiz*; y *Noche en Granada*; *Playas de Cádiz*; *Embrujo sevillano*; *Garrotín de Córdoba*; *Bolero flamenco*; *Andalucía mora*; *Fantasia sevillana*; y *Suite Gitana* (I. Intermedio; II. Danza del velorio; y III. Bolero español, estilo granadino).

<sup>794</sup> En la base de datos de películas calificadas del Ministerio aparece como estrenada en 1936.

<sup>795</sup> 102 minutos de duración. Con guión de Florián Rey a partir de la obra de José Feliu Codina, basada en hechos reales. Adaptación de la música original de Tomás Bretón.

	<i>Verbena</i>	Edgar Neville	UFISA	Musical
	<i>El crucero Baleares</i>	Enrique del Campo	Radio Films Española	Drama
	<i>Torbellino</i>	Luis Marquina	CIFESA	Musical
	<i>Danza del fuego</i>	André Hugon, Jorge Salviçe	Cinemediterráneo Ma De France (Francia).	Musical
	<i>La blanca Paloma</i>	Claudio de la Torres	Luis Sáiz Fernández	Comedia
	<i>Los misterios de Tánger</i>	Carlos Fernández Cuenca	España Films	Aventuras
1943	<i>Alegrías</i>	Jesús Rey	Andalucía Films	Musical
	<i>El triunfo del amor</i>	Manuel Blay	Suevia Films	Drama
	<i>La patria chica</i> <sup>796</sup>	Fernando Delgado	Marta Film	Drama - Musical
	<i>Chufliyas</i> <sup>797</sup>	Claudio de la Torre	Safe. Alicia Film (Italia)	Comedia
1945	<i>Canelita en rama</i>	Eduardo García Maroto	Rafa Films	Musical
1946	<i>El crimen de Pepe Conde</i>	José López Rubio	Cesáreo González Rodríguez	Comedia
1947	<i>Oro y marfil</i>	Gonzalo Pardo Delgrás	Hidalguía Films	Comedia
	<i>Serenata española</i>	Juan de Orduña	Colonial Aje	Drama
1948	<i>Olé torero</i>	Benito Perojo González	Cesáreo González Rodríguez	Comedia
	<i>Jalisco canta en Sevilla</i>	Fernando de Fuentes	Chamartín. Producciones Diana (México)	Musical
	<i>La cigarra</i>	Florián Rey	Filmófono	Musical
	<i>María de los Reyes</i>	Antonio Guzmán Merino	Valencia Films	Comedia
1949	<i>Rumbo</i>	Ramón Torrado	C. M. Cinematográfica Madrileña, S. A.	Comedia
	<i>Filigrana</i> <sup>798</sup>	Luis Marquina	Manuel del Castillo	Comedia
1950	<i>La mujer, el torero y el toro</i>	Fernando Butragueño	Benito López Ruano	Drama
1951	<i>Tercio de quietes</i>	Emilio Gómez Muriel	Miguel Mezquiriz Eraso Clasa Films Mundiales (México)	Drama
<b>CORTOMETRAJES</b>				
1944	<i>Manolo Reyes</i>	Claudio de la Torre	UFISA	Comedia

**Figura 313.** Música cinematográfica de Manuel LÓPEZ-QUIROGA MIQUEL (1939-1951).

<sup>796</sup> 76 minutos de duración, con guión de Fernando Delgado a partir de la adaptación del argumento original de los hermanos (Joaquín y Serafín) Álvarez Quintero. La música incluye diversas piezas de Manuel López Quiroga, con letra de Rafael de León (“Adiós Sevilla”, “Yo soy español”, “Ay la zarzamora”, “España, madre querida”...).

<sup>797</sup> Con guión de Rafael de Castro y Ramos de León. MOIX, Terenci: *Suspiros de España: la copla y el cine de nuestro recuerdo*. Barcelona, Plaza & Janés, 1993. HURTADO BALBUENA, Sonia: *Aspectos léxico-semánticos de la copla española. Poemas y canciones de Rafael de León*. Tesis doctoral. Málaga, Universidad de Málaga, 2003.

<sup>798</sup> La película contiene “cinco canciones de Quintero-León-Quiroga”, según el cartón de la película.



**Figura 314.** Películas con música del Maestro Quiroga. *María de la O* (1939); *La Dolores* (1940); *Rosa de África* (1941); *Pepe Conde* (1941); *A la lima y al limón* (1941); *Verbena* (1941); *El crucero Baleares* (1941); *Torbellino* (1941); *Danza del fuego* (1942); *Los misterios de Tánger* (1942); *El triunfo del amor* (1943); *Chufliyas* (1944); y *Canelita en rama* (1945).

## Federico MARTÍNEZ TUDÓ (\*Barcelona, 07.09.1907; †Ibíd., 10.12.1975)

Este compositor catalán, del que se tiene escasa noticia biográfica más allá de sus colaboraciones para el ámbito cinematográfico, en ocasiones firmaba sus obras como “Raúl Valdés”<sup>799</sup>. Su estilo, ecléctico, recoge influencias del jazz (género al que estuvo muy vinculado, y que aplicó en sus realizaciones para cine policíaco)<sup>800</sup>, en ocasiones combinadas con un estilo más clásico o tradicional, o incluso, a veces, de tipo arrevistado<sup>801</sup>.

MÚSICA CINEMATográfica DE FEDERICO MARTÍNEZ TUDÓ (1939-1951)				
Año	Título	Director	Productora	Género
LARGOMETRAJES				
1942	<i>Enemigos</i> <sup>802</sup>	Antonio Santillán	Helios Films / Producciones Aspa	Drama - Policiaca
	<i>Mosquita en palacio</i> <sup>803</sup>	Juan Parellada	Producciones de Climent	Comedia
	<i>Sangre en la nieve</i> <sup>804</sup>	Ramón Quadreny	Producciones Cinematográficas Alcázar [Balcázar]	Drama
1944	<i>La llamada del mar</i> <sup>805</sup>	José Millán, José Gaspar	Heliodoro Clemente Langer / Helios Films – Francisco Riera	Drama
	<i>Una mujer en un taxi</i> <sup>806</sup>	Juan José Fogués	Orbis Films	Drama - Policiaca
	<i>La noche del martes</i> <sup>807</sup>	Antonio Santillán	Producciones Rosal	Aventuras

<sup>799</sup> BORAU MORADELL, José Luis: *Diccionario del cine español...*, *op. cit.*

<sup>800</sup> SÁNCHEZ LÓPEZ, Roberto: “El jazz y el cine español”, en *Artigrama*, 29 (2014), pp. 513-534.

<sup>801</sup> LLUÍS I FALCÓ, Josep: “El cinema”..., *op. cit.*, p. 214.

<sup>802</sup> Es co-compositor de la música, junto a José Casas Augé. Con guión de María de los Llanos. 82 minutos de duración.

<sup>803</sup> Consta como coautor de la música, junto a José Casas Augé. Se trata de una adaptación de la obra teatral homónima —una comedia— de Adolfo Torrado Estrada (\*La Coruña, 1904; †1958) —en realidad, una versión de la Cenicienta—, con dos canciones populares añadidas. Estrenada en el Cine Callao de Madrid, el 12.04.1943. Guionista, Juan Parellada. 79 minutos. Distribución: Mercurio Films. *Vid.:* COMAS, Àngel: *Diccionari de llargmetratges. El cinema a Catalunya durant la Segona República, la Guerra Civil i el franquisme (1930-1975)*. Valls (Tarragona), Cossetània Edicions, col. “El Tinter”, 60, 2005, p.176.

<sup>804</sup> Coautor de la música, con José Casas Augé. Estrenada el 23.11.1942. 87 minutos de duración. Guión de Emilio Graells y Ramón Quadreny.

<sup>805</sup> Rodada en los Estudios Orpheu Films de Barcelona (interiores) y en Cadaqués, Girona (exteriores), fue censurada por su baja calidad, padeció de falta de recursos, y apenas reunió un total de unos mil espectadores... José Millán, guión. 95 (89) minutos de duración.

<sup>806</sup> Joaquín Muntañola Puig, guión. 86 (84) minutos. Cartel publicado en Barcelona, Martí y Marí, 1944.

<sup>807</sup> Estrenada el 07.05.1945. Guión de Antonio Santillán, adaptado a partir del de Isidro Esteban Sanahúja. 88 (86) minutos. De este film se grabó un disco de 78 rpm y 6 minutos de duración, *Tu dulce mirar: fox canción* (Barcelona, Compañía del Gramófono Odeón, 1944), música en colaboración con

1946 <sup>808</sup>	<i>El Castillo de Rocha</i> <sup>809</sup>	Juan Xiol Marchal	Helios Films	Comedia
	<i>Ramsá</i> <sup>810</sup>	Juan Xiol Marchal	Producciones Cinematográficas Huemir	Drama
	<i>Cero en conducta</i> <sup>811</sup>	Fedor Ozep [o Fyodor Otsep, o Fedor Ozpoup] / José María Téllez	César Cobián / João Lopes de Vilhena (Portugal)	Comedia / Musical / Aventuras

**Figura 315.** Música cinematográfica de Federico MARTÍNEZ TUDÓ (1939-1951).

Autor de la música de una amplísima filmografía (para más de cincuenta películas), que se inicia muy pronto con títulos como los citados *Enemigos* (1942), *Mosquita en palacio* (1942), *Sangre en la nieve* (1942), *La llamada del mar* (1944), *Una mujer en un taxi* (1944), *La noche del martes* (1944), o *Ramsá* (1946). trabajó para otras muchas películas con posterioridad a las fechas aquí objeto de estudio, a menudo en colaboración con directores como José Luis Madrid, Antonio Santillán, Juan Xiol, Josep Maria Forn, Francisco Rovira Beleta o Jesús Pascual<sup>812</sup>. Dedicó también una notable

---

Vicente Moro Lanchares (†1947), Juan Serracant Manau (\*1897; †1973) —periodista, delegado del No-Do en Barcelona y letrista de canciones— y Octavio Cunill Isern (\*1901), e interpretado por Raúl Abril y su orquesta (es decir, por el vocalista y director José María Juncosa Panadés-Porrera (\*1911; †1969).

<sup>808</sup> Este compositor cuenta con muchas más intervenciones para el cine, que no se incluyen aquí por exceder cronológicamente (llegando hasta 1975) los límites temporales autoimpuestos.

<sup>809</sup> En la base de datos del Ministerio la autoría de la música de esta película es atribuida a Josefina de Klaskar. 91 (86) minutos. En blanco y negro. Guión de Juan Xiol Marchal (\*Bilbao, 1921; †Barcelona, 1977). Incluía un pasadoble que alcanzó cierta fama, escrito en colaboración con Vicente Moro Lanchares, *El alma de la copla*, que se grabó por la Compañía del Gramófono Odeón, en interpretación a cargo de Margarita Sierra, con acompañamiento de orquesta.

<sup>810</sup> Estrenada el 08.03.1946. 65 minutos. En blanco y negro. Guión, Cristóbal González de Grau.

<sup>811</sup> Coautor de la música junto a Jorge Helpern (compositor también de la música de la película *Los últimos de Filipinas*, de 1945 —autor de la música de la célebre canción “Yo te diré”, con letra de Enrique Llovet— y de *El emigrado*, de 1946). En blanco y negro. 88 minutos. Según la obra teatral de Lászlo Kádár, con guión de Miklos Kádár, y adaptación de Almeida Amaral y Fernando Santos. Según los créditos de la película, se incluye un fado en portugués de Maria Teresa de Noronha y canciones en portugués de Maria Margarida.

<sup>812</sup> Y así por ejemplo, puso música a los siguientes filmes: *Hay un camino a la derecha* (1953); *Escuela de periodismo* (1956); *¿Milagro en la ciudad?* (1957); *Cuando el valle se cubra de nieve* (1957); *Mañana...* (1957); *Historias de la feria* (1958); *El azar se divierte* (1958); *Avenida Roma, 66* (1958); *Cita imposible* (1958); *El ángel está en la cumbre* (1958); *Un mundo para mí* (1959); *Las aventuras de Taxi Key* (1959); *Muerte al amanecer* (1959); *El casco blanco* (1959); *Su desconsolada esposa* (1960); *Fuga desesperada* (1961); *Julia y el celacanto* (1961); *La vida privada de Fulano de Tal* (1961); *El amor empieza en sábado* (1961); *Sendas cruzadas* (1961); *Palmer ha muerto* (1962); *Los atracadores* (1962); *Los desamparados* (1962) —a partir de un relato de Enrique Sosa y Antonio Esteban—; *Cena de matrimonios* (1962); *Los culpables* (1962); *San Andrés, isla de ensueño* (1962); *Senda torcida* (1963); *La gran coartada* (1963); *Trampa mortal* (1963); *Chica para todo* (1963); *A tiro limpio* (1964) —donde la música de su banda sonora refleja una clara adscripción jazzística—; *Una madeja de lana azul celeste* (1964); *La muerte llama otra vez* (1964); *La vida es magnífica* (1965); *El puente de la ilusión* (1965); *La extranjera* (1965); *Brillante porvenir* (1965); *Tumba para un forajido* (1965); *La vuelta* (1965); *La otra orilla* (1965);

actividad a la música específicamente para cortos<sup>813</sup>, y aun para cortometrajes documentales<sup>814</sup>. Y participó en el disco con música de Joaquín Bisbe Piqué *Los gusanitos: foxtrot de la producción Balet y Blay, Garbancito de La Mancha*<sup>815</sup>, donde se incluía asimismo la polca-fox titulada *Polca del pim, pam, pum*, con música de Federico Martínez Tudó, en colaboración con José Casas Augé.<sup>816</sup>




---

*Operación Silencio* —versión española— (1966); *La venganza de Clark Harrison* (1966); *La balada de Johnny Ringo* (1966); *Agente End* (1966); *Espi... ando* (1966); *La piel quemada* (1967); *Una ladrona para un espía* (1967); *La banda del Pecas* (1968); *La respuesta* (1969); *Horas prohibidas* (1969); *Presagio* (1970); *La mujer celosa* (1970); y *El socarrón* (1975).

<sup>813</sup> *El perro* (1963); *Tres fantasías de Pepe* (1964); *Tres sagas de Rosa María* (1966); *El tren* (1966); *El paje de los reyes magos* (1966); *Mallorca, una isla fabulosa* (1969); *Gris* (1969); *Un laberinto* (1970); *Una nueva criatura* (1970); *Una dulce tontería* (1970); y *Psicastenia* (1970).

<sup>814</sup> *Rías gallegas* (1961); *Paraíso verde* (1961); *Aire, sol y Costa Brava* (1965); *Jávea, el rincón verde de la Costa Blanca* (1967); *Andorra* (1967); *Galicia terra nosa* (1969); *La España de los españoles* (1970); *Galicia y Rosalía de Castro* (1970); *Cataluña ayer y hoy* (1970); *Barcelona* (1970); y *La molina, valle del sol y del esquí* (1971).

<sup>815</sup> *Barcelona*, Compañía del Gramófono Odeón, [1945]. Un disco de 78 rpm (6 minutos), interpretado por el Cuarteto Vocal "Orpheus" y orquesta.

<sup>816</sup> Intervino también en diversos registros sonoros de piezas de moda y bailables, en colaboración con otros compositores: *Marcha foxtrot Pescar, pescar* y *fox lento Tu querer*, con José Casas Augé (un disco de 78 rpm y 6 minutos de duración, con la Orquesta Plantación; *Barcelona*, Compañía del Gramófono Odeón, 1942; de la película *Mosquita en Palacio*); *foxtrot Amor bajo cero* y *vals con yódel Corazón que despierta*, también con José Casas Augé (un disco de 78 rpm y 6 minutos de duración, con la Orquesta Plantación; *Barcelona*, Compañía del Gramófono Odeón, 1942; de la película *Sangre en la nieve*); y *canción Tu dulce mirar*, con Vicente Moro Lanchares (un disco de 78 rpm y 6 minutos de duración, con Raúl Abril y su orquesta; *Barcelona*, Compañía del Gramófono Odeón, 1944; de la película *La noche del martes*). Piezas sueltas grabadas son: los boleros *Fuiste pasión*, de la película *La extranjera* (*Barcelona*, Constellation, 1960), y *Nunca podré quererte*, este último con el pseudónimo de "Raúl Valdés", *Mañana: moderato* y la *guaracha Ni buenos ni regulares* —con el pseudónimo "Don Raymat"— (*Barcelona-Madrid*, Ediciones Gramófono Odeón, 1958), el *Nocturno Mediterráneo* de la película *Historias de la feria* —un *fox-moderato* con letra de Francisco Rovira Beleta— (*Barcelona-Madrid*, Ediciones Gramófono Odeón, 1958), o la *samba Río Alegre* y la *Samba de los muñecos* (*Barcelona*, Gramófono-Odeón, 1960).





**Figura 316.** Películas con música de Federico MARTÍNEZ TUDÓ: *Enemigos* (1942); *Mosquita en Palacio* (1942) —con publicidad de su estreno en el Teatro Principal de Burgos—, y edición de la pieza teatral original en la que se basa su guión<sup>817</sup>; *Sangre en la nieve*, 1942; *La llamada del mar*, 1944; *La noche del martes*, 1944; *Una mujer en un taxi*, 1944; y *Cero en conducta*, 1946.

<sup>817</sup> TORRADO, Adolfo: *Mosquita en Palacio*. 3 obras teatrales completas: *Mosquita en Palacio*, de Adolfo Torrado y . *Los malcasados de Valencia 1ª y 2ª parte*, de Guillén de Castro. Barcelona, Ed. Cisne, 1941;

**Guadalupe MARTÍNEZ DEL CASTILLO (\*La Almunia de Doña Godina, Zaragoza, 1878; †Madrid, 1951)**

Hermana del famoso director cinematográfico Antonio Martínez del Castillo [más conocido como “Florián Rey”] (\*La Almunia de Doña Godina, Zaragoza, 1894; †Benidorm, Alicante, 1962), y del violinista Rafael Martínez del Castillo (\*La Almunia de Doña Godina, Zaragoza, 1895; †Madrid, 1953)<sup>818</sup> —que también estudió en el Conservatorio de Madrid, siendo luego nombrado profesor de violín en la *Escuela Municipal de Música de Zaragoza*, para pasar como solista de la Orquesta Filarmónica—<sup>819</sup>.

Compositora y folclorista<sup>820</sup>, se inició musicalmente a los cuatro años con Sofía Salgado (profesora de la Escuela Nacional de Música y Declamación de Madrid desde 1887) y enseguida como organista en su localidad natal, estudiando luego en la Escuela de Música de Zaragoza (entre otros, con Elías Villarreal, de quien fue su discípula), donde obtuvo varios primeros premios, aunque siempre estuvo en un ambiente de cierta

---

ID.: *Mosquita en Palacio, comedia en tres actos*. Barcelona, Ed. Cisne, 1941; ID.: *Mosquita en Palacio, comedia en tres actos*. Barcelona, El Teatro Selecto, biblioteca “Joyas Literarias, nº 43”, septiembre 1941; ID.: *Mosquita en Palacio*. Madrid, Diana Artes Gráficas, Revista Literaria, col. “Novelas y cuentos”, 1952; ID.: *Obras Completas. Tomo 1. Mi tía de Filipinas. Una gallega en Nueva York. El famoso Carballeira. Mosquita en palacio*. Madrid, Ed. Rolland, 1948; ID.: *Mosquita en Palacio: Argumento novelado*. Madrid, Ediciones Marisal, col. Cinema; V/79. 1941.

<sup>818</sup> GRACIA IBERNI, Luis Miguel: “Martínez del Castillo. 1. Guadalupe. 2. Rafael”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Vol. 7. Madrid, SGAE, 2000, p. 285. [Rafael hizo la sonorización y adaptación al cine de *La aldea maldita*, dirigida por su hermano, Florián Rey. Pasó a París a estudiar las nuevas técnicas en los estudios “Tobis” de Épinay-sur-Seine al llegar el sonoro, y fue premiado en la Bienal de Venecia por la música de la segunda versión de *La aldea maldita*. Poseía cierta pericia técnica como adaptador musical al cine. Compuso música para las siguientes películas: *La aldea maldita*, 1930 y 1942 (esta última, en colaboración con su hermana Guadalupe); *El novio de mamá*, 1934; *Sierra de Ronda* (en colaboración con Jesús García Leoz, 1934); *Nobleza baturra*, en colaboración con J. Rivero, 1935); *Morena Clara*, 1936; *La gitanilla*, 1941; *Ana María*, 1943; *Orosia* (en colaboración con su hermana Guadalupe, 1943; *La luna vale un millón*, 1946; y *¡Audiencia pública!*, 1947].

<sup>819</sup> ALBERT TORRELAS, Albert (dir.): “Martínez del Castillo (Rafael)”, en *Diccionario Enciclopédico de la Música*. Vol. III. Barcelona, Central Catalana de Publicaciones, 1952, p. 216.

<sup>820</sup> Con carácter general sobre el tema, puede verse: OLARTE MARTÍNEZ, Matilde: “Aportación femenina a la creación musical cinematográfica”, en [OLARTE MARTÍNEZ, Matilde (ed.)] *La música en los medios audiovisuales*. Salamanca, Plaza Universitaria Ediciones, 2005, pp. 367-374. PALACIOS NIETO, María: “Música y género en la España de principios del siglo XX (desde 1900 hasta la posguerra y el exilio)”, en [ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio; GONZÁLEZ RIBOT, M<sup>a</sup> José; GUTIÉRREZ DORADO, Pilar; y MARCOS PATIÑO, Cristina (eds.)] *Compositoras españolas. La creación musical femenina desde la Edad Media hasta la actualidad*. Madrid, Centro de Documentación de Música y Danza, INAEM, Ministerio de Cultura, 2008, pp. 75-90. [Curiosa y significativamente, no se menciona a Guadalupe Martínez del Castillo en dicho diccionario...].

discreción<sup>821</sup>. Prosiguió luego sus estudios en el Conservatorio de Madrid. Dio algunos conciertos y se dedicó a la docencia privada del piano en Zaragoza y Madrid (se había examinado de toda la carrera de piano en el Real Conservatorio de Madrid, y se le cita como “virtuosa del piano”)<sup>822</sup>. Fue profesora del más tarde concertista internacional de piano de origen zaragozano, Luis Galve Raso (\*1908; †1995)<sup>823</sup>, y fue también la pianista y directora de los coros del Orfeón Zaragozano (que se había fundado en 1895)<sup>824</sup>. Entre 1912 y 1924 se sabe —como consta en la revista *El Bretoniano: arte aragonés, arte español*— que participó en los conciertos que ofrecía la Sociedad Bretoniana de Zaragoza, siendo entonces profesora de canto del Orfeón Zaragozano y pianista, junto a sus alumnas<sup>825</sup>. Ejerció como arreglista, en una faceta que combinó

---

<sup>821</sup> Era entonces director de aquel centro de enseñanza, fundado en 1890, Ruperto Ruiz de Velasco (\*1858; †1897) —además de profesor de piano, canto y estética, y profesor de griego en la universidad y crítico musical—, así como su vicedirector, y profesor de armonía y de composición el maestro de capilla de El Pilar, Antonio Lozano González (\*1853; †1908). Además, era profesora de piano Ángeles Sirvent Ros (\*1886; †1968), de órgano y piano el citado Elías Villarreal (\*1843c; †1909), y de órgano y harmonium, Babil Belsué Chueca (organista de La Seo de Zaragoza), además de Miguel Arnaudás Larrodé, profesor auxiliar de composición (y, curiosamente, uno de los primeros folcloristas aragoneses, autor de una *Colección de Cantos Populares de la provincia de Teruel*, 1927). BOROBIA CETINA, Ramón: *Archivo Musical Religioso Antiguo y Contemporáneo de la Santísima Virgen del Pilar*. Zaragoza, Talleres Editoriales de El Noticiero, 1940. EZQUERRO ESTEBAN, Antonio: “Salvador Azara, un compositor aragonés introductor de las nuevas corrientes musicales europeas en la España del primer tercio del siglo XX”, en *Nassarre. Revista Aragonesa de Musicología*, 6/2 (1990), pp. 49-79. EZQUERRO ESTEBAN, Antonio (ed.): *Antonio Lozano González: La música Popular, Religiosa y Dramática en Zaragoza: desde el siglo XVI hasta nuestros días*. (Zaragoza, 1895). 3ª ed. Zaragoza, Gobierno de Aragón-Diputación de Zaragoza-Ayuntamiento de Zaragoza, 1994. GIMENO ARLANZÓN, Begoña: “Sociedad, cultura y actualidad artística en la España de fines del siglo XIX a través de las publicaciones periódicas musicales: Zaragoza y la revista *El Correo Musical*, 1888. (I)”, en *Anuario Musical*, 60 (2005), pp. 169-215. EADEM: “Sociedad, cultura y actualidad artística en el España de fines del siglo XIX a través de las publicaciones periódicas musicales: Zaragoza y la revista *El Correo Musical*, 1888. (II)”, en *Anuario Musical*, 61 (2006), pp. 211-262. EADEM: *La prensa musical y cultural zaragozana (1869-1924), fuente para el estudio del hecho musical*. Madrid, CSIC, col. Monografías 39, 2014.

<sup>822</sup> Dio también sus primeras clases de violín a su hermano menor, Rafael, antes de que éste pasara a estudiar con el prestigioso violinista zaragozano Teodoro Ballo Tena (\*1866; †1962). GIMENO ARLANZÓN, Begoña: *La prensa musical y cultural zaragozana (1869-1924), fuente para el estudio del hecho musical*. Madrid, CSIC, col. Monografías 39, 2014, p. 202 (y pp. 229-230 y 255). LORENZO GRACIA, Rubén: *La enseñanza musical en Zaragoza entre 1890 y 1933: la Escuela de Música de Zaragoza y la escuela pianística de Ángeles Sirvent. Algunos aspectos de modernización*. Zaragoza, Trabajo de Investigación conducente al DEA, Universidad de Zaragoza, 2007. ID.: *Pilar Bayona: un estudio de caso para el análisis del estilo interpretativo pianístico mediante la utilización de espectrogramas sonoros*. Tesis doctoral [Premio Extraordinario de Doctorado], Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 2015.

<sup>823</sup> BAYONA DE LA LLANA, Antonio; y GÓMEZ RODRÍGUEZ, Julián: *Pilar Bayona. Biografía de una pianista*. Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2015.

<sup>824</sup> Entonces dirigido por José Ferreras, Martín Mallén Olleta y José Espeita, y años más tarde por Ramón Borobia Cetina (\*1875; †1954).

<sup>825</sup> GIMENO ARLANZÓN, Begoña: *Las publicaciones periódicas musicales zaragozanas en la España de la Restauración (1883-1924): un estudio de la sociedad, cultura y actualidad artística locales*. Tesis doctoral, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2010, pp. 302, 317, 339, 370 y 371.

con la pedagogía: hizo adaptaciones de la famosa *Marcha nupcial* del *Sueño de una noche de verano*, de F. Mendelssohn, de la *Mazurka Op. 67 n.º 3* y *Op. 6 n.º 1*, y del *Vals Op. 32 n.º 2* y *Op. 69 n.º 1*, de F. Chopin; y de la no menos célebre *Invitación al vals* de C. M von Weber. Puso música a algunas obras que se grabaron en disco, como *La canción de la tarde: caravana* (1942), en colaboración con Antonio García Padilla (†1987) y José Ruiz de Azagra (\*1900; †1971), o la canción *Alondra de la mañana*, en colaboración con José Díaz de Quijano (\*1890; †1943) y de nuevo con José Ruiz de Azagra, de la película *La gitana* (San Sebastián, Fábrica de Discos Columbia, 1942; en interpretación a cargo de Estrellita Castro y la Gran Orquesta Columbia, dirigida por Guadalupe Martínez del Castillo).

Trabajó algunas piezas fáciles para piano (*La jota de mi tierra*, Zaragoza, Lit. M. Marín, 1931) y adaptaciones y arreglos musicales para las películas de su hermano Florián Rey, a partir de canciones populares de las comarcas de La Almunia de Doña Godina y de Borja (“Bien se ve”, de *Nobleza baturra*, 1935; “Yo tenía una cadenita de oro”, de *La Dolores*, 1939 —motivos folclóricos aragoneses—; *La aldea maldita*, 1942 —motivos folclóricos castellanos—; *Orosia*, 1943; y *La nao capitana*, 1947), donde demuestra su dominio en el tratamiento folclórico de las canciones populares. Arregló para piano una *Jota de ronda: imitación de guitarras y guitarros al estilo de los pueblos de Aragón* (Zaragoza, Lit. M. Marín, s.f.). Realizó diversas giras de concierto.



**Figura 317.** Guadalupe MARTÍNEZ DEL CASTILLO.

MÚSICA CINEMATográfica DE GUADALUPE MARTÍNEZ DEL CASTILLO (1939-1951)				
Año	Título	Director	Productora	Género
LARGOMETRAJES				
1940	<i>Un bigote para dos</i> <sup>826</sup>	Antonio “Tono” de Lara, Miguel Mihura	Compañía Industrial Film Español S. A. (CIFESA)	Comedia - Parodia
	<i>La gitanilla</i> <sup>827</sup>	Fernando Delgado de Lara	CIFESA	Drama
1941	<i>¡Polizón a bordo!</i> <sup>828</sup>	Florián Rey	Cesáreo González Rodríguez Producciones Cinematográficas (Suevia Films) – Manuel del Castillo	Comedia
1942	<i>La aldea maldita</i> <sup>829</sup>	Florián Rey	P. B. Films	Drama
1943	<i>Orosia</i> <sup>830</sup>	Florián Rey	Iberia Films – Antonio Cánovas	Drama / Melodrama
1947	<i>La nao capitana</i> <sup>831</sup>	Florián Rey	Cesáreo González Rodríguez – Suevia Films	Drama / Melodrama - Aventuras

**Figura 318.** Música cinematográfica de Guadalupe MARTÍNEZ DEL CASTILLO (1939-1951).

<sup>826</sup> Es coautora musical de este film junto a José Ruiz de Azagra. Estrenado el 11.11.1940. 71 minutos de duración. Guión (una disparatada comedia de humor absurdo), de Antonio Lara de Gavilán “Tono” (\*1896; †1978) y Miguel Mihura Santos (\*1905; †1977), en el que se toma el film musical austriaco “Unsterbliche melodien” (Heinz Paul, 1935) —que trata de la vida de Johan Strauss—, y se trasplanta a los primeros años del cine sonoro: sobre las imágenes del melodrama austriaco, plagado de vales, se organizó un nuevo guión, con diálogos inventados y música castiza española. AGUILAR ALVEAR, Santiago; y CABRERIZO PÉREZ, Felipe: *Un bigote para dos. El eslabón perdido de la comedia cinematográfica española*. Córdoba, Bandaaparte Editores, col. Ensayo, 2015.

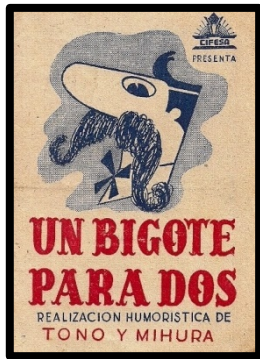
<sup>827</sup> Coautora junto a Juan Quintero Muñoz y José Ruiz de Azagra. Estrenada el 10.05.1940, y el 12.06.1943 (como *Cigana*) en Portugal. 86 minutos. Con guión de Rafael Gil, Antonio Guzmán Merino y Juan de Orduña, a partir de la célebre novela homónima (inserta en *Las novelas ejemplares*) de Miguel de Cervantes. Fue la primera película que protagonizó Estrellita Castro tras el paréntesis de la Guerra Civil. Se recibió negativamente por la crítica, que consideró que había fracasado desde el punto de vista de su nivel técnico. A pesar de ello, recibió el premio al mejor guión del Sindicato Nacional del Espectáculo. Responsable de cinematografía, el rumano Heinrich Gärtner (\*1895; †1962).

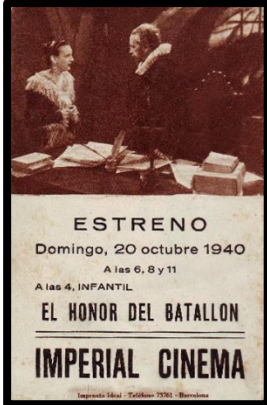
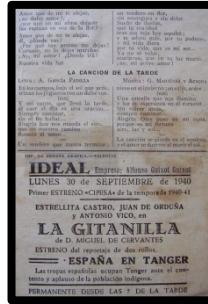
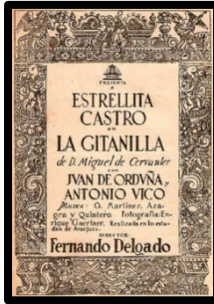
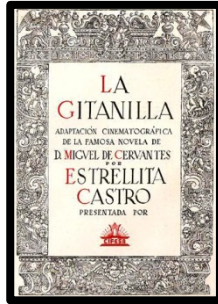
<sup>828</sup> Coautora, junto a Modesto Rebollo, Julio Soto y Rafael Martínez del Castillo. La película obtuvo un éxito enorme, de modo que durante largos años fue la más taquillera del cine español. Guión de Florián Rey a partir de una historia de Adolfo Torrado. Se estrenó en Portugal el 10.03.1943 (como *Clandestino a bordo!*). 78 (76) minutos.

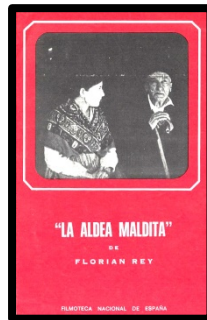
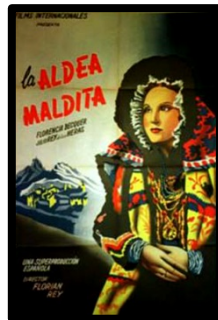
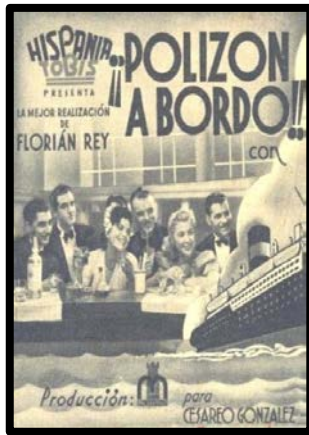
<sup>829</sup> Se trata de la segunda versión (un “Remake”), ahora sonora, de la película homónima también dirigida por Florián Rey (1930) —considerada como la mejor película muda del cine español—, quien fue, además, su guionista. 62 minutos. Recibió Premio a la mejor dirección, a Florián Rey, en el Festival de Cine de Venecia. SÁNCHEZ VIDAL, Agustín: “Florián Rey y las dos versiones de *La aldea maldita*”, en *Artigrama*, 4 (1987), pp. 309-324.

<sup>830</sup> Coautora de la música, junto a su hermano, Rafael Martínez del Castillo. Se estrenó el 31.01.1944, con guión de su otro hermano, Florián Rey. 77 minutos de duración.

<sup>831</sup> Coautora de la música, junto al prestigioso viola, violinista y pianista, compositor, director (de las orquestas Sinfónica de Madrid, de la Real Capilla, y de Radio Nacional) y catedrático del Conservatorio de Madrid, Conrado del Campo Zabaleta (\*Madrid, 1878; †Ibíd., 1953). Se estrenó el 29.09.1947. Con guión de Manuel Tamayo, a partir de la novela de piratas de Ricardo Baroja ambientada en 1640. 93 (87) minutos.











**Figura 319.** Películas con música de Guadalupe MARTÍNEZ DEL CASTILLO. *Un bigote para dos* (1940) [+ programa troquelado, Valencia, Cifesa, 1942]; [y *Unsterbliche Melodien* (1936)]; *La gitanilla* (1940); *¡Polizón a bordo!* (1941); *La aldea maldita* (1942); *Orosia* (1944); [*Primer Plano*, 163 (noviembre 1943) y 173 (febrero 1944)]; y *La nao capitana* (1947) [+ novela (1935) de Ricardo Baroja Nessi (\*1871; †1953)].

**José MUÑOZ MOLLEDA (\*La Línea de la Concepción, Cádiz, 16.02.1905; †Madrid, 26.05.1988)**

Compositor y pianista, al que se ha asociado con los “músicos del 27”, que se inició musicalmente (solfeo y guitarra) en su pueblo natal con Luis Criado. Pasó a la capital de España en el año 1922 para seguir su formación: cursó estudios de pintura en la Escuela Central de Bellas Artes de San Fernando, y finalizó piano en el conservatorio de Madrid con José Tragó y Antonio Cardona, obteniendo primer premio en 1923<sup>832</sup>. Allí, estudió música también con Abelardo Bretón y Conrado del Campo (composición) —fue el discípulo predilecto de este último—, obteniendo también primeros premios en solfeo, armonía y composición. Compaginó ambas actividades hasta 1930. Al poco empezó a escribir tonadillas y canción ligera (*Mi primer tango*, 1927; *Gauchito zalamero*, 1932; *Doncellita no sueñes*, 1933; etc.), que editó la Unión Musical Española e iban a popularizar Imperio Argentina o Estrellita Castro, comenzando su relación con el cine. Obtuvo el Gran Premio de Roma por oposición (con el poema sinfónico *De la tierra alta*, 1932, por el que ganó también el Premio Nacional de Composición)<sup>833</sup>, siendo pensionado en la Academia Española de Bellas Artes de la capital italiana (1934-1940, ciudad en la que recibiría consejos de Ottorino Respighi), y viajando por Alemania, Francia y otros países. En Roma precisamente, recibió también el premio de la Academia de Santa Cecilia por su *Cuarteto nº1* en Fa menor, para violines, viola y chelo (1934).



**Figura 320.** José Muñoz Molleda. Grabación con una de sus composiciones, popularizada por la cantante Imperio Argentina.

<sup>832</sup> PÉREZ ZALDUONDO, Gemma: *El compositor José Muñoz Molleda: de la Generación del 27 al Franquismo*. Almería, Zéjel Editores, 1989. EADEM: “Muñoz Molleda, José”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Vol. 7. Madrid, SGAE, 2001, pp. 882-885. GARCÍA SORIANO, Esther: *La música en el cine español de la posguerra (1939-1950)*. Tesis doctoral. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2014.

<sup>833</sup> 11 minutos de duración. Para cuerda; flautín, 2 flautas, corno inglés, 2 oboes, clarinete bajo, 2 fagotes y contrafagot; 4 trompas, 3 trompetas, 3 trombones y tuba; timbales, percusión y arpa.

Durante la Segunda Guerra Mundial presentó con éxito en Alemania —además de en Italia y España— su oratorio *La resurrección de Lázaro* (que había escrito en 1936-1937), una obra de gran aparato orquestal, para solistas, coro y orquesta. Le contrató la U.F.A. de Berlín para componer y dirigir el film *Carmen la de Triana*, y Cinecittà de Roma, para la película *Los hijos de la noche*. Compuso un *Concierto en Fa # menor*, para piano y orquesta (1935), estrenado bajo su propia batuta por la Orquesta Nacional de España, y con Leopoldo Querol como instrumentista solista<sup>834</sup>. En 1951 obtuvo el Premio Nacional de Música (que recibiría en otras ocasiones) por su *Trío en Fa Mayor*, para flauta, chelo y piano. Trabajó además una *Sinfonía en La menor*<sup>835</sup>; un concierto para trompa; *Tríptico Sacro* para coro mixto y orquesta (1963); *Miniaturas medievales*, para piano y orquesta (1952); una *Suite de danzas para piano, de La niña de plata y oro* (1939)<sup>836</sup>; los lieder *En la rueca*, para Mezzo y piano (1929), *La rueca giraba*, para Soprano y piano (1931), u otros muchos<sup>837</sup>; y la música para más de treinta y cinco películas (entre otras, *Sarasate*). Y escribió varias obras más para orquesta<sup>838</sup>, como la suite *Tres postales madrileñas* (1931) —que estrenó en 1942 la Orquesta Sinfónica de Madrid—<sup>839</sup>, y algunos ballets<sup>840</sup>, así como música de cámara<sup>841</sup>,

<sup>834</sup> Para cuerda; maderas a 2; metales (sin tuba) a 2, timbales, y piano solista.

<sup>835</sup> En cuatro movimientos, de 25 minutos de duración. Premio Ciudad de Barcelona, 1959. Incluye flautín y corno inglés, timbales, percusión y arpa.

<sup>836</sup> I. Sevillanas; II. Baile del mozo agrio; III. Zapateado; IV. Pasodoble bufo; y V. Alegría.

<sup>837</sup> *¡Oh cuán triste!* (1933) [madrigal, 1948]; *Comme quell'uccelletto della palma* (1938); *De noche vengo a quererte* (1941); *Sólo tu amor* (1941); *Morreu un mozo*, para Soprano y piano (1951); *¿Qué la llevaré?*, para Soprano y piano (1952); *Rosal de invierno* (1952); villancico *Madre, nacimiento* (1960); *Del sí y del no*, para Soprano y piano (1961); *Primavera imprevista* (1961); *Elegía pequeña en el entierro de un poeta grande* (1968); villancico *Carletto* (1960 [1969]); y *No lloréis virgen piadosa*, para Soprano y piano (1978).

<sup>838</sup> Entre ellas, el poema sinfónico *Scherzo macabro* (1932) —que estrenaría más tarde Enrique Fernández Arbós junto a *De la tierra alta*, al frente de la Orquesta Sinfónica de Madrid—, además de la suite *Rincones* (1932), *Fantasía Romántica* (1943) —para cuerda; maderas a 2, con flautín y corno inglés; 4 trompas, 2 trompetas, 3 trombones y tuba; timbales, percusión y arpa—, *Introducción y fugado*, para gran orquesta [u orquesta de cuerda] (de 9 minutos de duración; 1945), *Sinfonía en La menor* (1959), 3 *Conciertos para piano y orquesta* (el “Concierto para piano y orquesta Nº 2, en Mi bemol Mayor”, de 1969; de 26 minutos de duración), *Concierto para trompa y orquesta* (1970), y *Concierto para chelo y orquesta* (1973).

<sup>839</sup> PENA COSTA, Joaquín; y ANGLÉS PAMIES, Higinio (dirs.): “Muñoz Molleda, José”, en *Diccionario de la Música Labor*. Vol. 2. Barcelona, Labor, 1954, p. 1592. I. nocturno “La puerta del Sol”; II. La Telefónica (Una queja del schotís con el Blue Americano); y III. Plaza de Oriente. Para cuerda; flauta, flautín, 2 oboes, 2 clarinetes y 2 fagotes; 2 trompas, 2 trompetas, 3 trombones y tuba; 2 saxos, banjo y batería; timbales, arpa y piano.

<sup>840</sup> *La niña de plata y oro* (de 40 minutos de duración; 1936-1937) y *Rosa viva* (de 45 minutos de duración; 1954 [1957]).

<sup>841</sup> *Minuetto*, para violines, viola y chelo (1933); *Primer Cuarteto*, en Fa menor, para dos violines, viola y chelo (1934); *Expresión y ritmo*, para chelo y piano (1941); *Divertimento a cinco*, para flauta, oboe,

solística<sup>842</sup> y vocal<sup>843</sup>, sin descuidar la música estrictamente religiosa<sup>844</sup>, y abundante música “ligera”. En 1962 fue nombrado académico de número de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (y lo sería también de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia y de la Real Academia de Bellas Artes de Sant Jordi de Barcelona). Fue consejero de la SGAE y ejerció eventualmente como periodista y político.

Como compositor, siguió un estilo más bien tradicional —dentro de los límites de la tonalidad y las formas clásicas—, próximo a un neoclasicismo sinfónico a medio camino entre el lenguaje tardo-romántico y el impresionista, al que se incorporan rasgos individualizados de pintoresquismo andaluz —en un estilo lírico-expresivo que le emparenta con Joaquín Turina—. Admirador por otra parte de la obra de Beethoven, Debussy o Falla, se encaminó, con el paso de los años, hacia la introspección religiosa, fijándose en los modelos del canto gregoriano<sup>845</sup>.

---

clarinete, fagot y trompa (1944 [1950]) —estrenado en París y en el Festival Internacional de Granada—; *Divertimento a seis*, para flautín, flauta, oboe, clarinete, fagot y trompa (1944); *Exaltación*, para violín y piano (1947); *Quinteto con piano en Sol menor*, para violín I, violín II, viola, chelo y piano (1950), que obtuvo cierta fama a nivel internacional; *Trío en Fa Mayor*, para violín o flauta, chelo y piano (1951; Premio Nacional); *Cuarteto de cuerda nº2 en La Mayor*, para violín I, violín II, viola y chelo (1952), asimismo de cierto predicamento en Europa; *Sonata para violín y piano* (1961); *Tres movimientos para orquesta de cuerda* (1961); *Tríptico para cuatro guitarras* (1974); y *Evocación hispánica para cuatro guitarras* (1975).

<sup>842</sup> Para piano: *Farruca* (1940), *Baile de Albaicín* (1942), *Baile extremeño* (1943 [1949]), *Fantasia española* (1943), *Miniaturas medievales* (1946) —ed. UME—, *Camino de la sierra* (1950), *Bolero de la corte* (1950), *Bulerías serranas* (1950), la suite *Circo* (ed. UME; 1954 [1960]; de 12 minutos de duración) —I. Preludio; II. Pirueta; III. En el alambre; IV. La jaula de la muerte; V. Malabaristas; y VI. Domador—, *Variaciones para guitarra* (1968), *Superposiciones* (1975-1976), y *Divertimento* (1982), todas ellas para piano; y *Diferencias sobre un tema* [variaciones] para guitarra (1972).

<sup>843</sup> *Rimas de santa Teresa*, para coro; y diversas canciones (1971). MARCO ARAGÓN, Tomás: “Muñoz Molleda, José”, en *Diccionario de la Música. Los hombres y sus obras*. [HONEGGER, Marc (dir.)]. Vol. 2. Madrid, Espasa-Calpe, 1987.

<sup>844</sup> *Los misterios del rosario*, para coro de voces infantiles, coro mixto y orquesta (1957); *Ave María* (1970-1971); y *Tres rimas de Santa Teresa*, para coro mixto “a cappella” (1971).

<sup>845</sup> SOPEÑA IBÁÑEZ, Federico: *Historia de la música española contemporánea*. Madrid, Rialp, 1958. VALLS GORINA, Manuel: *La música española después de Manuel de Falla*. Madrid, Revista de Occidente, 1962. FERNÁNDEZ-CID, Antonio: *La música española en el siglo XX*. Madrid, Rioduero, 1973. MARCO ARAGÓN, Tomás: *Historia de la Música Española, vol. 6: el siglo XX*. Madrid, Alianza Música, 1983. PÉREZ GUTIÉRREZ, Mariano: “Muñoz Molleda, José”, en *Diccionario de la Música y los Músicos*. Vol. 2. Madrid, Istmo, col. Fundamentos 88, 1985, p. 367. Otras obras de este mismo autor pueden ser: *Ave María*, para cuatro voces mixtas (1971); *Concierto para chelo y orquesta* (1973) —I. Allegretto con garbo; II. Andante cantabile; y III. Adagio. Presto—; *Diferencias sobre un tema*, para guitarra (1972); *Evocación hispánica*, para cuatro guitarras (1974) —I. Elegía (Seguiriya); II. Tientos; y III. Baile—.



Figura 321. José MUÑOZ MOLLEDA.



Figura 322. Partituras de José Muñoz Molleda. Cubierta de la edición de sus *Miniaturas medievales* [originalmente, una suite orquestal; ed. Unión Musical Española, 1952]<sup>846</sup> (aquí, en transcripción para guitarra), y tarjeta de felicitación navideña con el villancico *Carletto* (con letra de Ione Sigliozzi, “Un ángel divino a tu lado está”), de 1960.

MÚSICA CINEMATOGRÁFICA DE JOSÉ MUÑOZ MOLLEDA (1939-1951)				
Año	Título	Director	Productora	Género
LARGOMETRAJES				
1940	<i>Los hijos de la noche</i>	Benito Perojo González	Ulargui Films - Imperator Film (Italia)	Comedia
1941	<i>Sarasate</i>	Richard Busch	Hispano Films	Biográfico
1942	<i>Boda en el infierno</i>	Antonio Román	Hércules Films	Drama
	<i>Correo de Indias</i>	Edgar Neville	Cepicsa	Drama
	<i>Goyescas</i> <sup>847</sup>	Benito Perojo González	Estudios Chamartín	Drama - Musical

<sup>846</sup> I. La bella cautiva de la torre; II. Canción de amigo; y III. Juglaresca. Para cuerda; maderas a 2; 2 trompas y 2 trompetas; arpa y celesta.

<sup>847</sup> La película, en la línea de los films de opereta en boga en aquel momento, y que alcanzó cierta notoriedad gracias a la actuación estelar de la entonces famosa Imperio Argentina, contaba con una duración de 102 minutos, además de basarse en el guión de Fernando Periquet Zuaznábar (\*Valencia, 1873; †Valladolid, 1940) y de Benito Perojo González. La música, era una adaptación de la zarzuela de

1943	<i>Antes de entrar dejen salir</i>	Julio de Flechner	Faro Films	Comedia
	<i>La casa de la lluvia</i>	Antonio Román	Hércules Films	Drama
	<i>Café de París</i> <sup>848</sup>	Edgar Neville	Procines	Comedia
1944	<i>Yo no me caso</i>	Juan de Orduña	Faro Films	Comedia
	<i>Inés de Castro</i> <sup>849</sup>	J. Leitao de Barros	Faro Films - Filmes Lumiar (Portugal)	Histórico
1945	<i>La vida en un hilo</i>	Edgar Neville	Edgar Neville	Comedia
	<i>Domingo de carnaval</i>	Edgar Neville	CEA	Drama
1946	<i>La mentira de la Gloria</i>	Julio de Flechner	Faro Films	Musical
	<i>El crimen de la calle Bordadores</i>	Edgar Neville	Manuel del Castillo	Drama
1947	<i>El traje de luces</i>	Edgar Neville	Manuel del Castillo	Drama
	<i>Nada</i>	Edgar Neville	Edgar Neville	Drama
1948	<i>Brindis a Manolete</i> <sup>850</sup>	Florián Rey	Hércules Films	Drama
	<i>El marqués de Salamanca</i>	Edgar Neville	Comisión Organizadora del I Centenario del Ferrocarril	Biográfico
1949	<i>Fuego</i>	Alfredo Echegaray	Faro Films	Drama
1950	<i>El último caballo</i>	Edgar Neville	Edgar Neville	Comedia
1951	<i>Cuento de hadas</i>	Edgar Neville	Edgar Neville	Comedia

Figura 323. Música cinematográfica de José MUÑOZ MOLLEDA (1939-1951).

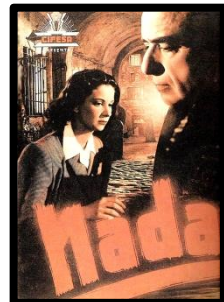
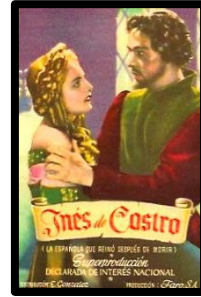
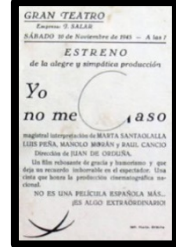
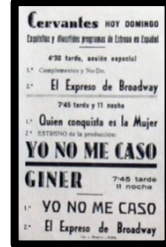
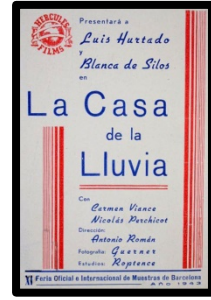
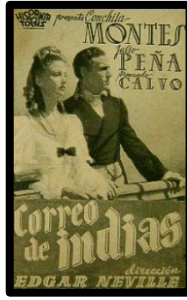


Enrique Granados (1916) inspirada en la producción del pintor Francisco de Goya, y se complementaba con el trabajo de José Muñoz Molleda. El film recibió el Premio de la Bienal de Venecia en 1942. También contiene dos canciones compuestas por López-Quiroga: *Ole, captapum* y *Maja y condesa*.

<sup>848</sup> La partitura se titulaba en un principio *Serenata española*.

<sup>849</sup> La música se compartimenta en distintas secciones, tales como “Cabalgata”, “Llegada de López Pacheco”, “Fiesta”, “Banquete”, “Muerte de Constanza”, “Marcha de caballos”, o “Guerra”, aludiendo a determinados elementos destacables o significativos de las escenas correspondientes.

<sup>850</sup> La partitura se titula, a diferencia de la película, como *Manolete. El misterioso viajero del Clipper*.





**Figura 324.** *Los hijos de la noche*, 1940; *Sarasate*, 1941; *Goyescas*, 1942; *Boda en el infierno*, 1942; *Correo de Indias*, 1942; *Antes de entrar dejen salir*, 1943; *La casa de la lluvia*, 1943; *Café de París*, 1943; *Yo no me caso*, 1944; *Inés de Castro*, 1944; *La vida en un hilo*, 1945; *Domingo de carnaval*, 1945; *La mentira de la gloria*, 1946; *El crimen de la calle Bordadores*, 1946; *El traje de luces*, 1947; *Nada*, 1947; *Brindis a Manolete*, 1948; *El marqués de Salamanca*, 1948; *Fuego*, 1949; *El último caballo*, 1950; y *Cuento de hadas*, 1951.

En su producción cinematográfica, poco a poco iría adquiriendo mayor oficio y dominio técnico, desde los títulos más folclóricos (*Goyescas*, 1941) a las comedias de mero entretenimiento ambientadas en entornos lujosos (*La vida en un hilo* o *Domingo de carnaval*, 1945), u otras, más “oficialistas”, subvencionadas gubernamentalmente a manera de propaganda (*Nada*, 1947, o *El marqués de Salamanca*, 1948), sin dejar por ello de incluir algunos títulos más interesantes y liberados estéticamente (*Boda en el infierno*, 1942). Buena parte de sus composiciones escritas para la gran pantalla, ganaron fama, comercializadas y grabadas de forma independiente o como canciones aisladas. Así, durante la República escribió piezas de temas populares y con ritmos de moda (tangos, zambras, canción-vals...), para evolucionar a un tono más andalucista luego, aunque siempre con texturas sencillas. De su música filmográfica destacan especialmente *El crimen de la calle Bordadores* (Edgar Neville dir., 1946), en la que se incluía la habanera “Soldadito de Chiclana”, o *Carne de horca* (Ladislao Vajda dir., 1953)<sup>851</sup>.

<sup>851</sup> Aparte de las ya mencionadas, de fecha posterior a la aquí tratada, pueden citarse no obstante las siguientes películas con música de José Muñoz Molleda: *Así es Madrid* (Luis Marquina, 1953), *Alta*





**Figura 325.** Fotograma de la película *El crimen de la calle de Bordadores* (Edgar Neville, 1946), con Mary Delgado interpretando la habanera de José Muñoz Molleda, “Soldadito de Chiclana”.

**Manuel PARADA DE LA PUENTE<sup>852</sup> (\*San Felices de los Gallegos, Salamanca, 26.06.1911; †Madrid, 10.07.1973)**

Compositor de obras líricas y comedias musicales, y director de orquesta, autor de la celeberrima sintonía de cabecera del No-Do (1943), proyectada obligatoriamente antes de cada sesión durante la dictadura franquista, y uno de los compositores cinematográficos más relevantes y prolíficos de la música cinematográfica en España, particularmente, del período de posguerra (con participación en más de doscientas cincuenta películas, y en otras muchas y variadas producciones, tales como documentales o trabajos para televisión)<sup>853</sup>.

---

*costura* (Luis Marquina, 1954), *Dos caminos* (Arturo Ruiz Castillo, 1954), *El guardián del paraíso* (Arturo Ruiz Castillo, 1955), *Tarde de toros* (Ladislao Vajda, 1956), *Los misterios del Rosario* (Joseph Breen y Fernando Palacios, 1958), *La ironía del dinero* (Edgar Neville, 1959), o *Llovidos del cielo* (Arturo Ruiz Castillo, 1962).

<sup>852</sup> Véase MIRANDA GONZÁLEZ, Laura: “El compositor Manuel Parada y el cine patriótico de autarquía: de *Raza* a *Los últimos de Filipinas*”, en *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 14 (2007), pp. 195-227. EADEM: *Manuel Parada y la música cinematográfica española durante el franquismo: estudio analítico*. Tesis doctoral. Oviedo, Universidad de Oviedo, 2011.

<sup>853</sup> PÉREZ GUTIÉRREZ, Mariano: “Parada de la Puente, Manuel”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Vol. 8. Madrid, SGAE, 2001, pp. 448-449.



**Figura 326.** Manuel PARADA DE LA PUENTE.

Comenzó a estudiar música en la iglesia de su pueblo natal, aunque pasó a Madrid para acabar sus estudios, que prosiguió con Conrado del Campo. Al acabar la Guerra Civil comenzó su colaboración con el cine, junto al director de cine José Luis Sáenz de Heredia, en la banda sonora de la conocida película *Raza* —glorificación de la figura de Franco— (1941)<sup>854</sup>, para convertirse más tarde, durante la posguerra, en el músico oficialista del régimen<sup>855</sup>, especialmente por su intervención en filmes de corte patriótico como *Los últimos de Filipinas* o *Paz*, y en otras películas religiosas (*La Fe*, *Capitán de Loyola*, *La mies es mucha*). Como músico de su tiempo, no se sustrajo tampoco a la moda de recuperar los temas populares de carácter regional, y así, ajeno al ámbito escénico y de la gran pantalla es autor también de obras instrumentales o sinfónicas de ciertas pretensiones estéticas, como *Tres momentos charros* (sobre el folclore salmantino), o de la canción gallega *Riancheira* [*Rianxeira*, para voz y piano] (con letra de Ramón Fernández Oxea), de evidentes connotaciones descriptivo-costumbristas<sup>856</sup>.

---

<sup>854</sup> Con este mismo director iba a seguir colaborando durante dos décadas más, en *Mariona Rebull*, *El escándalo*, *El destino se disculpa*, *Las aguas bajan negras*, *La mies es mucha*, *Don Juan*, *Los ojos dejan huella* o *Los derechos de la mujer*. Sobre este tema, con carácter más general, puede verse: DAPENA, Gerard: “Spanish Film Scores in Early Francoist Cinema, 1940-1950”, en *Music in Art. International Journal for Music Iconography* [Nueva York], XXVII/1-2 (2002), pp. 141-151. Y también: LLUÍS I FALCÓ, Josep: “Manuel Parada: del fascismo a la mediocridad obligada”, en *Música de Cine*, 6 (abril-junio 1991), pp. 38-39.

<sup>855</sup> Por ejemplo, la marcha *Pasan los almogávares*, de la película *Raza*, pasó a ser obra de repertorio de todas las bandas militares españolas. MÁLAGA GIL, Álvaro; y GARCÍA PÉREZ, Amaya Sara: “La música en el cine de propaganda: *Raza*”, en [OLARTE MARTÍNEZ, Matilde (ed.)] *La música en los medios audiovisuales*. Salamanca, Plaza Universitaria, 2005, pp. 471-483.

<sup>856</sup> PÉREZ GUTIÉRREZ, Mariano: “Parada, Manuel”, en *Diccionario de la Música y los Músicos*. Vol. 3. Madrid, Istmo, col. Fundamentos 88, 1985, pp. 16-17. En esta misma línea están también sus obras *Dos primaveras* (1941) —con letra de Joaquín Álvarez Quintero—, y *Anteprimavera* (1956), con texto de Juan Ramón Jiménez.

En la década de 1950 se especializó en la música para el teatro y el cine, para pasar, en la década siguiente, a imitar abiertamente los modelos extranjeros que inundaban el mercado. Siempre muy conectado al poder, y favorecido por él, fue director del Teatro Español durante doce años. Como autor para la escena compuso *Contigo siempre*, con libreto de Fernández-Shaw (Premio lírico del Ministerio de Información y Turismo) y *El caballero de Barajas*, con libreto de López Rubio (Madrid, Teatro Alcázar, 1955), galardonada con Premio Nacional<sup>857</sup>. Fue vicepresidente de la SGAE en distintas etapas.

Por otro lado, con cierto apego por el uso de estructuras musicales claras y melodías destacadas, tuvo una gran facilidad para generar música incidental, en un estilo lírico y sinfónico que le emparentaba con la mejor tradición musical hollywoodiense (influido por Max Steiner o Alfred Newman), de manera que usaba la melodía como parte integrante de la narración. Consolidó su prestigio en la década de 1950, cuando empezó a colaborar también con la cinematografía italiana, lo que desembocaría en su colaboración para numerosos *spaghetti western* en la década de 1960. Obtuvo tres premios del Sindicato Nacional del Espectáculo por *Mi calle* (1960), *Cristo negro* (1962) y *La duda* (1972). Su filmografía, extensísima, se extiende entre 1941 y 1972.



**Figura 327.** Shimmy *El diablo en el corazón*, de Manuel Parada (con letra de Mario Batistella); y partitura para el *No-Do* (Noticiarios y Documentales) —portadilla e íncipit del Nº 1, “Deportes de nieve”—, Madrid, 28.01.1943.

<sup>857</sup> Se estrenó en el teatro con *Romeo y Julieta*, en 3 actos (Madrid, Teatro Español, 09.12.1943), llegando a producir numerosas obras: *Fausto 43*, en 3 actos, con libreto de J. V. Puente (Madrid, Teatro Español, 21.02.1944); *El flautista mágico*, en 3 actos, y en colaboración con Esteban Vélez Camarero (\*1906; †1983), con libreto de Cayetano Luca de Tena (Madrid, Teatro Español, 24.01.1945); *El prisionero de Zenda*, en colaboración con Esteban Vélez Camarero (Madrid, Teatro Coliseum, 19.05.1945); etc.

Colaboró puntualmente con otros autores (con Jesús García Leoz en *Las aguas bajan negras*, 1948), especialmente en las producciones hispano-italianas, para las que, o adaptó música previamente compuesta por otros autores, o la realizó *ex novo*, a partir de lo realizado por compositores como Italo Greco, Nino Rota, Francesco De Masi, Gianni Ferrio o Carlo Rustichelli<sup>858</sup>.

En lo amplio de su espectro músico-cinematográfico, se han querido distinguir tres focos principales<sup>859</sup>:

- 1.- El denominado *cine “de cruzada”*, o intento de crear un género cinematográfico bélico, español, tal como se promovía desde el Régimen —aunque finalmente no llegara a consolidarse—, que trataba de la nueva situación estratégica y socio-política española en la posguerra<sup>860</sup>;
- 2.- Un *cine “ideológico”* que utilizaba la música para expresar y potenciar, desde el poder, su pensamiento hegemónico y sus relaciones de poder, por medio de algunos géneros cinematográficos entonces en auge (adaptaciones de clásicos de la literatura española<sup>861</sup>, cine social, versiones filmicas de zarzuela<sup>862</sup>, y cine religioso y de misioneros<sup>863</sup>); y
- 3.- Un *cine “de resistencia”* (de claras connotaciones subversivas que de un modo u otro evadían la censura) en el que, con la música como elemento indispensable para configurar el discurso fílmico, e inmerso todo ello en un tono de comedia aparentemente inocente, se incorporaban reflexiones críticas sobre la situación de la mujer, así como sobre una nostalgia o casticismo cosmopolita, como los propuestos por Edgar Neville<sup>864</sup>.

---

<sup>858</sup> CARMONA BARGULLIA, Luis Miguel: “Parada, Manuel”, en *Diccionario de compositores cinematográficos*. Madrid, T & B Editores, 2003, pp. 393-395.

<sup>859</sup> MIRANDA GONZÁLEZ, Laura: *Manuel Parada y la música cinematográfica española durante el franquismo: estudio analítico...*, *op. cit.*

<sup>860</sup> Con títulos destacados como *Raza* (José Luis Sáenz de Heredia, 1941) —primera incursión en la composición para cine, con la que obtendría enorme fama—, *Los últimos de Filipinas* (Antonio Román, 1945) o *Alhucemas* (José López Rubio, 1947). Otro título de “sinfonismo académico afecto a la dictadura” será *La calle sin sol* (Rafael Gil, 1948). SEVILLA LLISTERRI, Gabriel: *El modelo cruzada. Música y narratividad en el cine español de los años cuarenta*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2007.

<sup>861</sup> *El escándalo* (José Luis Sáenz de Heredia, 1943), *Mariona Rebull* (José Luis Sáenz de Heredia, 1947) o *El gran galeoto* (Rafael Gil, 1951).

<sup>862</sup> *La Revoltosa* (José Díaz Morales, 1950).

<sup>863</sup> *La mies es mucha* (José Luis Sáenz de Heredia, 1949) o *Fray Escoba* (Ramón Torrado, 1961).

<sup>864</sup> *El camino de Babel* (Jerónimo Mihura, 1944), *El destino se disculpa* (José Luis Sáenz de Heredia, 1945), *La calle sin sol* (Rafael Gil, 1948), *Una mujer cualquiera* (Rafael Gil, 1949) o *Mi calle* (Edgar Neville, 1960).

Sobre el estilo de Manuel Parada se destaca muy particularmente “su capacidad de adaptación a los distintos modos de ambiente y una gran rapidez en la concepción de ideas [que] se convirtieron con los años en sus señas de identidad, así como una fiel ambientación escénica y la claridad de su escritura”<sup>865</sup>.

<b>MÚSICA CINEMATOGRÁFICA DE MANUEL PARADA DE LA PUENTE(1939-1951)</b>				
<b>Año</b>	<b>Título</b>	<b>Director</b>	<b>Productora</b>	<b>Género</b>
<b>LARGOMETRAJES</b>				
<b>1941</b>	<i>Raza</i>	José Luis Sáenz de Heredia	Cancillería Del Consejo De La Hispanidad	Histórico
<b>1942</b>	<i>Aventura</i>	Jerónimo Mihura	Cepicsa	Comedia
<b>1943</b>	<i>El escándalo</i>	José Luis Sáenz de Heredia	Ballesteros	Drama
<b>1944</b>	<i>El camino de Babel</i>	Jerónimo Mihura	Chapalo Films	Comedia
	<i>Lola Montes</i>	Antonio Román	Alhambra Films	Drama - Histórico
<b>1945</b>	<i>Los últimos de Filipinas</i>	Antonio Román	CEA	Bélico
	<i>El destino se disculpa</i>	José Luis Sáenz de Heredia	Serafín Ballesteros Llaca	Comedia
	<i>Espronceda</i>	Fernando “Fernán” Alonso Casares	Nueva Films	Drama
<b>1946</b>	<i>Dulcinea</i>	Luis Arroyo	Galatea Films	Drama
<b>1947</b>	<i>Mariona Rebull</i>	José Luis Sáenz de Heredia	Serafín Ballesteros Llaca	Drama
	<i>Lluvia de hijos</i>	Fernando Delgado de Lara	Paloma Films	Comedia
	<i>La fe</i>	Rafael Gil	Suevia Films	Drama
	<i>Fuenteovejuna</i>	Antonio Román	CEA	Drama
	<i>Vidas confusas</i>	Jerónimo Mihura	Sirena Films	Drama
<b>1948</b>	<i>Confidencia</i>	Jerónimo Mihura	Peña Films	Drama
	<i>El duende y el rey</i>	Alejandro Perla	César Cobián	Comedia
	<i>El capitán de Loyola</i>	José Díaz Morales	Producciones Calderón	Drama
	<i>Siempre vuelven de madrugada</i>	Jerónimo Mihura	Peña Films	Drama
	<i>Doña María la brava</i>	Luis Marquina	Manuel del Castillo	Drama histórico
	<i>Las aguas bajan negras</i> <sup>866</sup>	José Luis Sáenz de Heredia	Colonial Aje	Drama
	<i>Alhucemas</i>	José López Rubio	Cinestudio S. A.	Histórico
	<i>Aquellas palabras</i>	Luis Arroyo	Galatea Films	Religioso
	<i>La calumniada</i>	Fernando Delgado de Lara	Marta Films	Drama
	<i>La calle sin sol</i>	Rafael Gil	Suevia Films	Drama
<b>1949</b>	<i>La vida encadenada</i>	Antonio Román	Focofón	Drama
	<i>Aventuras de Don Juan de Mairena</i>	José Buchs	Ernesto González	Aventuras
	<i>Paz</i>	José Díaz Morales	Intercontinental Films	Bélico
	<i>Treinta y nueve cartas de amor</i>	Francisco Rovira Beleta	Serafín Ballesteros Llaca	Comedia

<sup>865</sup> MIRANDA GONZÁLEZ, Laura: *Manuel Parada y la música cinematográfica española durante el franquismo...*, op. cit., p. 128.

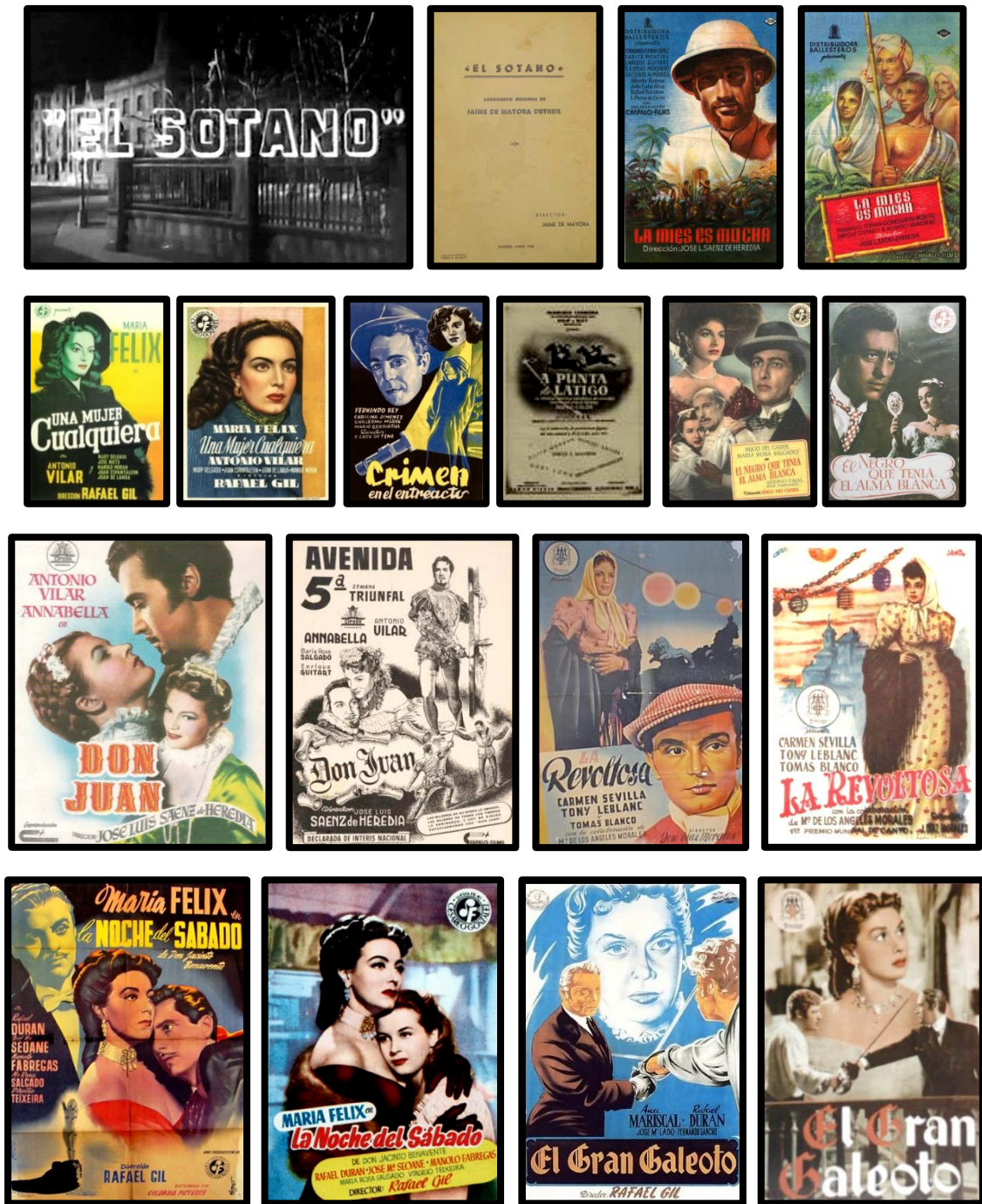
<sup>866</sup> Consta como co-compositor, junto a Jesús García Leoz.

	<i>El sótano</i>	Jaime de Mayora	Grupo de Producción	Drama
	<i>La mies es mucha</i>	José Luis Sáenz de Heredia	Chapalo Films	Drama
	<i>Una mujer cualquiera</i>	Rafael Gil	Suevia Films	Policíaco
	<i>A punta de látigo</i>	Alejandro Perla	Balet y Blay	Aventuras
1950	<i>Crimen en el entreacto</i>	Cayetano Luca de Tena	Serafin Ballesteros Laca	Policíaco
	<i>Don Juan</i>	José Luis Sáenz de Heredia	Chapalo Films	Drama
	<i>La revoltosa</i>	José Díaz Morales	Intercontinental Films	Musical
	<i>La noche del sábado</i>	Rafael Gil	Suevia Films	Drama
1951	<i>El negro que tenía el alma blanca</i>	Hugo del Carril	Suevia Films	Melodrama - Musical
	<i>El gran Galeoto</i>	Rafael Gil	Intercontinental Films	Drama

Figura 328. Música cinematográfica de Manuel PARADA DE LA PUENTE (1939-1951).







**Figura 329.** Películas con música de Manuel Parada de la Puente. Raza (1941); Aventura (1942); El escándalo (1943); El camino de Babel (1944); Lola Montes (1944); Los últimos de Filipinas (1945); El destino se disculpa (1945); Espronceda (1945); Dulcinea (1946); Mariona Rebull (1947); Lluvia de hijos (1947); La fe (1947); Fuenteovejuna (1947); Vidas confusas (1947); Confidencia (1947); La calle sin sol (1948); El duende y el rey (1948); El capitán de Loyola (1948); Siempre vuelven de madrugada (1948); Doña María la brava (1948); Las aguas bajan negras (1948); Alhucemas (1948); Aquellas palabras (1948); La calumniada (1948); La vida encadenada (1948); Aventuras de Don Juan de Mairena (1948); Paz (1949); 39 cartas de amor (1949); El sótano (1949); La mies es mucha (1949); Una mujer cualquiera (1949); A punta de látigo (1949); Crimen en el entreacto (1950); El negro que tenía el alma blanca (1951); Don Juan (1950); y La revoltosa (1950); La noche del sábado (1950); y El gran galeoto (1951).



**Juan QUINTERO MUÑOZ (\*Ceuta, 19.06.1903; †Madrid, 26.01.1980)<sup>867</sup>**

Autor de canciones tradicionales y folclóricas al tiempo que músico sinfónico y para el cine, fue uno de los compositores más destacados de la década de 1940 y 1950 en España en el estricto ámbito cinematográfico<sup>868</sup>.

Se había criado en San Roque (Cádiz), donde aprendió solfeo antes de pasar a Madrid, donde fue niño de coro de la Capilla Gregoriana dirigida por el maestro Pardo. Con apenas once años ya compuso un cuplé (*El monoplano*), que se editó y por el que le pagaron derechos de autor, al verse estrenado en un cabaret de la capital. Matriculado en el Conservatorio de Madrid en 1915, estudió ahí con Dolores Salvador (solfeo), Abelardo Bretón (armonía), además de con Sofía Salgado y Joaquín Larregla (piano), Amadeo Vives (composición) y Julio Francés (violín), recibiendo premio extraordinario de piano en 1924 (por su *Scherzo*) y diplomándose en 1925. Ejerció como violín y piano solista, y actuaba como músico suplente para diversas compañías de teatro y zarzuela, al tiempo que formaba parte del grupo de cámara *Doble Quinteto Español*. Comenzó entonces a escribir canciones y pasodobles, que se hicieron famosos, interpretados por figuras estelares del momento como Celia Gámez, a quien acompañó en una de sus primeras visitas a España. Compuso además algunas zarzuelas y canciones populares basadas en el folclore (la revista *Yola*, 1941, o *Si Fausto fuera Faustina*)<sup>869</sup>, tangos, valeses... A comienzo de la década de 1930, junto al violinista Jesús Fernández Lorenzo

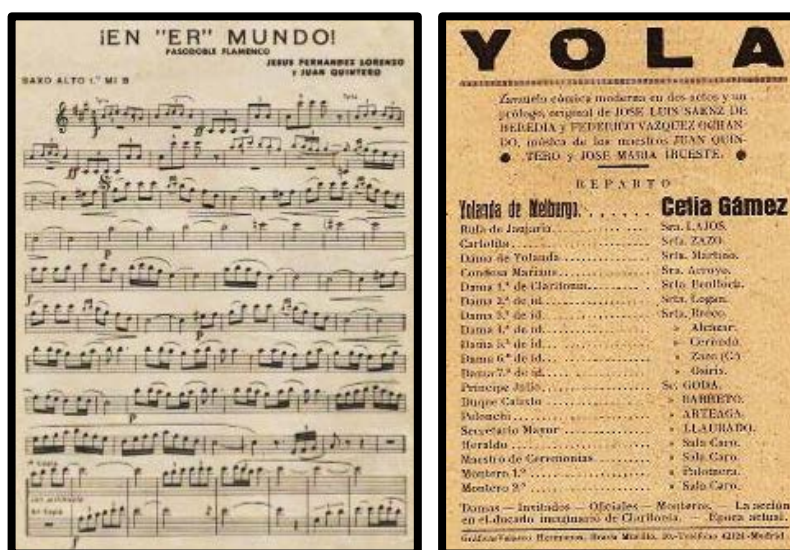
---

<sup>867</sup> LÓPEZ GONZÁLEZ, Joaquín: *Música y cine en la España del Franquismo: El compositor Juan Quintero Muñoz (1903-1980)...*, op. cit.

<sup>868</sup> GONZÁLEZ PEÑA, M<sup>a</sup> Luz: "Quintero Muñoz, Juan", en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Vol. 8. Madrid, SGAE, 2001, pp. 1058-1059.

<sup>869</sup> Compuso la "zarzuela cómica moderna" en dos actos *Yola*, para el lucimiento de Celia Gámez. Escribió la obra (que se estrenó en Madrid, Teatro Eslava, 14.03.1941) en colaboración con el polifacético José María Iruete Germán (\*México, 1908; †*Ibid*, 1980s) —compositor de cine, actor de revista y supervisor artístico—, y con un libreto del cineasta José Luis Sáenz de Heredia y Federico Vázquez Ochando. Y tuvo tanto éxito, que le encargaron repetir con otra obra para la actriz y cantante: *Si Fausto fuera Faustina*, también con libreto de José Luis Sáenz de Heredia, pero esta vez, escrita en colaboración con F. Moraleda. En realidad, era una revista en dos actos, asimismo estrenada en el Teatro Eslava de Madrid, el 13.11.1942. [Se hizo famoso el foxtrot de *Yola* titulado *Alas, lo mismo me da*, grabado en Barcelona, Compañía del Gramófono Odeón, 1941, e interpretado por la Orquesta Gran Casino]. Otras piezas escénicas suyas fueron: *Adán II*, en colaboración con B. Muñoz (Madrid, Teatro Eldorado, 21.10.1927), la comedia en dos actos *Ayer estrené vergüenza* (estrenada en Valencia, Teatro Apolo, 09.05.1946), la comedia en un acto *Matrimonio a plazos* (estrenada en Madrid, Teatro de la Zarzuela, 22.05.1946), la comedia musical en tres actos *Amor partido por dos* (estrenada en Madrid, Teatro Albéniz, 29.11.1950) y la zarzuela en dos actos *La canción del amor mío*, en colaboración con F. López (estrenada en Madrid, Teatro de la Zarzuela, 24.01.1953).

(\*1905; †1997), compuso el famoso pasodoble torero *En er mundo*, para el saxofonista cubano “Aquilino”, entonces de moda en Madrid.



**Figura 330.** Pasodoble *En er mundo* (1930s); reparto de la revista *Yola*, con la actriz y bailarina argentina Celia Gámez Carrasco (\*1905; †1992) como protagonista.

En 1932 compuso *Morucha*, otra de sus piezas más famosas<sup>870</sup>, y antes de la Guerra Civil, trabajó también algunas otras canciones, tangos y pasodobles (*Desencanto, A mi madre, Talento, Ojitos de luto, Frenazo, Abisinia, Ya no monta el potro blanco...*). Para entonces, había colaborado ya con Florián Rey para la música incidental de la versión sonora de la película *La hermana San Sulpicio*, protagonizada por Imperio Argentina (film para el que haría una nueva composición musical en 1952, en versión interpretada por Carmen Sevilla, y dirigida por Luis Lucía)<sup>871</sup>. Durante la contienda, ejerció como pianista acompañante y violinista en la orquesta madrileña del Cine Capitol y en el Teatro Alcalá. Después de la Guerra Civil, e influido por la música de Max Steiner, intervino en algunas superproducciones cinematográficas de tema histórico, como *La leona de Castilla, Mare Nostrum* o *Alba de América* y en comedias folclórico-costumbristas de temática andaluza como *Pena, penita, pena, La piconera* o *Un caballero andaluz*. Hizo también la banda sonora para *El clavo*, de Rafael Gil, en una intervención bastante infrecuente en el contexto de sus musicalizaciones fílmicas. Entre sus obras sinfónicas destaca su *Suite Granadina*, de cierta grandilocuencia, por la

<sup>870</sup> Para Tenor y piano. Grabada en Barcelona, Compañía del Gramófono Odeón, 1940. [También se ha conservado en los fondos de la SGAE en versión para guitarra].

<sup>871</sup> Puso también música a otras obras de Luis Lucía, como *Un caballero andaluz* o *Currito de la Cruz*.

que el director de cine Juan de Orduña se fijó en él para que realizara un documental sobre Granada basándose en la música: Quintero orquestó la obra y el documental se estructuró a partir de la partitura. Su primer trabajo compositivo para el cine consistió en musicalizar un poema de Rubén Darío, en el cortometraje *Ya viene el cortejo*, del director Carlos Arévalo, en el que Juan de Orduña recitaba el poema. Puso música al cabo, junto a José María Ruiz de Azagra, a la película *La gitanilla* (Fernando Delgado dir., 1940), y a los pocos meses, en solitario, a *La florista de la reina* (Eusebio Fernández Ardavín dir., 1940). A partir de ahí, Juan de Orduña recurrió a él para la música de su primera película, *Porque te vi llorar* (1941), en lo que sería el inicio de una larga cooperación, pues le puso al mando de las partituras (épico-dramáticas) de su célebre trilogía de tema histórico *Locura de amor*, *Pequeñeces* y *Agustina de Aragón*, con la actriz Aurora Bautista como protagonista<sup>872</sup>. Colaboró también con otros directores cinematográficos como Rafael Gil, Ladislao Vajda, el ya citado José Luis Sáenz de Heredia, Luis Lucía, Ramón Torrado o Luis Marquina, poniendo música a más de cien películas, buena parte de ellas, comedias<sup>873</sup>. Y eventualmente, empleó también los aires populares tradicionales para ambientar determinadas producciones fílmicas de contexto regional<sup>874</sup>. En 1946 recibió el premio del Círculo de Escritores Cinematográficos (CEC) por la partitura de *La pródiga* (Rafael Gil, dir.). Asiduo a las producciones de Cifesa, que languidecían ya a mediados de la década de 1960, dejó su actividad compositiva para dedicarse plenamente a su labor en la SGAE, donde fue jefe de la sección de cine desde 1952<sup>875</sup>. Desarrolló un tipo de trabajo para el cine multi-tarea, muy eficaz (compositor, orquestador, director de orquesta, contratador de los músicos, y responsable de la grabación de la música), siguiendo un estilo muy influido

---

<sup>872</sup> Otra destacada película histórica sería *Alba de América* (1951). Por otra parte, el maestro Juan Quintero Muñoz cultivó también otros títulos fílmico-folclóricos, como por ejemplo, en su música para la película *Currito de la Cruz* (Luis Lucía, 1949) —basada en la famosa obra de Alejandro Pérez Lugín (\*1870; †1926) de 1921—.

<sup>873</sup> Como por ejemplo *Deliciosamente tontos* (Juan de Orduña, 1943), *Ella, él y sus millones* (Juan de Orduña, 1944) —basada en la obra homónima del dramaturgo Honorio Maura Gamazo (\*1886; †1936)—, o *Eloísa está debajo de un almendro* (Rafael Gil, 1943) —basada en la obra teatral de igual nombre de Enrique Jardiel Poncela (\*1901; †1952)—.

<sup>874</sup> LÓPEZ GONZÁLEZ, Joaquín: “Aproximación a Juan Quintero Muñoz: la banda sonora musical en la posguerra española”, en *Revista de Musicología*, XXVIII/2 (2005), pp. 1029-1050. IDEM: “Una aproximación patrimonial al estudio de la música cinematográfica: el caso de Juan Quintero Muñoz”, en [OLARTE MARTÍNEZ, Matilde (ed.)] *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española*. Salamanca, Plaza Universitaria, 2009, pp. 333-356.

<sup>875</sup> A la muerte del compositor, historiador, crítico y pedagogo José Fornas Quadras (\*1898; †1952).

por el de Max Steiner y Miklos Rozsa, en donde el empleo de temas característicos y leitmotiv eran fundamentales<sup>876</sup>. Puso música a ochenta y ocho largometrajes y más de una treintena de cortometrajes<sup>877</sup>.



Figura 331. Juan QUINTERO MUÑOZ.

MÚSICA CINEMATOGRÁFICA DE JUAN QUINTERO (1939-1951)				
Año	Título	Director	Productora	Género
<b>LARGOMETRAJES</b>				
1940 <sup>878</sup>	<i>La gitanilla</i> <sup>879</sup>	Fernando Delgado de Lara	CIFESA	Drama
	<i>La florista de la reina</i>	Eusebio Fernández Ardavín	UFISA	Drama
1941	<i>Porque te ví llorar</i>	Juan de Orduña	Juan de Orduña Fernández	Drama
	<i>Unos pasos de mujer</i>	Eusebio Fernández Ardavín	Suevia Films	Drama
1942	<i>¡A mí la legión!</i>	Juan de Orduña	CIFESA	Bélico
	<i>El frente de los suspiros</i>	Juan de Orduña	CIFESA	Policiaco
	<i>Huella de luz</i>	Rafael Gil	CIFESA	Comedia
	<i>Viaje sin destino</i>	Rafael Gil	CIFESA	Comedia
1943	<i>Deliciosamente tontos</i>	Juan de Orduña	CIFESA	Comedia
	<i>Eloísa está debajo de un almendro</i>	Rafael Gil	CIFESA	Comedia
	<i>Rosas de otoño</i>	Juan de Orduña	CIFESA	Drama
	<i>Castillo de naipes</i>	Jerónimo Mihura	Cinematográfica Vulcano	Comedia
1944	<i>Lecciones de buen amor</i> <sup>880</sup>	Rafael Gil	Rey Soria Film	Comedia

<sup>876</sup> ROLDÁN GARROTE, David: "La música en el cine español en los primeros años del franquismo", en [OLARTE MARTÍNEZ, Matilde (ed.)] *La música en los medios audiovisuales*. Salamanca, Plaza Universitaria Ediciones, 2005, pp. 467-470.

<sup>877</sup> Pero conviene tener en cuenta que antes de la década de 1940 tan sólo había trabajado en un largometraje, *La hermana San Sulpicio* (Florián Rey, 1934), por lo que su ingente producción para el cine se concentró necesariamente en las tres décadas posteriores.

<sup>878</sup> En 1934 también compuso la música de *La hermana San Sulpicio* (Florián Rey, 1934).

<sup>879</sup> En la base de datos de películas IMDb aparecen como coautores Guadalupe Martínez del Castillo y José Ruiz de Azagra.

<sup>880</sup> En la base de datos del Ministerio aparece como estrenada en 1945.

	<i>Tuvo la culpa Adán</i>	Juan de Orduña	CIFESA	Comedia
	<i>El clavo</i> <sup>881</sup>	Rafael Gil	CIFESA	Drama
	<i>El fantasma y Doña Juanita</i>	Rafael Gil	CIFESA	Comedia
	<i>Ella, él y sus millones</i>	Juan de Orduña	CIFESA	Comedia
	<i>La vida empieza a medianoche</i>	Juan de Orduña	CIFESA	Comedia
<b>1945</b>	<i>Tierra sedienta</i>	Rafael Gil	Goya P. C.	Drama
	<i>Misión blanca</i>	Juan de Orduña	Colonial Aje	Aventuras
<b>1946</b>	<i>Un drama nuevo</i>	Juan de Orduña	Producciones Orduña Films	Drama
	<i>La pródiga</i>	Rafael Gil	Suevia Films	Drama
<b>1947</b>	<i>La muralla feliz</i>	Enrique Herreros	Producciones Boga	Drama
	<i>Currito de la Cruz</i>	Luis Lucía	CIFESA	Drama
	<i>Locura de amor</i> <sup>882</sup>	Juan de Orduña	CIFESA	Histórica - Drama
<b>1948</b>	<i>Mare Nostrum</i>	Rafael Gil	Cesáreo González Rodríguez	Drama
	<i>Yo no soy la Mata-Hari</i> <sup>883</sup>	Benito Perojo González	Paloma Films, Ares Films	Comedia
	<i>Tres ladrones en la casa</i>	Raúl Cancio	Giralda Films	Comedia
<b>1949</b>	<i>La duquesa de Benamejí</i>	Luis Lucía	CIFESA	Drama
	<i>Aventuras de Juan Lucas</i>	Rafael Gil	Suevia Films	Aventuras
	<i>Tempestad en el alma</i>	Juan de Orduña	Bodega Films	Drama
<b>1950</b>	<i>Agustina de Aragón</i>	Juan de Orduña	CIFESA	Histórica
	<i>De mujer a mujer</i>	Luis Lucía	CIFESA	Drama
	<i>Pequeñeces</i>	Juan de Orduña	CIFESA	Drama
	<i>Torturados</i>	Antonio Más-Guindal	Ares Films	Drama
	<i>Teatro Apolo</i>	Rafael Gil	Suevia Films – Cesáreo González	Musical
<b>1951</b>	<i>Alba de América</i>	Juan de Orduña	CIFESA	Histórica
	<i>Lola, la piconera</i>	Luis Lucía	CIFESA	Drama
	<i>Una cubana en España</i>	Luis Bayón Herrera	CIFESA	Comedia - Musical
	<i>La corona negra</i>	Luis Saslavsky	Cesáreo González Rodríguez	Drama
	<i>La leona de Castilla</i>	Juan de Orduña	CIFESA	Histórica
	<i>La Señora de Fátima</i> <sup>884</sup>	Rafael Gil	ASPA Producciones Cinematográficas, S. A.	Religiosa
<b>CORTOMETRAJES</b>				
<b>1940</b>	<i>Suite granadina</i> <sup>885</sup>	Juan de Orduña	CIFESA	Documental poético - Musical
	<i>Luna gitana</i> <sup>886</sup>	Rafael Gil	CIFESA	Comedia
<b>1949</b>	<i>San Fermín 1949</i>	--	--	¿Documental?

**Figura 332.** Música cinematográfica de Juan QUINTERO MUÑOZ (1939-1951).

<sup>881</sup> Muestra una historia de amor inspirada en la novela breve homónima, policíaca, de Pedro Antonio de Alarcón (1853), aunque aquí tratada en una cinta de 99 minutos, a manera de cine negro (con guión de Rafael Gil y Eduardo Marquina), y con una música fantástica y obsesiva.

<sup>882</sup> Con guión basado en la obra de Manuel Tamayo y Baus (1885), adaptado por Carlos Blanco, Alfredo Echegaray y José María Pemán. Dura 112 minutos. Recibió premio a la mejor película y a la mejor actriz (Aurora Bautista) del Círculo de Escritores Cinematográficos, dos premios del Sindicato Nacional del Espectáculo y otros varios galardones en el Primer Certamen Cinematográfico Hispanoamericano.

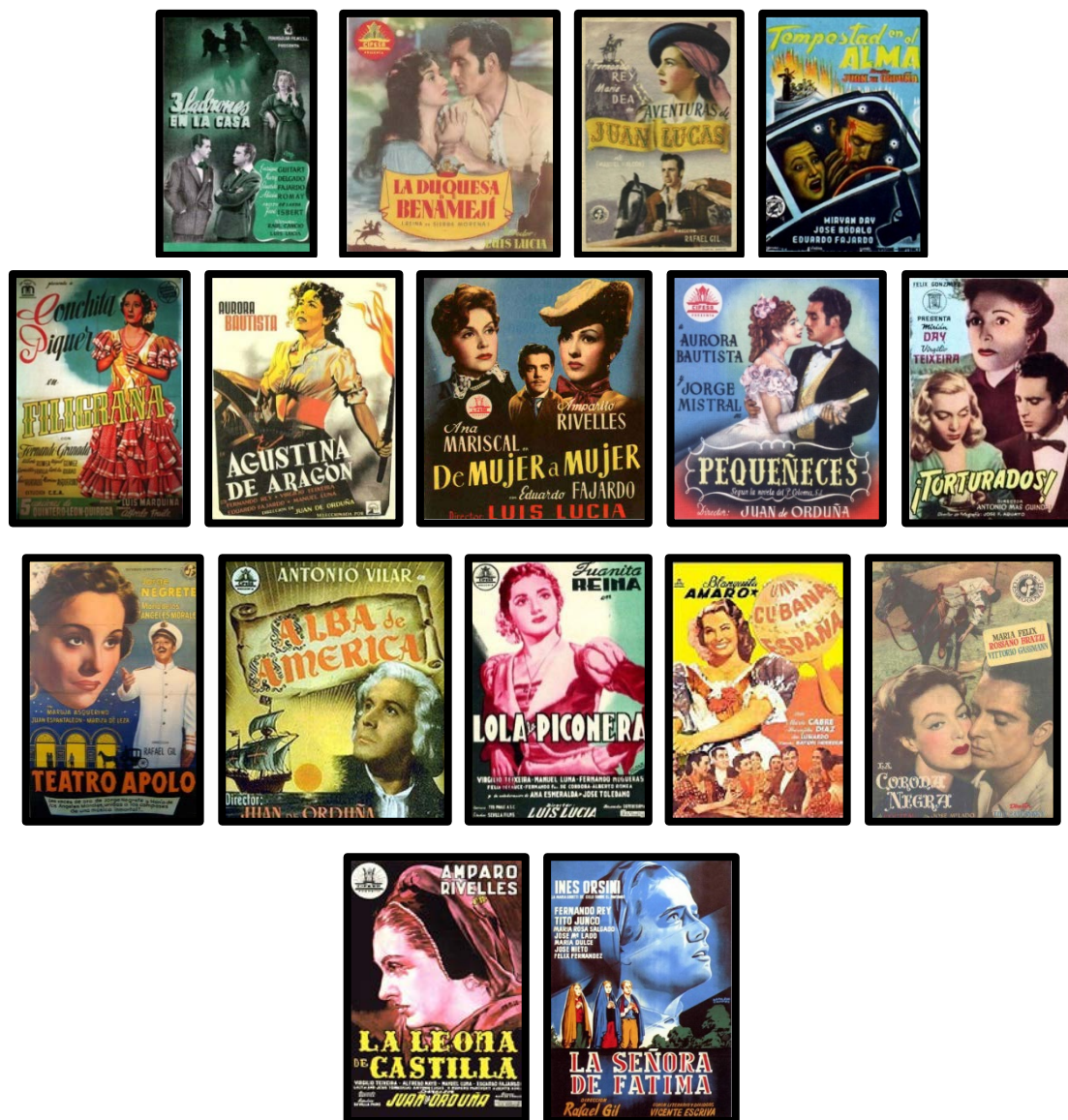
<sup>883</sup> En la base datos de películas calificadas del Ministerio aparece como estrenada en 1950.

<sup>884</sup> Es coautor con Ernesto Halffter.

<sup>885</sup> La música es un Poema Sinfónico. Filmada en Granada, y estrenada el 21.10.1940, con 11 minutos de duración.

<sup>886</sup> De 18 minutos de duración, con guión de José González de Ubieta.





**Figura 333.** Películas con música de Juan Quintero Muñoz. *La hermana San Sulpicio* (1934); *La florista de la reina* (1940); *Porqué te vi llorar* (1941); *Unos pasos de mujer* (1941); *¡A mí la legión!* (1942); *El frente de los suspiros* (1942); *Huella de luz* (1942); *Viaje sin destino* (1942); *Deliciosamente tontos* (1943); *Eloísa está debajo de un almendro* (1943); *Rosas de otoño* (1943); *Castillo de naipes* (1943); *Lecciones de buen amor* (1944); *Tuvo la culpa Adán* (1944); *El clavo* (1944); *El fantasma y Doña Juanita* (1944); *La vida empieza a medianoche* (1944); *Ella, él y sus millones* (1944); *Tierra sedienta* (1945); *Misión blanca* (1946); *Un drama nuevo* (1946); *La pródiga* (1946); *La muralla feliz* (1947); *Currito de la Cruz* (1948); *Locura de amor* (1948); *Mare Nostrum* (1948); *Yo no soy la Mata-Hari* (1948); *Tres ladrones en la casa* (1948); *La duquesa de Benamejí* (1949); *Aventuras de Juan Lucas* (1949); *Tempestad en el alma* (1949); *Filigrana* (1949); *Agustina de Aragón* (1950); *De mujer a mujer* (1950); *Pequeñeces* (1950); *Torturados* (1950); *Teatro Apolo* (1950); *Alba de América* (1951); *Lola, la piconera* (1951); *Una cubana en España* (1951); *La corona negra* (1950); *La leona de Castilla* (1951); y *La Señora de Fátima* (1951).

Y además, no hay que olvidar tampoco que su música para el cine de etapa posterior a la que aquí hemos acotado cronológicamente, es mucho más amplia todavía<sup>887</sup>.

<sup>887</sup> Y así, se deben al menos mencionar: *Pluma al viento* (1952), *Patio andaluz* (1952), *La hermana San Sulpicio* (1952), *De Madrid al cielo* (1952), *Pena, penita, pena* (1953), *Novio a la vista* (1953), *Nadie lo*

**José María RUIZ DE AZAGRA SANZ (\*Lugo, 13.01.1900; †Madrid, 17.06.1971)<sup>888</sup>**

El *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, que ofrece una información bastante exigua sobre este músico, indica, erróneamente, Madrid como su lugar de nacimiento, dato que ha quedado definitiva y recientemente dilucidado en la tesis doctoral de P. Traver<sup>889</sup>. Publicó varias obras en la editorial Unión Musical Española (UME), de Madrid, distribuidas entre tres piezas orquestales de música ligera<sup>890</sup>, cuatro composiciones de música escénica<sup>891</sup>, y varias obras para voz y piano (bailables, canciones populares y de moda)<sup>892</sup>.

José María Ruiz de Azagra residió hasta los catorce años en Málaga, donde inició su formación musical (una hermana recibía clases privadas de arpa en casa, y de piano). Se trasladó luego toda la familia a Madrid, comenzando a estudiar oftalmología, como su padre, pero abandonó la carrera para dedicarse a la música. Empezó a dirigir espectáculos de revista en diferentes teatros, donde menudeaban la canción española y los cuplés. Comenzó a dirigir en el Teatro Martín de Madrid, junto a Tomás Barrera Saavedra (\*1870; †1938), y hacia 1920 contactó con el mundo del cine mudo, como

---

*sabrá* (1953), *Aeropuerto* (1953), *Zalacaín el aventurero* (1954), *Un caballero andaluz* (1954), *Malvaloca* (1954), *La otra vida del capitán Contreras* (1954), *El padre Pitillo* (1954), *La lupa* (1955), *El canto del gallo* (1955), *Congreso en Sevilla* (1955), *La vida en un bloc* (1956), *Un marido de ida y vuelta* (1957), *Faustina* (1957), *La violetera* (1958), *María de la O* (1959), *El amor que yo te di* (1959), *Ventolera* (1961), *Rogelia* (1962), *El grano de mostaza* (1962), *Valiente* (1964), *Gitana* (1965), *Ojos verdes* (1966) y *Escándalo en el internado* (1966). CARMONA BARGULLIA, Luis Miguel: “Quintero Muñoz, Juan”, en *Diccionario de compositores cinematográficos*. Madrid, T & B Editores, 2003, pp.419-420.

<sup>888</sup> TRAVER NAVARRO, Paula: *El compositor español José María Ruiz de Azagra Sanz (1900-1971): biografía y obra*. Tesis doctoral, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 2015.

<sup>889</sup> CORTIZO RODRÍGUEZ, María Encina: “Ruiz de Azagra Sanz, José”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Vol. 9. Madrid, SGAE, 2002, pp.478-479.

<sup>890</sup> El paso *Embrujos* (Madrid, UME, 1935); el cuplé *La chica del 17* (1926; en versiones para piano; para voz y piano; y para conjunto instrumental; Madrid, UME, 1937); y el tanguillo-chachachá *Cómprame*, escrito en colaboración con L. Gómez (Madrid, UME, 1957).

<sup>891</sup> *La de los claveles rojos*, en un acto, con libreto de M. Delgado Bermejo (estrenada en Madrid, Teatro Novedades, 04.05.1923); la “película cómica” —realmente una revista para teatro lírico— *El millón del soltero*, en un acto, con libreto de E. Contreras, Camargo y T. Gutiérrez (Madrid, Teatro Rey Alfonso, 22.10.1925); la “humorada cómica-lírica” *Te espero en el 4*, en un acto, con libreto de Francisco García Loygorri y J. Mariño (Madrid, Teatro Martín, 02.01.1931) —de argumento indecoroso y contenidos “erótico-festivos”—; y el “juguete cómico” *Mitad y mitad*, en un acto, con libreto de Francisco García Loygorri y letra de Francisco de Torres (Madrid, Teatro Martín, 15.01.1931).

<sup>892</sup> *Radiomanía* (Madrid, UME, 1924); *Zapatitos de charol* (también en versión para orquesta; Madrid, UME, 1926); *Paso a Madrid* (Madrid, UME, 1927); *Paloma blanca* (Madrid, UME, 1928); y el paso-jota *Justicia baturra* (Madrid, UME, s.f.).



improvisador al piano mientras se realizaban los pases de las películas<sup>893</sup>. Entretanto, se había iniciado en la composición musical con *La charra de los quereres* (1919) y con *Postrimerías*, en colaboración con el maestro Mollá, obteniendo un notable éxito (Madrid, Teatro La Latina, 03.07.1920)<sup>894</sup>.

Por esa época empezó a componer para las películas que antes acompañaba desde el piano como improvisador, pues conseguía el guión, de modo que adecuaba previamente el género y estilo según el minutaje concreto y el argumento de la película, en una técnica que le familiarizó enseguida con los recursos técnicos necesarios y más efectivos. Hizo así la banda sonora para el cortometraje *Soy un señorito* (Florián Rey dir., 1935), producido por Cifesa, y para la que escribió la música y letra de la pieza vocal *Embrujos*. A partir de ahí vendrían decenas de trabajos en un género que le iba a reportar los mayores éxitos: compuso la banda sonora para una cuarentena de películas, colaborando con directores cinematográficos como Luis Lucía, Luis Marquina, Ramón Quadreny y Gonzalo Delgrás. Entre sus partituras hay que incluir: *El último húsar* (Luis Marquina, 1940); *La gitanilla* (Fernando Delgado, 1940); *Torbellino* (Luis Marquina, 1941); *El difunto es un vivo* (Ignacio Ferrés Iquino, 1941); *Harka* (Carlos Arévalo, 1941); *Los millones de Polichinela* (Gonzalo Delgrás, 1941); *Su hermano y él* (Luis Marquina, 1941); *Malvaloca* (Luis Marquina, 1942); *La culpa del otro* (Ignacio Ferrés Iquino, 1942); *La condesa María* (Gonzalo Delgrás, 1942); *Siempre*

---

<sup>893</sup> MARTÍNEZ VICENTE, Benito: *Los orígenes de la canción popular en el cine mudo español (1896-1932)*. Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2012. PEIDRÓ PADILLA, Octavio J.: *El compositor castellano-manchego Tomás Barrera Saavedra*. Tesis doctoral, Ciudad Real, Universidad de Castilla-La Mancha, 2015.

<sup>894</sup> Al año siguiente estrenó *La Alucemera*, en colaboración con V. Rojas (Madrid, Teatro Romea, 25.05.1921), concebida para la cantante, bailaora de flamenco y actriz de cine Pastora Imperio. Y otros dos años más adelante estrenó, con buena acogida que recogió la prensa de la capital, la ya citada *La de los claveles rojos* (Madrid, Teatro Novedades, 05.05.1923). Le seguirían: *Justicia baturra* (Madrid, Teatro La Latina, 31.05.1924); la revista en dos actos *La hora azul*, en colaboración con el maestro Bódalo (Madrid, Teatro Martín, 30.05.1925); la zarzuela *¡Que viene el lobo!*, de Ramón Peña, cuya música trabajó en colaboración con Tomás Barrera Saavedra y supuso un éxito (Madrid, Teatro Fuencarral, 24.03.1929); la alegre *Contigo a solas*, con libreto de Antonio Paso y Emilio Saiz y provista de una música elegante y delicada (Madrid, Teatro de la Comedia, 07.07.1932); la “farsa caricaturesca” *Chungonia*, en colaboración con el maestro Soriano, con libreto de Antonio Paso hijo y de Federico López de Súa (Madrid, Teatro de la Comedia, 05.08.1932); la “humorada sainetesca, arrevistada” *La noche de las kurdas*, en colaboración con el maestro Soriano, y con libreto de Antonio Paso hijo y Salvador Valverde, que mostraba una música alegre y pegadiza (Barcelona, Teatro Cómico, 22.03.1933); *La pluma roja*, en colaboración con Soriano (Madrid, Teatro La Latina, 1933); y el espectáculo frívolo *Las ansiosas*, en colaboración con Pablo Luna, con libreto de Enrique Paso y Salvador Valverde (Madrid, Teatro Maravillas, 18.01.1935). Cfr.: RÍOS CARRATALÁ, Juan Antonio: *Lo sainetesco en el cine español*. Alicante, Universidad de Alicante, 1997.

*mujeres* (Carlos Arévalo, 1942); *El hombre que se quiso matar* (Rafael Gil, 1942); la comedia romántica *Ídolos* (Florián Rey, 1943); *Noche fantástica* (Luis Marquina, 1943); la comedia *Cristina Guzmán* (Gonzalo Delgrás, 1943) —basada en la novela de Carmen de Icaza—; *La boda de Quinita Flores* (Gonzalo Delgrás, 1943); la película policíaca *La torre de los siete jorobados* (Edgar Neville, 1944) —adaptación de Edgar Neville de la novela de Emilio Carrere—; *El hombre que las enamora* (José María Castellví, 1944); *Un hombre de negocios* (Luis Lucía, 1945); *Cuando llegue la noche* (Jerónimo Mihura, 1946); el drama *Noche de reyes* (Luis Lucía, 1947) —a partir de un relato de Antonio Abad Ojuel y Carlos Arniches—; *Dos cuentos para dos* (Luis Lucía, 1947); *La princesa de los Ursinos* (Luis Lucía, 1947); y *El centauro* (Antonio Guzmán Merino, 1948)<sup>895</sup>.



**Figura 334.** Fotograma (créditos) de una película con música de José M<sup>a</sup> RUIZ DE AZAGRA SANZ. Portada de la partitura de la canción (un pasodoble de éxito) *La chica del 17*, y de su transcripción para sexteto.

MÚSICA CINEMATOGRÁFICA DE JOSÉ MARÍA RUIZ DE AZAGRA (1939-1951)				
Año	Título	Director	Productora	Género
LARGOMETRAJES				
1940	<i>Un bigote para dos</i> <sup>896</sup>	Antonio de "Tono" Lara, Miguel Mihura	CIFESA	Comedia
	<i>La gitanilla</i> <sup>897</sup>	Fernando Delgado de Lara	CIFESA	Drama
	<i>Boy</i>	Antonio Calvache	CIFESA	Drama
	<i>El último húsar</i>	Luis Marquina	CIFESA	Drama
1941	<i>Su hermano y él</i>	Luis Marquina	CIFESA	Comedia
	<i>Los millones de Polichinela</i>	Gonzalo Pardo Delgrás	CIFESA	Comedia
	<i>Torbellino</i>	Luis Marquina	CIFESA	Musical
	<i>Harka</i>	Carlos Arévalo	Arévalo	Bélico

<sup>895</sup> Y de años posteriores al período aquí objeto de estudio: *Morena Clara* (Luis Lucía, 1954); *Amor sobre ruedas* (Ramón Torrado, 1954); *La hermana alegría* (Luis Lucía, 1955); *Rapto en la ciudad* (Rafael J. Salvia, 1955) o *El piyayo* (Luis Lucía, 1956).

<sup>896</sup> Es coautora junto a Guadalupe Martínez del Castillo.

<sup>897</sup> Son coautores Guadalupe Martínez del Castillo y Juan Quintero Muñoz.

			Producciones Cinematográficas	
	<i>El difunto es un vivo</i>	Ignacio Ferrés Iquino	Producciones Campa	Comedia
1942	<i>El pobre rico</i> <sup>898</sup>	Ignacio Ferrés Iquino	Producciones Campa	Drama
	<i>La condesa María</i>	Gonzalo Pardo Delgrás	CIFESA	Drama
	<i>Vidas cruzadas</i>	Luis Marquina	CIFESA	Drama
	<i>Siempre mujeres</i>	Carlos Arévalo	LAIS	Comedia
	<i>El hombre que se quiso matar</i>	Rafael Gil	CIFESA	Comedia
	<i>Malvaloca</i>	Luis Marquina	CIFESA	Comedia
	<i>Un marido a precio fijo</i> <sup>899</sup>	Gonzalo Pardo Delgrás	CIFESA	Comedia
	<i>La culpa del otro</i>	Ignacio Ferrés Iquino	Producciones Campa	Drama
	<i>Los ladrones somos gente honrada</i> <sup>900</sup>	Ignacio Ferrés Iquino	Producciones Campa <sup>901</sup>	Comedia
<i>Mi adorable secretaria</i> <sup>902</sup>	Pedro Puche	Producciones Cinematográficas Ritmo	Drama	
1943	<i>Una chica de opereta</i>	Ramón Quadreny		Comedia
	<i>La boda de Quinita Flores</i>	Gonzalo Pardo Delgrás	CIFESA	Comedia
	<i>Qué familia</i>	Alejandro Ulloa	Falcó Films	Comedia
	<i>La chica del gato</i>	Ramón Quadreny	Campa Producciones Cinematográficas – CIFESA	Comedia
	<i>Ídolos</i>	Florián Rey	Sevilla Films	Comedia
	<i>El trece trece</i>	Luis Lucía	CIFESA	Drama
	<i>La niña está loca</i>	Alejandro Ulloa	Falcó Films	Comedia
	<i>Noche fantástica</i>	Luis Marquina	CIFESA	Drama
	<i>Cristina Guzmán</i>	Gonzalo Pardo Delgrás	Juca Films	Comedia
<i>Con los ojos del alma</i> <sup>903</sup>	Adolfo Aznar	Producciones Juan Montesinos	Comedia	
1944	<i>Mi enemigo y yo</i>	Ramón Quadreny	Producciones Campa	Comedia
	<i>La torre de los siete jorobados</i>	Edgar Neville	J. Films	Fantástica
	<i>El hombre que las enamora</i>	José María Castellví	CIFESA	Comedia
	<i>Paraíso sin Eva</i>	Sabino A. Micón	Producciones Juan Montesinos	Comedia
1945	<i>Un hombre de negocios</i>	Luis Lucía	CIFESA	Comedia
	<i>La gitana y el rey</i>	Manuel Bengoa	Cooperativa Cinematográfica Trébol Films	Aventuras
1946	<i>El centauro</i>	Antonio Guzmán Merino	Hispania Artis Films	Comedia
	<i>Cuando llegue la noche</i>	Jerónimo Mihura	Cinematografía Marta, S.L.	Drama
	<i>Dos mujeres y un rostro</i>	Adolfo Aznar	Cinematografistas Españoles Unidos	Policíaca

<sup>898</sup> Constan como co-compositores Juan Durán Alemany y Ramón Ferrés Musolas.

<sup>899</sup> La música de esta película es de José Ruiz de Azagra según se indica en los títulos de crédito y también la canción "Tipolino" y José Casas Augé compuso los bailables.

<sup>900</sup> Basada en la obra teatral homónima de Enrique Jardiel Poncela (\*1901; †1952).

<sup>901</sup> CIFESA es la distribuidora.

<sup>902</sup> Es coautor junto a José Padilla.

<sup>903</sup> Es co-compositor junto a Salvador Ruiz de Luna.

1947	<i>Dos cuentos para dos</i>	Luis Lucía	CIFESA	Comedia
	<i>La princesa de los Ursinos</i>	Luis Lucía	CIFESA	Histórica
1948	<i>Noche de Reyes</i> <sup>904</sup>	Luis Lucía	Campa - CIFESA	Drama
<b>CORTOMETRAJES</b>				
1940	<i>Contraste</i>	Joaquín Cuquerella	CIFESA	Ficción - Musical
	<i>Reflejos de Manises</i>	Francisco Almela y Vives	CIFESA	Documental
1941	<i>Fiesta Canaria</i>	Rafael Gil	Exposición de las Islas Canarias	Documental
1942	<i>El juego de polo en España</i>	Luis Suárez	CIFESA	Documental
1944	<i>El caballo de tiro</i>	Sabino A. Micón	CIFESA	Documental
	<i>El caballo en el ejército</i>	Sabino A. Micón	CIFESA	Documental
	<i>La cría del pura sangre</i>	Sabino A. Micón	CIFESA	Documental
	<i>Sueros y caballos</i>	Sabino A. Micón	CIFESA	Documental
	<i>Yeguas y potros</i>	Sabino A. Micón	CIFESA	Documental

Figura 335. Música cinematográfica de José María RUIZ DE AZAGRA SANZ (1939-1951).



<sup>904</sup> Es coautor junto a José Serrano.



**Figura 336.** Películas con música de José M<sup>a</sup> Ruiz de Azagra Sanz. *El último húsar* (1940); *Boy* (1940); *Torbellino* (1941); *El difunto es un vivo* (1941); *Los millones de Polichinela* (1941); *Malvaloca* (1942); *El pobre rico* (1942); *La culpa del otro* (1942); *Siempre mujeres* (1942); *Vidas cruzadas* (1942); *Un marido a precio fijo* (1942); *El hombre que se quiso matar* (1942); *Los ladrones somos gente honrada* (1942); *Ídolos* (1943); *Cristina Guzmán* (1943); *Noche fantástica* (1943); *La chica del gato* (1943); *La torre de los siete jorobados* (1944); *Mi enemigo y yo* (1944); *Un hombre de negocios* (1945); *Cuando llegue la noche* (1946); *Noche de Reyes* (1947); *Dos cuentos para dos* (1947); *La princesa de los Ursinos* (1947); y *El centauro* (1948).

José Ruiz de Azagra iba a fundar una escuela de baile en Madrid y una compañía de teatro con la que estrenaba sus propias composiciones; pero la empresa fracasó, y debió disolverse. Estuvo estrechamente relacionado con la compañía de danza española de “Luisillo” [Luis Pérez Dávila (\*México, 1928; †Madrid, 2007)]. Fue consejero musical de la SGAE desde 1956 (junto a Jesús Guridi o al anterior en el tiempo Manuel Parada...). Y entre 1958 y 1971 realizó diversos viajes y giras por el extranjero con las compañías que dirigía y donde se reponían sus composiciones: Inglaterra, Holanda, Austria..., e incluso Australia y Nueva Zelanda. Su estilo compositivo, mezclaba, como en general en esa misma época en España, el sinfonismo americano, grandilocuente, con lo religioso y nacionalista-costumbrista español más sencillo y rudimentario, con toques, al mismo tiempo de los ritmos marcados de la música ligera, que realizaba, según requería la ocasión, una simbiosis peculiar entre el music-hall, la zarzuela y la copla.

### Joaquín TURINA PÉREZ (\*Sevilla, 09.12.1882; †Madrid, 14.01.1949)

Uno de los principales compositores españoles del siglo XX, era hijo de un pintor de ascendencia italiana<sup>905</sup>. Comenzó a estudiar medicina, pero la abandonó para dedicarse a la música, comenzando sus estudios musicales en Sevilla con Enrique Rodríguez (piano) y con Eduardo García Torres (armonía). En 1897 se presentó públicamente como pianista en la capital andaluza, con gran éxito.



**Figura 337.** Joaquín Turina Pérez. A la izda., en París (1907); a la dcha., en Sevilla.

Marchó luego a Madrid para estrenar la ópera *La sulamita* (1900), lo que no logró, aunque conoció allí a Manuel de Falla. Estudió entonces en el Conservatorio de Madrid con José Tragó (piano). Estrenó sin éxito la zarzuela *Fea y sin gracia* (1904), y se decidió a pasar a París (1905) para estudiar con Moritz Moszkowsky (piano) y con Vincent d'Indy (composición) en la *Schola Cantorum*. Adoptó las aproximaciones a Richard Wagner y a César Franck entonces propias de la *Schola* en su *Quinteto Op. 1*, para piano y cuerda, cuya publicación le costeó Isaac Albéniz<sup>906</sup>, el cual le aconsejó, como M. de Falla, que abandonara esa tendencia para adherirse a la línea nacionalista y andalucista (en un momento en que curiosamente Falla divergía hacia la austeridad castellana)<sup>907</sup>. Estrenó en París *Poema de las cuatro estaciones*, *Sonata española* y *Sonata romántica*, por las que obtuvo triunfos resonantes. Regresó a Madrid (1913)

<sup>905</sup> GARCÍA DEL BUSTO, José Luis: *Turina*. Madrid, Espasa-Calpe, 1981. COLÓN PERALES, Carlos: *La música cinematográfica de Joaquín Turina*. Sevilla, Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, 1984. MORÁN ROJO, Alfredo: *Joaquín Turina a través de sus escritos*. Madrid, Alianza, 1997. PÉREZ GUTIÉRREZ, Mariano: "Turina Pérez, Joaquín", en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Vol. 10. Madrid, SGAE, 2002, pp. 513-525.

<sup>906</sup> Sus obras *Danzas fantásticas y gitanas*, Sevilla (1909) o *En el cortijo*, reflejan la influencia del compositor de Camprodón.

<sup>907</sup> SOPEÑA IBÁÑEZ, Federico: *Joaquín Turina*. Madrid, Editora Nacional, 1943.

poco antes de comenzar la Primera Guerra Mundial, y estrenó con éxito una colorista *Procesión del Rocío* (1913), con la que inició verdaderamente su carrera como compositor. Fue director de la orquesta del Teatro Eslava (1914), escribió una *Enciclopedia abreviada de la música* (1917) y dirigió las representaciones de los Ballets Rusos de Sergei Diaghilev (1918). Desempeñó también una amplia actividad como maestro concertador del Teatro Real (desde 1920 hasta su clausura en 1925). Premio Nacional de Música en 1926 por su *Trío Op. 35*, ejerció también como crítico musical del diario *El Debate* y del semanario *Dígame*, llegó a ser catedrático de Composición en el Conservatorio de Madrid (1930), fue miembro de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, y Comisario Nacional de la Música (1941). En 1946 redactó un conocido *Tratado de Composición*.

Como pianista<sup>908</sup>, escribió obras en forma de cuadros breves de género (íntimos, a manera de estampas impresionistas y andaluzas), y varios conciertos de reminiscencias románticas<sup>909</sup>, en una producción muy extensa, aunque algo desigual (se había comprometido editorialmente a publicar todos los años). Su música de cámara también resulta intimista y tendente al pintoresquismo<sup>910</sup>, como su música vocal, inmersa de cierto lirismo semirromántico<sup>911</sup>. Pero su expresión más personal la encontró sin duda en la orquesta (muchas de cuyas obras proceden de versiones previas para piano o de cámara)<sup>912</sup>, con la que llevó el sinfonismo español, junto a M. de Falla, a su clímax. El caso es que entretanto, y con el fluir del tiempo, Joaquín Turina iba a escribir las *Danzas fantásticas* (1920), *Sinfonía sevillana* (1920) —todavía de resabios impresionistas y franckistas—, *Ritmos* (1928) y *Rapsodia sinfónica* (1931) —con piano solista—, obras en las que combinó el pintoresquismo colorista sevillano con su toque personal —íntimo y muy lírico—, que le aportan un peculiar vuelo universal, alejado de folclorismos pobres o excesivamente locales. Aspiró también a

---

<sup>908</sup> IGLESIAS ÁLVAREZ, Antonio: *Joaquín Turina. Su obra para piano*. 3 vols. Madrid, Alpuerto, 1989-1990.

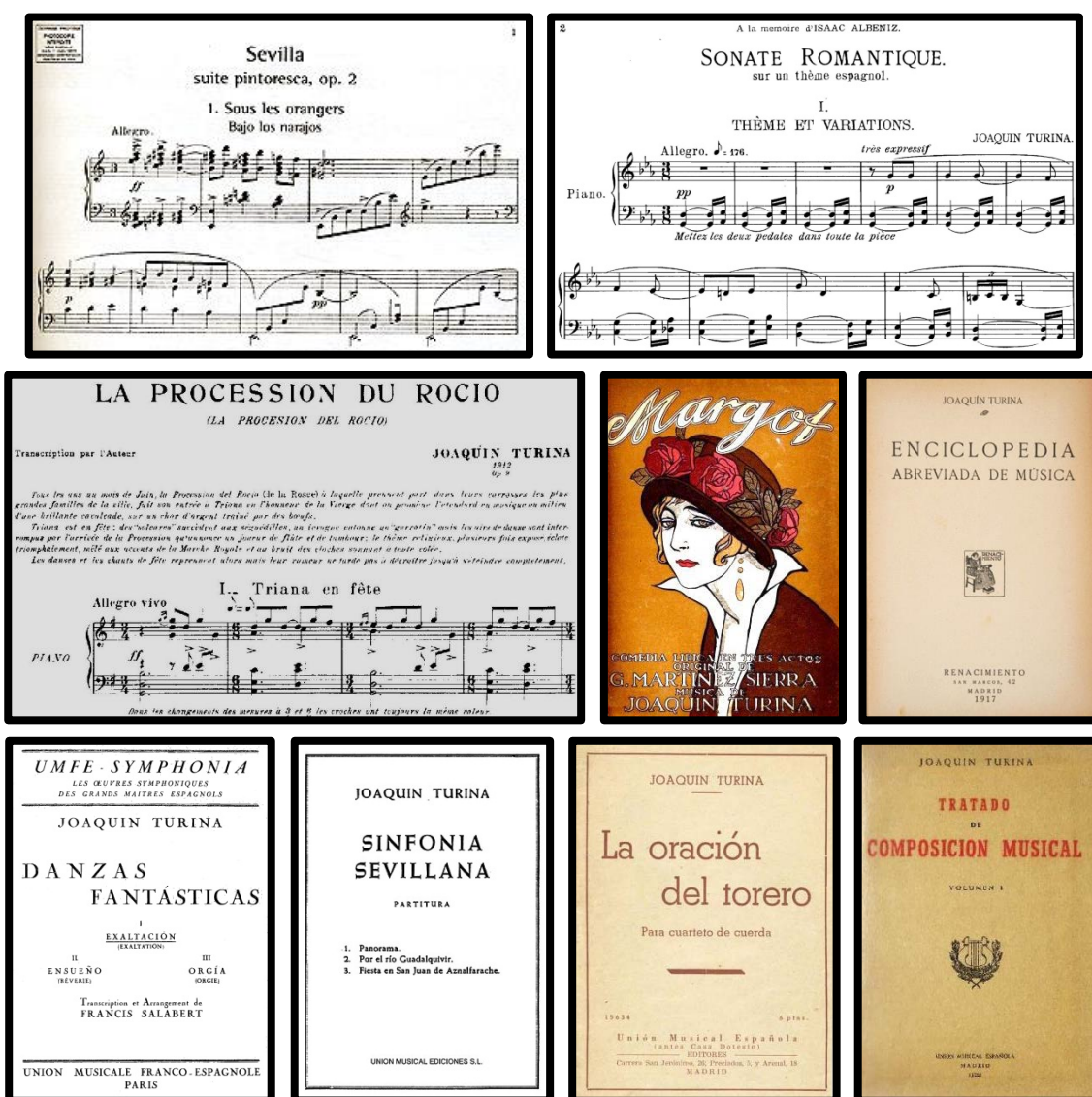
<sup>909</sup> *Tarjetas postales, Recuerdos de mi rincón, Álbum de viajes*, y las excelentes dos series de *Mujeres españolas*, la sonata *Sanlúcar de Barrameda*, o *Niñerías*.

<sup>910</sup> *Poema de una sanluqueña* (para violín y piano), cuarteto de cuerda, 2 tríos para piano, *Serenata, La oración del torero* (una obra maestra, muy popular, originalmente concebida para cuarteto de laúdes, aunque con versiones para cuarteto y orquesta de cuerda), y *Escena andaluza*.

<sup>911</sup> *Rima* (con texto de Gustavo Adolfo Bécquer), *Poema en forma de canciones* (sobre un texto de Ramón de Campoamor), *Canto a Sevilla* (para coro y orquesta, con texto de José Muñoz San Román), *Dos Canciones* y *Corazón de mujer* (Cristina de Arteaga), *Tríptico* (Ramón de Campoamor), *Tres Sonetos, Tres Poemas*, una original *Saeta en forma de Salve* y *Fuentecitas del parque*.

<sup>912</sup> *Evangelio* (1915), *Sinfonía del mar* (póstuma, orquestada por Manuel Castillo).

conformar una gran ópera española, lo que obviamente no consiguió, a pesar de sus intentos en el panorama escénico<sup>913</sup>. Su estilo, a menudo algo superficial, respira en cambio un fuerte sevillanismo, además de gracia e incluso sentido del humor. No pocas de sus obras han permanecido en repertorio<sup>914</sup>.



**Figura 338.** Producción musical de Joaquín TURINA PÉREZ. *Sevilla, Suite pintoresca, Op. 2* (1908); *Sonate Romantique sur un thème espagnol, Op. 3*, para piano (1909); *La procesión del Rocio*, Op. 9 (1912); *Margot*, Op. 11 (1914) —comedia lírica en tres actos, luego reducida a dos—; *Enciclopedia abreviada de música* (Madrid, Renacimiento, 1917); *Danzas Fantásticas Op. 22* (1919) —transcripción para orquesta de Francis Salabert, 1930—; *Sinfonía Sevillana, Op. 23* (1920); *La oración del torero, Op. 34* (1926); *Tratado de Composición Musical* (Madrid, Unión Musical Española, 1946).

<sup>913</sup> Así, escribió la comedia lírica *Margot* (1914), el “milagro” *Navidad* (1916), la música incidental para *La adúltera penitente* (1917), la ópera *El jardín de Oriente* (1923), o la comedia *La Anunciación* (1924).

<sup>914</sup> MORÁN ROJO, Alfredo: *Joaquín Turina*. [GONZÁLEZ LAPUENTE, Alberto (dir.)]. Madrid, SGAE, col. “Catálogos de Compositores Españoles”, 1993.



MÚSICA CINEMATográfica DE JOAQUÍN TURINA (1939-1951)				
Año	Título	Director	Productora	Género
LARGOMETRAJES				
1943	<i>El abanderado</i> <sup>915</sup>	Eusebio Fernández Ardavín	Suevia Films	Histórico
1943	<i>Primavera Sevillana</i> <sup>916</sup>	Fernando Alonso Casares ("Fernán")	No-Do	Documental
1944	<i>Eugenia de Montijo</i> <sup>917</sup>	José López Rubio	CEA	Drama histórico
1947	<i>Luis Candelas, el ladrón de Madrid</i> <sup>918</sup>	Fernando Alonso Casares ("Fernán")	Cooperativa Cinematográfica Trébol Films	Aventuras
1948	<i>Una noche en blanco</i>	Fernando Alonso Casares ("Fernán")	Fernán-Lara Producciones	

**Figura 339.** Música cinematográfica de Joaquín TURINA PÉREZ (1939-1951).

En cuanto a la intervención del maestro Turina en el cine, como puede verse, ésta estuvo bastante concentrada en el tiempo, restringiéndose fundamentalmente al período comprendido entre 1943 y 1948, aunque se tiene noticia de su aproximación al género con anterioridad (concretamente, en *La Bodega*, 1930; en *La Hermana San Sulpicio*, 1934 —con fragmentos de su *Sinfonía Sevillana*—; y en el corto *Campamentos*, 1941). Como curiosidad, su participación en un corto aparecido en el No-Do del año 1943, en el que su música es interpretada por la Orquesta Nacional, bajo la batuta del maestro Jesús García Leoz, discípulo suyo, que posiblemente constituyó su principal enlace con el ámbito cinematográfico. En colaboración con él produjo la música para *El abanderado*, cuya partitura, incluye una orquesta estándar con cuerda completa, flautín, 2 flautas, oboe, 2 clarinetes en Si bemol y fagot, 2 trompas en Fa, 3 trompetas en Do, trombón 1º y trombón 2º (bajo), aunque con adición de timbales, percusión, arpa y piano. Para el caso de *Eugenia de Montijo*, película de 87 minutos de duración que se estrenó el 16.10.1944 en el Cine Avenida de Madrid, la música se escribió asimismo en colaboración entre maestro y discípulo. Destacan algunos números para escenas concretas, como las tituladas “Balneario - En el tren; En el espejo - En el coche hacia St. Cloud - En el coche; Vals; Romanza de la reina Hortensia; Rigodón: “según Juan Strauss”; Escocesa; Ceremonia final; y Parte

<sup>915</sup> Es coautor junto a Jesús García Leoz. La película se estrenó el 15.10.1943 en el Cine Avenida de Madrid.

<sup>916</sup> No-Do correspondiente al 01.01.1943. 11'49" de duración. Grabado en CEA Madrid (Ciudad Lineal) mediante el sistema sonoro Klang Film. Laboratorios Cinematiraje-Riera, de Madrid.

<sup>917</sup> Es coautor junto a Jesús García Leoz.

<sup>918</sup> Es coautor junto a Jesús García Leoz.

andaluza”. Y la pequeña percusión, explicita la presencia de pandereta, platillos y triángulo. Por su parte, *Luis Candelas, el ladrón de Madrid*, es una cinta de 110 minutos de duración que traza una visión del bandolerismo español romántica y edulcorada, la cual se estrenó antes en Pamplona (Cine Alcázar, 28.12.1947) que en Madrid (Cine Bilbao, 18.01.1948 —en el mismo barrio popular de Maravillas, escenario del protagonista del filme—), pero sobre cuya partitura, más allá de los acostumbrados elogios difusos en la prensa del momento, no se ofrece mayor información. Por último, la película *Noche en blanco* no se estrenaría hasta 1949; de hecho, la obra se interrumpió el 12.07.1948 a causa de la mala salud del maestro Turina, y hubo de acabarla su alumno Jesús García Leoz, de modo que la película se demoró más de lo previsto, y la partitura del maestro, incompleta, supuso su último manuscrito musical antes de su muerte.

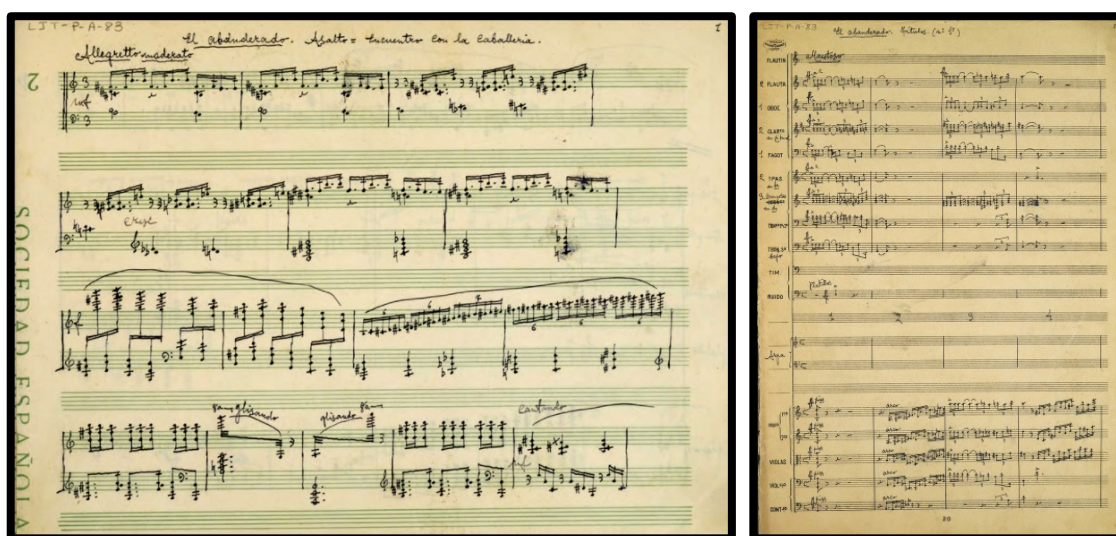


Figura 340. Partitura original (Turina-Leoz) del film *El abanderado*.





**Figura 341.** Películas con música de Joaquín TURINA PÉREZ. *El abanderado* (1943); *Eugenia de Montijo* (1944); *Luis Candelas, el ladrón de Madrid* (1947); *Una noche en blanco* (1948); y *Primavera Sevillana* (1943) —documental No-Do—.

Hasta aquí hemos repasado la producción y principales características de las obras musicales de los principales compositores españoles que trabajaron para el cine durante las décadas de 1930 y 1940, hasta comienzos de la década de 1950<sup>919</sup>. Buena parte de ellos procedían del mundo de la escena, del teatro, como por ejemplo, el protagonista musical de *Garbancito de La Mancha*, el maestro Jacinto Guerrero. Pero el “oficio de compositor de cine” todavía se estaba perfilando:

El conjunto de músicos que trabajaron asiduamente para la gran pantalla durante la década de los cuarenta, procedían en su mayoría del teatro musical y su formación técnica era de gran calidad. Una gran parte de compositores, por no decir su totalidad, tenían sus raíces en la música para la escena. [...] La incursión por parte de músicos que no llegaron a mantener una relación estable o continua con el cine es muy alta [...] podemos afirmar que la profesión de músico de cine estuvo acaparada por unos pocos compositores, García-Leoz, Ruiz de Azagra, Manuel Parada, Juan Quintero, Durán Alemany y López-Quiroga, que realmente tomaron la composición para el medio como una profesión, a la que dedicaron gran parte de su tiempo. [...] Pero, además de estos compositores que se especializaron en mayor o menor medida en la creación de música para la imagen, lo cierto es que durante la década de los cuarenta el ritmo de producción de la industria generó una gran demanda de música de cine, lo que creemos justifica el hecho de que numerosos compositores se pusieran a componer música para cine de forma eventual y anecdótica. Hemos mencionado que el 59% de la producción total recae en tan solo diez autores, mientras el 41% restante acabó en manos de compositores que podemos

<sup>919</sup> Sobre este tema puede verse: LÓPEZ GONZÁLEZ, Joaquín: “Entre el casticismo y el sinfonismo: música cinematográfica en la España de los años centrales del siglo XX”, en [FRAILE PRIETO, Teresa; y VIÑUELA SUÁREZ, Eduardo (eds.)] *La música en el lenguaje audiovisual: aproximaciones multidisciplinares a una comunicación mediática*. Sevilla, ArCiBel Editores, 202, pp. 41-59.

denominar casuales, ya que desarrollaron poca actividad relacionada con la música de cine. Estos datos ponen de manifiesto que muchos de los compositores que forman parte del 41% llegaron al cine por casualidad, por el afán de obtener beneficios económicos, o por pura casuística fraternal y familiar<sup>920</sup>.

En cualquier caso el procedimiento de trabajo que aplicaron estos compositores para la creación de la banda sonora musical fue bastante parecido al empleado por Jacinto Guerrero para *Garbancito de La Mancha*<sup>921</sup>. Acuciados por unas actividades, como va dicho, "multi-tareas" (pues habían de componer, instrumentar/orquestar, dirigir, hacer arreglos y adaptaciones constantes, contratar músicos y gestionar ensayos, extraer partichelas que distribuir a los músicos a partir del guión —a veces solamente previamente esbozado—, sacar reducciones al piano para usarlas durante los ensayos, coordinarse con los responsables no-musicales de la película, etc.), era relativamente frecuente que los compositores consagrados o con mayor carga laboral, contaran con ayudantes u hombres "prácticos" de confianza, es decir con unos buenos y expeditivos músicos que les sirvieran para sacar adelante, rápidamente y con eficacia, las tareas más urgentes (caso, por ejemplo, de Joaquín Turina con Jesús García Leoz, de Manuel Parada o Ernesto Halffter con Ricardo Bayón, o de Jacinto Guerrero con Joaquín Bisbe).

En general, los músicos que se dedican a la composición de música de cine en España estaban interesados principalmente en los aspectos más puramente prácticos de su trabajo y no teorizaban sobre la música y el cine<sup>922</sup>

---

<sup>920</sup> ROLDÁN GARROTE, David: *Fuentes documentales para el estudio de la música en el cine español de los años 40...*, op. cit., pp. 157 y 183-184.

<sup>921</sup> Remitir al apartado correspondiente del capítulo 3 (ahora, todavía el 4).

<sup>922</sup> Aunque Joaquín Turina constituye, sin duda, la excepción que confirma la regla. TURINA PÉREZ, Joaquín: "La música en el cinematógrafo", en *El Debate*, 1927; "La música en el cinematógrafo", en *El Debate*, 1928; "El cine parlante" en *El Debate*, 1929; "En torno al problema de la música cinematográfica", en *Revista Nacional de Educación*, (13.03.1943); "Música de cine", en *Dígame*, (06.10.1942); "Me comunican de..." en *Dígame*, (15.06.1943); "Cosas de cine", en *Dígame*, (05.09.1944), "Cosas de cine y otras cosas", en *Dígame* (13.12.1945); "La música en el cine", en *Dígame*, (10.09.1946); "El bandolero y los bailes", en *Dígame*, (17.09.1946); "El pinar cinematográfico", en *Dígame*, (30.X12.1946); y "Cosas del cine. Don Gabriel", en *Dígame*, (29.09.1947). [http://www.joaquinturina.com/musica\\_cinematografica.html](http://www.joaquinturina.com/musica_cinematografica.html) [Acceso: 27.08.2016]. Véase también lo señalado al respecto en: LÓPEZ GONZÁLEZ, Joaquín: *Música y cine en la España del franquismo: el compositor Juan Quintero Muñoz (1903-1980)...*, op. cit.



**Figura 342.** Filmografía de Juan Quintero Muñoz, Juan Durán Alemany, Juan Álvarez García, Jacinto Guerrero, Emilio Lehmborg y Jesús García Leoz, aparecida en la revista *Ritmo* en 1949. DE LA CALLE J. R., Antonio: “El cine español no es melómano”, en *Ritmo*, XIX/224 (01.11.1949), pp. 27-28.

### ***La música en el cine de animación de la década de 1940 y sus compositores***

No se puede afirmar que exista una profesión específica de músico de cine en España en la década de 1940. Únicamente son unos pocos de estos compositores los que encuentran en el cine el medio de expresión más adecuado para desarrollar sus dotes compositivas. Incluso ya se ha visto cómo algunos de ellos no tenían una consideración demasiado positiva de dicha labor, aunque habían encontrado en la composición de la banda sonora musical un medio en auge que les iba a permitir subsistir —o al menos, agenciarse unos ingresos suplementarios— en una economía de posguerra<sup>923</sup>.

<sup>923</sup> ESCOBAR SALIENTE, José: “El dibujo animado español. Lección 5ª”, en *Los dibujos animados. Cursos de dibujo humorístico por correspondencia*. Barcelona, Ediciones Humor Gráfico, 1961. MACIÁN BLASCO,

Por tanto, si no hay una especialización de músico para el cine, es evidente que mucho menos iba a existir una especialización en cuanto a la composición de música para el cine de dibujos animados.

Teniendo en cuenta que la producción de largometrajes animados fue más bien escasa en la España de posguerra —particularmente si se compara con el cine convencional, en el sentido de no-de-animación—, y recuérdese que se crearon cuatro largometrajes en la década de 1940, hay que considerar que el corpus principal de las producciones de dibujos que necesitaron del trabajo de los compositores, fueron cortometrajes<sup>924</sup>.

Las actitudes de cierto pudor por el trabajo realizado para el cine de animación (algo generalmente asociado a un mundo infantil todavía no reivindicado y en relación con el mundo de lo circense, la magia y un tipo de comedia humorístico-vanal, de clase baja o popular), no deben sorprender, pues lo que la mayoría de compositores buscaban, como es lógico, era triunfar en el campo de la composición de “música culta”. Aunque quizá fuera diferente la actitud de algunos compositores que habían encontrado en la composición de “música ligera” (consumible,ailable...) —en especial, en la composición de canciones—, la popularidad y la fama —cuando no, la fortuna—, hacía que mirasen con otros ojos la composición para el cine, incluso el de animación. Y digo que estas actitudes no deben sorprender, pues los profesionales de otros campos también mostraban una actitud similar. Así por ejemplo, ocurre esto mismo en el caso concreto de los dibujantes, con los propios animadores. Y el caso de *Garbancito de La Mancha* constituirá un buen ejemplo, ya que, como se verá más adelante, incluso los animadores más importantes que participaron en la película, como es el caso de Arturo Moreno o Rosa Galcerán, entre otros, terminaron por

---

Francisco: “El cine de animación en España”, en *El Cine. Enciclopedia del 7º Arte*. Vol. 4. San Sebastián, Buru Lan S. A. de Ediciones, 1973.

<sup>924</sup> VIVAR ZURITA, Hipólito; y DE LA ROSA, Emilio: *Breve historia de la animación de subformatos en España*. Teruel, Animateruel, 1993. ARTIGAS I CANDELA, Jordi: “Cine de animación en España”, en *Historia y Vida*, 83 [Barcelona, Grupo Planeta], (1996). DE LA ROSA, Emilio: “El cortometraje de animación”, en [CÁNOVAS BELCHI, Joaquín T.; et alii] *Historia del cortometraje español*. Alcalá de Henares, 26 Festival de Cine de Alcalá de Henares, Comunidad de Madrid, Ayuntamiento de Alcalá de Henares y Fundación Colegio del Rey, 1996. DE LA ROSA, Emilio: *Estrellas animadas*. Teruel, Animateruel, 1995. AMITRANO, Alessandra: *El cortometraje en España. Una larga historia de ficciones breves*. Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana, 1998. FABER, Liz; y WATERS, Helen: *Animación Ilimitada: Cortometrajes Innovadores desde 1940*. Madrid, Editorial Ocho y Medio, 2004.

dedicarse a la animación en otros campos (la publicidad, las publicaciones juveniles o el mundo del cómic), o bien porque les ofrecía un mayor compensación económica, o bien porque les brindaba una mayor proyección profesional. Y es que hay que tener presente que, aún hoy, y a pesar de que algunos títulos de la producción de animación española han triunfado en la taquilla nacional e incluso internacional, y que existen profesionales del sector trabajando en otros países, no se puede considerar que la industria de animación haya alcanzado —a nivel global y de industria— una posición de privilegio y desarrollo, a la altura de otros países como Estados Unidos<sup>925</sup>.

A continuación, presento una tabla con los compositores que se dedicaron a crear la banda sonora musical para las producciones de animación durante la década de 1940.

### LOS COMPOSITORES DEL CINE DE ANIMACIÓN EN ESPAÑA DE LA DÉCADA DE 1940

COMPOSITOR	FILMS DE ANIMACIÓN		DIRECTOR
	CORTOMETRAJES	LARGOMETRAJES	
<b>Augusto Algueró Dasca</b> (*1934; †2010)		<i>Los sueños de Tay-Pi</i> (1951)	José M <sup>a</sup> Blay Castillo/ Franz Winterstein
<b>Juan Durán Alemany</b> (*1896; †1970) y <b>Martín Lizcano de la Rosa</b> (*1903; †1981)	<i>El capitán tormentoso</i> (1942)		José María Arola/ Arturo Moreno
<b>Rafael Ferrer-Fitó</b> (*1911; †1988)	<i>Aventuras de Pulgarcito</i> (1941)		Salvador Mestres
	<i>La isla mágica</i> (1942)		Salvador Mestres
	<i>Don Cleque va de pesca</i> (1941)		Jaime Baguñá Gili - Francisco Tur Mahén
	<i>Don Cleque detective</i> (1942)		Jaime Baguñá Gili - Francisco Tur Mahén
	<i>Don Cleque marinero</i> (1942)		Jaime Baguñá Gili - Francisco Tur Mahén
	<i>Don Cleque de los monos</i> (1943)		Jaime Baguñá Gili - Francisco Tur Mahén
	<i>Don Cleque flautista</i> (1943)		Francisco Tur Mahén
	<i>Don Cleque en el Oeste</i> (1944)		Jaime Baguñá Gili - Francisco Tur Mahén
	<i>Don Cleque y los indios</i> (1945)		Francisco Tur Mahén
	<i>Garabatos Ramper</i> (1942)		Enrique Ferrán "Dibán"
	<i>Garabatos N. 1, Turubut</i> (1943)		Enrique Ferrán "Dibán"
	<i>Garabatos Belmonte</i> <sup>926</sup> (1943)		Enrique Ferrán

<sup>925</sup> BENDAZZI, Giannalberto: *Cartoons. 110 años de cine de animación... op. cit.*

<sup>926</sup> La ficha de esta película no está completa en la base de películas calificadas del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, no existiendo una entrada para el compositor de la música. Pero parece

			"Dibán"
	<i>Garabatos Oliver</i> (1943)		Enrique Ferrán "Dibán"
	<i>Garabatos Mickey Rooney</i> (1943)		Enrique Ferrán "Dibán"
	<i>Garabatos Greta Garbo</i> (1944)		Enrique Ferrán "Dibán"
	<i>Garabatos Alady</i> (1944)		Enrique Ferrán "Dibán"
	<i>Garabatos Claudette Colbert</i> (1944)		Enrique Ferrán "Dibán"
	<i>Garabatos Freyre de Andrade</i> (1944)		Enrique Ferrán "Dibán"
	<i>Garabatos Imperio Argentina</i> (1944)		Enrique Ferrán "Dibán"
	<i>Garabatos José Nieto</i> (1944)		Enrique Ferrán "Dibán"
	<i>Garabatos Valeriano León</i> (1944)		Enrique Ferrán "Dibán"
	<i>Garabatos Lepe</i> (1945)		Enrique Ferrán "Dibán"
	<i>Garabatos Manolete</i> (1945)		Enrique Ferrán "Dibán"
	<i>Civilón boxeador</i> (1942)		José Escobar Saliente
	<i>Civilón y la sirena</i> (1942)		José Escobar Saliente
	<i>Civilón en Sierra Morena</i> (1942)		José Escobar Saliente
	<i>La sartén de Civilón</i> (1942)		José Escobar Saliente
	<i>El cascabel de Zapirón</i> (1943)		José Escobar Saliente
	<i>Pituco, fumador</i> <sup>927</sup>		José Escobar Saliente
	<i>Los reyes magos de Pituco</i> (1944) <sup>928</sup>		José Escobar Saliente
	<i>Civilón y el pirata Aguarrás</i> (1944)		José Escobar Saliente
	<i>Tambores de Fu-Aguarrás</i> (1945)		Jaime Baguñá Gili (José Escobar Saliente, guión)
	<i>Zapirón busca empleo</i> (1947) <sup>929</sup>		José Escobar Saliente
		<i>Érase una vez</i> (1950)	Alexandre Cirici-Pellicer
(?)	<i>El diablo oportuno</i> (1940)		Salvador Mestres
	<i>El perro de carreras</i> (1940)		Salvador Mestres
	<i>La luz encantada</i> (1940)		Salvador Mestres
	<i>El león y el ratón (No es tan fiero el león)</i> (1941)		Salvador Mestres
	<i>Qué bomberos</i> (1942)		Salvador Mestres
	<i>El torero tarumba</i> (1942)		Salvador Mestres
	<i>Sí te pica una mosca</i> (1942)		Salvador Mestres
	<i>Juanito va de casa</i> (1942)		Salvador Mestres
	<i>Temor</i> (1942)		Jaime Baguñá Gili
	<i>El gallo presumido</i> (1949)		Jaime Baguñá Gili
<b>Jesús García Leoz (*1904; †1953)</b>	<i>Un día de feria</i> (1941)		Fernando Morales
	<i>El pelo del diablo</i> (1942)		Fernando Morales
	<i>La manzana encantada</i> (1942)		Fernando Morales
	<i>Una extraña aventura de Jeromito</i> (1943)		Fernando Morales
(?)	<i>Sonatina</i> (1943)		Fernando Morales

lógico pensar que si el resto de la serie fue compuesto por el maestro Rafael Ferrer-Fitó, este episodio también lo fuera.

<sup>927</sup> Ídem.

<sup>928</sup> Ídem.

<sup>929</sup> Ídem.



	<i>Noche de reyes</i> (1943)		Fernando Morales
	<i>El rey aburrido</i> (1943)		Fernando Morales
<b>Ramón Ferrés Musolas</b> (*1878; †1962)		<i>Alegres vacaciones</i> (1948)	José María Blay
<b>Jacinto Guerrero</b> (*1895; †1951)		<i>Garbancito de la Mancha</i> (1945)	Arturo Moreno
<b>Regino Sáinz de la Maza</b>	<i>SOS Doctor Marabú</i> (1940)		Enrique Ferrán "Dibán"
<b>Eduardo Sáinz de la Maza</b> (*1903; †1982)	<i>Rapto de luz</i> (1941)		Francisco Tur Mahén
	<i>El viejo don Sueño</i> (1941)		Francisco Tur Mahén
(?)	<i>El aprendiz de brujo</i> (1941)		Francisco Tur Mahén

**Figura 343.** Tabla de los compositores del cine de animación en España de la década de 1940.

Antes de pasar a ordenar, sintetizar e interpretar los datos obtenidos anteriormente vertidos, conviene tener en cuenta que éstos no se pueden considerar como absolutos, puesto que ha sido imposible esclarecer quién fue el artífice de la composición musical en un número considerable de cortometrajes<sup>930</sup>. Esto se debe a la escasez de información sobre los cortometrajes de esta década en las bases de datos de producciones cinematográficas y también, a que en muchos casos se tiene conocimiento de la existencia de la producción pero no se dispone de ninguna copia conservada.

Aun así, la información presentada en la tabla resulta de enorme interés ya que permite conocer quiénes fueron los creadores de las composiciones que acompañan a las producciones de animación en una década tan importante para el género como fue la de 1940 y, por supuesto, ayuda a comprender la labor llevada a cabo por estos compositores, aportando información sobre los procedimientos de trabajo, las relaciones entre los directores, animadores y músicos, etc.

Por tanto, se puede afirmar que los compositores que compusieron para el cine de dibujos animados en la década de 1940 fueron principalmente Juan Durán Alemany, Rafael Ferrer-Fitó, Ramón Ferrés Musolas, Eduardo Sáinz de la Maza y Augusto

<sup>930</sup> Éstos son: *Un día de feria* (Fernando Morales, Fernando Mejías, 1941), *Una perrita para dos* (Joaquín Muntañola, 1942), *El hombre de las cavernas* (Joaquín Muntañola, 1942), *Cuento oriental* (Joaquín Muntañola, 1942), *El fakir González buscador de oro* (Joaquín Muntañola, 1942), *El fakir González en la selva* (Joaquín Muntañola, 1942), *El faquir González en el circo* (Joaquín Muntañola, 1942), *La chapita misteriosa* (Salvador Gijón, 1942), *No lo hagas y no la temas* (Salvador Gijón, 1943), *Quinito y su granja model* (J. Pérez Arroyo, 1943), *El conejito aventurero* (1943), *El arca varada* (Luis Suárez de Lezo, 1943), *Quinito errante* (J. Pérez Arroyo, 1944) y *La venganza del brujo* (Salvador Gijón, 1945).

Algueró<sup>931</sup>, entre otros. Y, por supuesto, Jacinto Guerrero, compositor de la película objeto de estudio. Además, también se debe citar a Conrado del Campo, pues a pesar de que no se ha encontrado constancia alguna de su participación en ninguna producción de animación<sup>932</sup>, sí es nombrado por Fernando Morales como compositor de la banda sonora musical de uno de sus cortometrajes:

—En cuanto acabemos esta película, empezaremos otra. También en colores. Y sobre un tema que no se ha llevado aún a este género de películas. Se trata de realizar un guión que, acerca de los Nacimientos de Navidad, ha hecho Morales de Acevedo. ¡Si usted viera que fino sentido artístico el de ese guión...!

—Es natural, Fernando Morales, porque su tocayo hace muy bien estas cosas.

—Y, por añadidura, un gran músico, Conrado del Campo, ha escrito la partitura, muy notable también y muy apropiada<sup>933</sup>.

Seguidamente se desarrollarán todos aquellos compositores con la excepción de aquellos que ya han sido tratados en el punto anterior.

---

<sup>931</sup> El padre de este último (es decir, de Augusto Algueró Dasca, artífice de la música de *Los sueños de Tay-Pi*, 1951), fue el compositor, arreglista, editor y director de orquesta catalán Augusto Algueró Algueró (\*Barcelona, 1907; †Madrid, 09.04.1992), que desplegó su actividad musical principalmente entre 1947 y 1957. Dirigió la “Orquesta Syncopaters” y la “Orquesta Bizarros”. Compuso obras como *Al claro de luna*, *Campana mañanera*, *Carpintero carpintero* o *Niña Isabel*. Fundó la editorial de música popular *Canciones del mundo*. Fue miembro de la SGAE y director de la Federación Internacional de Festivales. Estrenó abundantes piezas escénicas en teatros barceloneses (1947-1957): *La señora sueña* (Barcelona, Teatro Borrás, 1947); *Los caprichos de mujer* (Barcelona, Teatro “Nou”, 1950); *Todos al Cómico* (Barcelona, Teatro Cómico, 1953); *Una conquista en París* (Barcelona, Teatro Calderón, 1954); *Tutti frutti* (Barcelona, Teatro Cómico, 1954); *¡Ay, Angelina!* (Barcelona, Teatro Cómico, 1955); *Música y mujeres* (Barcelona, Teatro Apolo, 1956); y *¡El rey del gallinero!* (Barcelona, Teatro Calderón, 1957). La producción musical para el cine de Augusto Algueró Algueró se solapa en el tiempo y se confunde a menudo con la de su hijo, pues el padre realizó también la banda sonora para algunas películas de la época, como por ejemplo *Dulce nombre* (Enrique Gómez dir., 1951), un drama de 65 minutos producido por IFI Productions S. A., cuya música compuso en colaboración con José María Torrens y con José Casas Augé. Y ambos, padre e hijo, colaboraron también en diversas ocasiones, razón por la cual, a partir únicamente de la documentación conservada, no siempre lo suficientemente explícita, es frecuente que no quede claro qué pertenece a la autoría de cada uno de ellos. Así parece que sea de A. Algueró Algueró la música para la película *Mercado prohibido* (Javier Setó dir., 1952), un drama de 85 minutos producido por IFI Productions S. A., en el que consta música de padre e hijo (en la canción en colaboración “María de los milagros”), asignándose la banda sonora al padre, y a José M<sup>a</sup> Torrens. También es del padre la música del film policíaco de 86 minutos de duración *Persecución en Madrid* (Enrique Gómez dir., 1952), producido nuevamente por IFI Productions S. A.; y la música del drama, de 65 minutos de duración e idéntica productora, *Bronce y luna* (Javier Setó dir., 1952). Posteriormente, se responsabilizó también de la banda sonora de *La montaña sin ley* (Miguel Lluch, 1953); *Órdenes secretas* (Javier Setó, 1954); etc. Vid.: ANDRÉS BAILÓN, Sergio de (ed.): *Estudios sobre la influencia de la canción popular en el proceso de creación de música incidental*. Salamanca, Ediciones Universidad Salamanca, col. “Música Viva, 1”, 2016.

<sup>932</sup> No se ha encontrado rastro de la participación del compositor Conrado del Campo (\*1878; †1953) en ninguna de las fuentes consultadas.

<sup>933</sup> CASTÁN PALOMAR, Fernando: “Más dibujos animados en Madrid: Una película sobre los Nacimientos de Navidad”, en *Primer Plano*, III/104 (11.10.1942), p. 12.

**Augusto ALGUERÓ DASCA (\*Barcelona, 23.02.1934; †Torremolinos, Málaga, 16.01.2011)<sup>934</sup>**

Compositor de canción moderna, arreglista y director de orquesta de música ligera<sup>935</sup>. Simultaneó los estudios de Medicina e Historia con su formación musical en el Conservatorio Municipal de Barcelona (premio en Virtuosismo de piano en 1950), iniciando muy joven su fulgurante carrera, que le reportó gran fama en el mundo del espectáculo, los medios de comunicación y la prensa rosa. Buena parte de sus canciones —más de quinientas— fueron popularizadas por grandes intérpretes de la música ligera<sup>936</sup>. Representó a España como compositor y director en diversos festivales televisivos<sup>937</sup>, y colaboró asiduamente con Televisión Española<sup>938</sup>, al tiempo que dirigió el Festival Internacional Musical de Mallorca.



**Figura 344.** Augusto ALGUERÓ DASCA, joven (en el centro, con Marisol y Carmen Sevilla).

<sup>934</sup> Para profundizar en la figura de este compositor véase: LÓPEZ HERNÁNDEZ, Sofía: *Las composiciones cinematográficas de Augusto Algueró: análisis musical y estilo compositivo...*, op. cit. y EADEM: "La obra cinematográfica de Augusto Algueró Dasca"..., op. cit.

<sup>935</sup> PÉREZ GUTIÉRREZ, Mariano: "Algueró, Augusto", en *Diccionario de la Música y los Músicos*. Vol. 1. Madrid, Istmo, col. Fundamentos 88, 1985, p. 40. GONZÁLEZ PEÑA, M<sup>a</sup> Luz: "Algueró. 3. Algueró Dasca, Augusto", en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Vol. 1. Madrid, SGAE, 1999, pp. 277-279.

<sup>936</sup> Como Marisol (*Tómbola*, Luis Lucia Mingarro, 1962); Conchita Bautista (*Estando contigo*, 1961 — luego versionada por Marisol en *Ha llegado un ángel*, de Luis Lucia Mingarro, 1961, y años más tarde, por Marta Sánchez—); Concha Velasco —y más tarde, Marta Sánchez— (*Chica ye-yé*, de *Historias de la televisión*, José Luis Sáenz de Heredia, 1965); Joan Manuel Serrat (*Penélope* —con arreglos de Ricardo Miralles—); Carmen Sevilla —y luego, Nino Bravo— (*Te quiero, te quiero* y *Noelia*); Rocío Dúrcal —a dúo con Jaime Morey— (*Más bonita que ninguna*, de Luis César Amadori, 1965 y *Acompáñame*, de Luis César Amadori, 1966); el mismo Jaime Morey (*Amanece*, 1972); o Ana Belén (*Zampo y yo*, de Luis Lucia Mingarro, 1966).

<sup>937</sup> Concretamente, en Eurovisión (fue director del festival celebrado en Madrid en 1969, para el que compuso y dirigió la canción *Vivo cantando*, interpretada por Salomé, que venció), en el festival de la OTI, etc.

<sup>938</sup> Entre público para el que puso música a la serie *La saga de los Rius*, o al programa de Tele 5 *Entre platos anda el juego*.

En cuanto a la composición para cine de Augusto Algueró Dasca hay que decir que fue muy prolífica (participó en una serie de filmes que se sitúa entre las cien y las doscientas películas) y que comienza en la década de 1950. La música para *los Sueños de Tay-Pi* (José M<sup>a</sup> Blay Castillo – Franz Winterstein, 1951) fue su única participación en producciones de dibujos animados<sup>939</sup> y representa sus inicios en la composición de música para cine ya que fue uno de sus primeros trabajos. Concretamente, Sofía López lo sitúa en tercer lugar dentro de sus producciones para el cine como único compositor<sup>940</sup>.



**Figura 345.** *Los sueños de Tay-Pi* (José M<sup>a</sup> Blay Castillo – Franz Winterstein, 1951). Acetato y fotograma. Con música de Augusto Algueró Dasca.

Según los datos ofrecidos por esta autora, Augusto Algueró Dasca participó en un total de 102 películas. De ellas, 69 se corresponden con bandas sonoras completas, en las que no siempre fue el autor de las canciones de dichos films; 13 bandas sonoras en colaboración con otros autores (coautor); y, por último, fue el compositor de las canciones en 20 películas<sup>941</sup>.

Aunque el grueso de la producción de Augusto Algueró Dasca se centra en un período que excede el ámbito cronológico aquí impuesto, conviene no obstante señalar que su trayectoria posterior a los inicios de la década de 1950 le deparó celebridad gracias a las canciones interpretadas en películas españolas por cantantes muy reconocidos, o

---

<sup>939</sup> Para conocer más sobre su composición para los *Sueños de Tay-Pi*, véase el apartado titulado “¿Influencia de la música pionera de Garbancito de la Mancha en las siguientes producciones españolas? (Alegres Vacaciones —1948—, Érase una vez... —1950— y Los sueños de Tay-Pi —1951—)”, en el capítulo tercero.

<sup>940</sup> LÓPEZ HERNÁNDEZ, Sofía: “La obra cinematográfica de Augusto Algueró Dasca”, en [ANDRÉS BAILÓN, Sergio de (ed.)] *Estudios sobre la influencia de la canción popular en el proceso de creación de música incidental...*, op. cit., p. 111.

<sup>941</sup> *Ibíd.*, p. 115.

bien por incluirse en producciones cinematográficas que se hicieron muy populares<sup>942</sup>. Obtuvo numerosos galardones, de todo tipo<sup>943</sup>. Para el teatro compuso también la comedia musical *¡Mamá, quiero ser artista!*, dirigida por Ángel Fernández Montesinos sobre un libreto de Juan José Arceche, que se estrenó en Madrid, Teatro Calderón, 04.02.1986, y que estuvo protagonizada por Concha Velasco. Fue también miembro de la junta directiva de la SGAE.



Figura 346. Partituras con música original de Augusto ALGUERÓ DASCA<sup>944</sup>.

<sup>942</sup> Y así por ejemplo, las canciones interpretadas por Marisol (*Tómbola*, Luis Lucia Mingarro dir., 1962; o *Marisol rumbo a Río*, Fernando Palacios dir., 1963); por Concha Velasco (*Las chicas de la Cruz Roja*, Rafael J. Salvia dir., 1958; o *El día de los enamorados*, Fernando Palacios dir., 1959); o incluso por Carmen Sevilla (*La fierecilla domada*, Antonio Román dir., 1956); y aun, mucho tiempo más tarde, que alcanzaron gran fama gracias a filmes tan populares como *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (Pedro Almodóvar dir., 1980 —con letra y música de Antonio Guijarro y Augusto Algueró Dasca, interpretada por Alaska y Los Pegamoides—, o *Torrente, el brazo tonto de la ley* (Santiago Segura, 1998 —que incluye su última canción para el cine, “Será el amor”—).

<sup>943</sup> Rosa de Oro de Montreux (por *Historias de la frivolidad*, de Narciso Ibáñez Serrador y Jaime de Armiñán, 1967); Ninfa de Oro de Montecarlo (por *El irreal Madrid*, musical de Valerio Lazarov, 1969); Gallo de Oro en Brasil (dos veces); premio al mejor arreglo en el Estadio Olímpico de Atenas; al mejor compositor y director en el Festival Onda Nueva de Caracas; Gaviota de Plata en Viña del Mar, Chile; mejor compositor en el Seoul Song Festival, de Corea; mejor arreglo en Rostock (Alemania); mejor compositor en Estambul (Turquía); medalla de oro del centenario del cine español, por la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas, 1996; premio BMI (Estados Unidos) 1998, por su canción *Penélope* (entonces, la más interpretada del ámbito latino).

<sup>944</sup> Portada de la canción española *Gitanilla moruna*, de “Augusto Algueró (Hijo)”; guajira-mambo *Las tres carabelas*, con letra de Santiago Guardia Moreu, interpretada por el célebre trío “Los Panchos”; fox canción *Campana mañanera*, de la película homónima; “marxiña” *Las vitaminas*, del espectáculo de revista *De Cuba a España*, interpretada por la vedette Carmen del Lirio; *Three Galleons / Las tres carabelas*, con letra original en español de Santiago Guardia Moreu, en inglés de Paddy Roberts y en francés de Jacques Deville (Londres, B. Feldman & Co. Ltd., s.f.); fox rumba *El día que me quieras* (Barcelona, Ed. Boileau, s.f.), interpretado por la “Orquesta Bizarros”; y, aunque fuera de nuestro



**Figura 347.** Partituras de otros autores, de la colección editorial *Canciones del Mundo* (Ediciones Internacionales de Música Moderna), dirigida por Augusto ALGUERÓ DASCA<sup>945</sup>.



**Figura 348.** Partituras con música original de Augusto ALGUERÓ DASCA: de la colección editorial “Canciones del Mundo” (dirigida por el mismo Algueró), *Que no te puedo perdonar*, de los productores A. Kaps y F. Johan (“Los Vieneses”)<sup>946</sup>, con letra de Kaps; pasacalle *Soy madrileña* y pasodoble “*Soléa*” *La Gitanilla*, ambos, procedentes de la revista *Las cuatro copas*, con letra de Ignacio Farrés Iquino y Leandro Navarro (editadas por el compositor); y pasodoble-canción *Tengo miedo, torero*, con letra de Kaps (Ediciones Algueró; producción *Melodías del Danubio*, de Kaps y Johan, para “Mignon y su orquesta” —grabada en discos Odeón por Raquel Meller—).

espectro cronológico, *Penélope*, con letra de Joan Manuel Serrat (medalla de oro del IV Festival Internacional de la Canción Popular Río de Janeiro 1969).

<sup>945</sup> Canción de Oswaldo Farrés, *Madrecita*, interpretada por Antonio Machín; bolero *María Dolores*, interpretado por Jorge Sepúlveda, y otra edición del mismo, interpretado por Luisita Calle (y por Gloria Lasso en disco), ambos, con letra española de Jacobo Morcillo (e inglesa de Anthony Hanson) y con música de Fernando García; y canción de *Dalila*, de la película *Sansón y Dalila*, con música de Victor Young, interpretada en disco por Roberto Inglez.

<sup>946</sup> El director teatral y realizador de televisión Artur Kaps (\*Viena, Austria, 1912; †Barcelona, 1974), formado en la Escuela Nacional de Teatro de Viena, fundó y dirigió en 1934 la compañía *Los Vieneses*, con la que, tras viajar por toda Europa, recaló en España a comienzos de la década de 1940, actuando en el Teatro Coliseum de Madrid y en el Teatro Cómico de Barcelona. Por su parte, el cómico Franz Johan (\*Graz, Austria, 1907; †Barcelona, 1991), que triunfó en España en la década de 1960 en la televisión, se dedicó a la revista y la opereta; se había trasladado en 1934 a Viena, donde ingresó en la compañía de Artur Kaps, *Los Vieneses*, en la que también trabajaban la vedette, bailarina, ventrílocua y marionetista Herta Frankel (\*Viena, 1913; †Barcelona, 1996) —célebre en España por su marioneta “la ratita Violeta” y por “la perrita Marilín”—, y el italiano Gustavo Re (\*Milán, 1908; †Barcelona, 1979).



**Figura 349.** Compañía *Los Vieneses*: espectáculo lírico *Sueños de Viena*, en el Teatro Español de Barcelona; programa de la revista musical *Melodías del Danubio*, de Artur Kaps, en el Teatro Español, con Raquel Meller (1945c); partitura de la col. editorial *Las canciones del mundo* (producciones de A. Kaps y F. Joham), espectáculo en el Teatro Madrid con la "Orquesta Semprini"; y programa de mano *Melodías del Danubio*, espectáculo de *Los Vieneses*, A. Kaps y F. Joham. *Abajo*: canciones de *Melodías del Danubio*; Artur Kaps (1945); Franz Joham; Herta Frankel con su marioneta, la perrita Marilín; y Gustavo Re.

MÚSICA CINEMATográfica DE AUGUSTO ALGUERó DASCA <sup>947</sup>				
Año	Título	Director	Productora	Género
LARGOMETRAJES				
1950	<i>Brigada criminal</i> <sup>948</sup>	Ignacio Ferrés Iquino	IFI Producción S. A.	Policiaca - Drama
	<i>Mi hija Verónica</i> <sup>949</sup>	Enrique Gómez	Producciones Campa	Drama
1951	<i>Los sueños de Tay-Pi</i> <sup>950</sup>	José M <sup>a</sup> Blay Castillo / Franz Winterstein	Balet y Blay	Animación
	<i>El sistema Pelegrín</i> <sup>951</sup>	Ignacio Ferrés Iquino	IFI Producción S. A.	Comedia - Deporte
	<i>La danza del corazón</i> <sup>952</sup>	Raúl Alfonso / Ignacio Ferrés Iquino	IFI Producción S. A.	Melodrama - Musical

**Figura 350.** Música cinematográfica de Augusto ALGUERó DASCA (1939-1951).

<sup>947</sup> De fecha posterior a nuestro ámbito de estudio puede citarse por ejemplo la música para las siguientes películas: *La hija del mar* (Antonio Momplet, 1953); *Fantasia española* (Javier Setó, 1953); *Fuego en la sangre* (Ignacio Ferrés Iquino, 1953) —con música de Joaquín Turina y fondos de A. Algueró Dasca—; *La canción del penal* (Juan Lladó y Jean Sacha, 1954); *Camino cortado* (Ignacio Ferrés Iquino, 1955); *Tres eran tres* (Eduardo García Maroto, 1955); *El ruiseñor de las cumbres* (Antonio del Amo, 1958) —musical interpretado por Joselito—; *Las chicas de la Cruz Roja* (Rafael J. Salvia, 1958); *Escucha mi canción* (Antonio del Amo, 1959) —con Joselito—; *Un americano en Toledo* (Carlos Arévalo y José Luis Monter, 1960); *Tómbola* (Luis Lucia Mingarro, 1961 [estrenada en 1962]) —musical interpretado por Marisol—; *Cabriola* (Mel Ferrer, 1965) —con Marisol—; *Historias de la televisión* (José Luis Sáenz de Heredia, 1965); *Camino del Rocío* (Rafael Gil, 1966); y *Una mujer de cabaret* (Pedro Lazaga, 1974).

<sup>948</sup> Se trata de un film en blanco y negro, de 80 minutos de duración, con guión de Juan Lladó y Manuel Bengoa (basado en un argumento de José Santugini), que se considera pionero del “cine negro barcelonés”. SÁNCHEZ BARBA, Francesc: *Brumas del franquismo. El auge del cine negro español (1950-1965)*. Barcelona, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2007, pp. 247-252.

<sup>949</sup> O también, simplemente, *Verónica*, cuya producción se atribuye asimismo a IFI Productions S. A., y el conjunto de su música se asigna a Augusto Algueró Algueró, aunque la pieza “Por qué mentir” se atribuye a Augusto Algueró Dasca.

<sup>950</sup> De 55 minutos de duración, su director fue el austríaco, de “Los Vieneses”, Franz Winterstein. Incluía canciones a cargo de Artur Kaps y Franz Johan, pero con fondos musicales de Augusto Algueró Dasca (que señalaba que los había grabado “en una carpa”). Incluye los números musicales: 1. “En honor de Gran Moo”; 2. “Tú y tu tía”; 3. “Zas y zas”; 4. “Mi coronel se va”; 5. “Te quiero, te he querido”; 6. “¿Qué tendrás tú?”; 7. “Nuestro amor”; y 8. “Qué criatura”.

<sup>951</sup> Estrenada el 23.06.1952. De 96 minutos de duración, y guión a partir de la novela homónima de Wenceslao Fernández Flórez (\*1885; †1964) —una “novela de un profesor de cultura física”, de 1949—. La autoría musical de este film se atribuye a menudo al padre, Augusto Algueró Algueró.

<sup>952</sup> En sus 75 minutos de duración (se estrenó en realidad el 02.03.1953), parte de un guión de Ignacio Ferrés Iquino y Juan Lladó a partir de la novela de Antonio Fraguas y José Francés. Su música recoge fragmentos célebres de zarzuelas de diferentes autores (música diegética): 1. “El amor en solfa” (de Ruperto Chapí); 2. “El señor Joaquín” (de José Serrano); 3. “El canto del sol” (de José Serrano); 4. “Los claveles” (de José Serrano); 5. “Las estrellas” (de José Serrano); 6. “Marutxa” (de Amadeo Vives); 7. “Bohemios” (de Amadeo Vives); 8. “El asombro de Damasco” (de Pablo Luna); y 9. “Las estrellas” (de Joaquín Valverde Sanjuán). José M<sup>a</sup> Torres podría haber sido su adaptador musical. Además, el film incluye el “ballet original” *La danza del corazón*, cuya música está compuesta en colaboración entre padre (A. Algueró Algueró) e hijo (A. Algueró Dasca) —y aunque la responsabilidad parece repartirse entre ambos, parece que es totalmente obra del hijo—. Y lleva también algunos pasajes de música incidental en donde el protagonista es el piano o la tenora, y en los que se escucha, a manera de leitmotiv, la canción “Puedo”, que deben atribuirse asimismo a A. Algueró Dasca.





Figura 351. *Brigada criminal* (1950); *Mi hija Verónica* (1950); *El sistema Pelegrín* (1952) —y portada de la novela original—; *La danza del corazón* (1952); *Persecución en Madrid* (1952); y *Mercado prohibido* (1952) —con propaganda de su estreno en diversas salas—.

**Rafael FERRER FITÓ (\*Sant Celoni, Barcelona, 22.05.1911; †Barcelona, 26.03.1988)**

Violinista, compositor y director de orquesta. Inició sus estudios con su padre, José Ferrer Torres “el Pacheco” (\*1878; †1952) —que era músico de la Coblá La Principal de Peralada, como primer fiscorno, violinista, contrabajista y trombonista, además de compositor de sardanas—, y luego tocó el trombón en la coblá de sardanas *La Lira*, de

su pueblo natal, estudiando también violín con el maestro Emili Figueras i Colomer, director de la cobla mencionada<sup>953</sup>. A los doce años amplió sus estudios de violín con el maestro Castillo, matriculándose (1923) en la Escuela Municipal de Música de Barcelona. Ahí estudió con Luis Millet (teoría y solfeo), Enrique Morera (armonía, contrapunto, fuga y composición) y Eduardo Toldrá (violín y dirección de orquesta).



**Figura 352.** Arriba: cobla *La Principal* de Peralada (1893p); detrás, tercero por la izda., el padre de nuestro protagonista (José Ferrer Torres), “el Pacheco”, primer fiscorno. Abajo: cobla-orquestra *La Lira* de Sant Celoni (Barcelona) [a la dcha., arriba a la izda., José Ferrer Torres, y debajo, a la izda., Rafael FERRER FITÓ.

En 1929 obtuvo el Premio Parramón y en 1930 se trasladó definitivamente a Barcelona, ejerciendo sobre todo como violinista y dedicándose a la música de cámara: formó parte de la “Orquesta Pau Casals” (1931-1939), del “Cuarteto Catalán”, de la “Agrupación de Cámara Eduardo Toldrá”, de la “Radio Asociación de Cataluña” o de la “Orquesta de Cámara de Barcelona”. Empezó su colaboración como compositor de

<sup>953</sup> BONASTRE I BERTRÁN, Francesc: “Ferrer Fitó, Rafael”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Vol. 5. Madrid, SGAE, 1999, pp. 96-97. PÉREZ I TREVIÑO, Oriol: “Ferrer i Fitó, Rafael”, en *Gran Enciclopèdia de la Música*. Vol. 3. Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2000, s.p.

bandas sonoras para películas de cine al incorporarse a “Dibujos Animados Chamartín” en 1940. Ofreció la integral de sonatas de Bach en el Fomento de las Artes Decorativas de Barcelona (curso 1945-1946) y un ciclo de recitales de autores ingleses en el Instituto Británico de la Ciudad Condal (curso 1946-1947). Fue asimismo director de la “Orquesta de Cámara de Radio Nacional de España” de Barcelona (1949-1953), y asesor de dicha emisora (1948-1976)<sup>954</sup>. Premio Extraordinario de Composición del Conservatorio Municipal de Música de Barcelona en 1950, centro en el que ejerció varios años como profesor de violín y luego como catedrático de violín y música de cámara (1969-1981).



**Figura 353.** Rafael FERRER FITÓ.

Formó parte, desde su fundación en 1943, de la “Orquesta Municipal de Barcelona”, de la que llegó a ser violín concertino, por oposición (1962), subdirector (sustituyendo a Ricardo Lamote de Grignon) y su director interino (al morir Eduardo Toldrá, en 1962-1967), para quedar luego —con su reconversión en “Orquesta Ciudad de Barcelona”— como subdirector (hasta su jubilación), quedando como nuevo director Antoni Ros-

---

<sup>954</sup> Lo cual propició que dicha formación pudiera grabar la banda sonora del largometraje de animación *Érase una vez...*

Marbà<sup>955</sup>. Por lo demás, siempre estuvo muy cercano a su profesor, Eduardo Toldrà. Dirigió la Orquesta Sinfónica de Conciertos de Barcelona y, varias veces, la Orquesta de Cámara de Madrid, la Orquesta Nacional de España en Madrid, la Sinfónica de Madrid, la del Teatro del Liceo de Barcelona, la Municipal de Valencia, la de San Sebastián, la de Zaragoza, Sinfónica de Bilbao, Sociedad de Conciertos del Conservatorio de París, Orquesta de los Conciertos Padeloup de París, Orquesta de Lyon... En su faceta compositiva, formó parte de la Generación de la Guerra Civil (junto a Joaquín Homs, Carlos Suriñach o Miguel Querol). Fue asesor musical de Televisión Española, donde dirigió el programa “Música en la intimidad”. En la década de 1950 dirigió a la “Orquesta Sinfónica Española” en algunas grabaciones de zarzuela realizadas en la Ciudad Condal por la casa del Gramófono-Odeón, así como participó junto a diferentes orquestas de ocasión (como director o como arreglista) para diversas grabaciones discográficas barcelonesas para el sello Regal. Y en 1961, cuando España comenzaba su andadura en el certamen, dirigió la orquesta del Festival de Eurovisión (con *Estando contigo*, con letra de Antonio Guijarro y música de Augusto Algueró, e interpretada por la cantante Conchita Bautista).

Para orquesta, compuso un *Concerto en Si minore*, para violín y orquesta [con reducción para violín y piano] (1942); la *Suite Mediterránea Nº 1*, para gran orquesta sinfónica (1951); el poema sinfónico *Retablo popular español: La tarde, la noche y el amanecer* (1962), para coro y orquesta, con letra de José María Tavera; unas *Impresiones de Andalucía: medianoche en el Sacromonte* (1953); la cantata *Una nit de Nadal*, suite para coro mixto y orquesta (1960); el ballet *Romance de la fragua* (estrenado en París, abril 1952); y *Erols*, para orquesta sinfónica (1982). Escribió también *Lua de vrau*, para voz y piano; *Foixianes: Ah, si amb levites de verda Ilustrina* (1975) y *Foixianes: Seguir, de nit, la mar* (1975), ambas para voz y piano, y con letra del poeta Josep Vicenç Foix i Mas (\*1893; †1987). Además, compuso una treintena de sardanas<sup>956</sup>, y una decena de piezas para cobla<sup>957</sup>, y realizó abundantes

---

<sup>955</sup> PENA COSTA, Joaquín; y ANGLÉS PAMIES, Higinio (dirs.): “Ferrer, Rafael”, en *Diccionario de la Música Labor*. Vol. 1. Barcelona, Labor, 1954, p. 901.

<sup>956</sup> *A un home bo* (1984); *Balada mediterrània* (1975); *Les campanes ens fan companyia* (1963), para coro y cobla, con letra de Josep M. Espinàs; *Catalunya sempre* (1976); *Com una espiga* (1948, rev. 1961 y 1983); *Déu vos guard, andorrans* (1961); *Endavant, sempre* (1987); *Entre el Puig i la Tordera* (1979); *La filla d'en Joanó* (1978, rev. 1983); *Granet de blat* (1974); *En Joanó* (1947); *Laiona* (1978, rev. 1983);

armonizaciones para coro a partir de canciones populares en castellano (*Me casó mi madre; La viudita; o Mambrú se fue a la guerra*) y en catalán (*Aquestes muntanyes; Josep fa gran festa; Muntanyes regalades; El noi de la mare; La pastoreta; En Pere Gallerí; El ram de la Passió...*). Redactó *La música en la antigüedad y Teoría general de la música*<sup>958</sup>. Finalmente, trabajó también numerosos lieder, y música coral (*Parenostre de la fe*)<sup>959</sup>. Obtuvo el Premio Pau Casals en 1976 (por *La sardana dels infants del món*, para coro infantil y orquesta) y en 1977 (por la suite en tres tiempos *Mediterrània 3*) y el tercer accésit de los Premios Joaquim Serra en 1985 (por la sardana *Turó de l'home*).

Por lo que respecta a la composición musical para el cine<sup>960</sup>, este autor cuenta además con un total de seis largometrajes<sup>961</sup>, así como puso música a una cuarentena de

---

*Mestre Pere* (1987); *Miana* (1969); *La noia dels ulls blaus* (1947); *La nou tendra* (1947); *Miana; Octubre* (1963); *En Pau, el noi* (1979, rev. 1983); *Portal de l'Àngel* (1961); *Rafael Quart* (1981); *Res no és mesquí* (1986), para coro mixto y tamboril, con letra de Joan Salvat-Papasseit; *El retorn* (1984); *Rosa d'Abril* (1978); *La sardana dels infants del món* (1976), para voces blancas y piano, con letra de Joan Alavedra; sardana curta *Tendresa* (1970) —ilustración de la obra de Ruyra *La vetlla dels morts*—; *Turó de l'Home* (1985); *Una plana riallera* (1985); *Vallderoure* (1980); y *Verd de pi, blau de mar* (1975) —para el centenario de Juli Garreta—.

<sup>957</sup> *Adéu Quim o In memoriam - Quim Serra, adéu!* (1957); la suite en tres tiempos *Camí enllà...* (1982); *De la terra, del mar: un cant a Barcelona* (1980), para dos coros y cobla aumentada, sobre un poema de Miquel Costa i Llobera; la suite en tres movimientos *Imatges* —“El pla de la calma”, “Dansa incerta”, y “Aplec a l'ermita de Sant Ponç”— (1985); el poema *Mediterrània - 3* (1976) —premio Pau Casals—; el ballet con música de las danzas del Penedés —“castellers”, bastones y mojjiganga— *El Penedès* (1961), para cobla, timbales y percusión; el ballet con música de la Patum de Berga *Retaule Berguedà* (1960, revisado en 1983), para cobla, timbales y percusión; y el poema *Tardorada* (1979).

<sup>958</sup> FERRER FITÓ, Rafael: “La música en la antigüedad”, en *Enciclopedia Labor. Vol. 7. La literatura. La música*. Barcelona, Labor, 1957. ID.: “Teoría general de la música”, en *Enciclopedia Labor. Vol. 7. La literatura. La música*. Barcelona, Labor, 1957.

<sup>959</sup> PÉREZ GUTIÉRREZ, Mariano: “Ferrer Fitó, Rafael”, en *Diccionario de la Música y los Músicos*. Vol. 2. Madrid, Istmo, col. Fundamentos 88, 1985, p. 25.

<sup>960</sup> CALVO, Fernando (coord.): *Evolución de la banda sonora en España: Carmelo Bernaola*. Alcalá de Henares, Festival de Cine de Alcalá de Henares, 18, 1988. MARTÍNEZ BARNUEVO, María Luisa: *El cine de animación en España (1908-2001)...*, op. cit. EADEM: *El largometraje de animación español: análisis y evaluación*. Madrid, Fundación Autor, 2008. RODRÍGUEZ CERDÁN, David: “La música de cine en España”, en *Scherzo*, 218 (abril 2007), pp. 126-129. LLUÍS I FALCÓ, Josep: *Els compositors de cinema a Catalunya (1930-1959)*. Barcelona, Filmoteca de Catalunya – Pòrtic Edicions, 2009.

<sup>961</sup> *El aprendiz de clown* (Manuel Esteba Gallego dir., 1967) —interpretada por el payaso Charlie Rivel—; *Cumbres luminosas (Montserrat)* (Juan José Fogués dir., 1957); *Hola..., señor Dios* (Manuel Esteba Gallego dir., 1968); *Los monstruos del terror* (Hugo Fregonese y Eberhard Meichsner dirs., 1970) —con Paul Naschy—; *Rostro al mar* (Carlos Serrano de Osma dir., 1950); y *Unas páginas en negro* (Juan Fortuny Mariné, 1949).

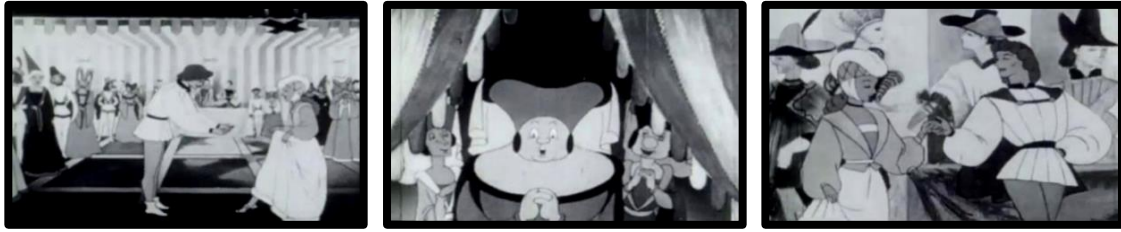
películas de dibujos animados —cortometrajes—, incluido el largometraje de animación *Érase una vez...* ([*La cenicienta*], Alexandre Cirici Pellicer, 1950)<sup>962</sup>.



**Figura 354.** El tercer largometraje español de dibujos animados: *Érase una vez...* (Alexandre Cirici-Pellicer, Barcelona, Estela Films, 1950), que sería galardonado en la Bienal de Venecia. El dibujante de *La Cenicienta*, Juan Ferrándiz, y José Escobar Saliente, creador del mago Murgo, trabajando en los Estudios de Estela Films S. A.; anuncio del estreno y publicidad.



<sup>962</sup> Aparte de la ya citada Orquesta Sinfónica de Radio Nacional de España en Barcelona, intervinieron también las coblas “Barcelona” y “Molins”, el Cuarteto Vocal “Orpheus” y la Capilla Clásica Polifónica del F.A.D. de Barcelona (Foment de les Arts Decoratives). Véase el apartado titulado “¿Influencia de la música pionera de Garbancito de la Mancha en las siguientes producciones españolas? (Alegres Vacaciones —1948—, *Érase una vez...* —1950— y *Los sueños de Tay-Pi* —1951—)”, en el capítulo tercero.



**Figura 355.** *Érase una vez...*, estaba basada en el célebre cuento de hadas “La cenicienta” del francés Charles Perrault<sup>963</sup>.

Además, Rafael Ferrer Fitó cuenta con un elevado número de cortos, que supera la treintena de títulos, y debe tenerse en cuenta además que no se ha podido confirmar la autoría de algunos cortometrajes de dibujos animados, de los que se le atribuyen otros diez títulos más. Puso música a cortos como *Las aventuras de Pulgarcito* (Salvador Mestres dir., 1942) y *La isla mágica* (Salvador Mestres dir., 1942). Por todo ello, se puede afirmar que la composición para cine de animación representa una parte muy significativa de su producción total para este medio, y que constituye una parte fundamental de su labor como compositor.

En realidad, toda su producción de cortos de animación pertenece a su trabajo para los estudios “Dibujos Animados Chamartín”, una empresa radicada en Barcelona. Fue así como se convirtió en el compositor de las series protagonizadas por Don Cleque, Civilón o Zapirón y también de *Garabatos*, entre otras, que alcanzaron gran fama y que reportaron a la empresa productora sus años más florecientes.

#### CORTOMETRAJES:

Dirigidos por Francisco Tur Mahén (\*1895; †1960) y Jaime Baguñá Gili (\*1907; †1994):

*Don Cleque va de pesca* (1941); *Don Cleque detective* (1942); *Don Cleque marinero* (1942); *Don Cleque de los monos* (1942), *Don Cleque, flautista* (1943); *Don Cleque Buffalo Bill* (1943); *Don Cleque en el Oeste* (1944); y *Don Cleque y los indios* (1945).

Dirigidos por José Escobar Saliente (\*Barcelona, 1908; †Ibíd., 1994)<sup>964</sup>:

<sup>963</sup> Fue declarada “de Interés Nacional” y obtuvo la primera mención de honor de cine infantil en la XI Mostra Cinematográfica de la “Biennale” de Venecia. Como es bien conocido, Charles Perrault (\*París, 1628; †Ibíd., 1703) cobró fama por haber escrito numerosos cuentos famosos, como *Caperucita roja*, *La bella durmiente*, *El gato con botas*, *Piel de asno*, *Barba Azul*, o *Pulgarcito*; sobre este último en caso, se basaría, en parte, nuestro *Garbancito de La Mancha*...

<sup>964</sup> Historietista y caricaturista, comediógrafo (autor de obras de teatro como *A dos quarts de set*, *rapte [Rapto a las seis y media]* y *L'altra cara de la lluna [La otra cara de la luna]*, obra de teatro aficionado premiada en 1965), e inventor y pionero de la animación en España, famoso sobre todo por su trabajo

*Civilón boxeador; Civilón en Sierra Morena; Civilón y la sirena; La sartén de Civilón* (1942); *El cascabel de Zapirón* (1943); *Los reyes magos de Pituco* (1944); *Civilón y el pirata Aguarrás* (1944); y *Tambores de Fu-Aguarrás* (1941).

Dirigidos por “Dibán” [Enrique Ferrán de los Reyes (\*1911; †1986)]<sup>965</sup>:  
*Garabatos Ramper* (1942); *Garabatos Belmonte*; *Garabatos Mickey Rooney*;  
*Garabatos Oliver*; *Garabatos Turubut* (1943); *Garabatos Alady*; *Garabatos Claudette Colbert*; *Garabatos Freyre de Andrade*; *Garabatos Greta Garbo*;  
*Garabatos Imperio Argentina*; *Garabatos José Nieto*; *Garabatos Valeriano León* (1944); *Garabatos Lepe*; y *Garabatos Manolete* (1945).

En cuanto a directores de cine, Rafael Ferrer Fitó tuvo la oportunidad de colaborar con grandes animadores que trabajaron para la empresa productora “Dibujos Animados Chamartín”, tales como los ya mencionados José Escobar Saliente, Jaime Baguñá Gili, Francisco Tur Mahén o Enrique Ferrán “Dibán”, además de con Salvador Mestres, y, por supuesto, con Alexandre Cirici-Pellicer (\*Barcelona, 1914; †Ibíd., 1983), el director de *Érase una vez...*<sup>966</sup>.

---

en la célebre Editorial Bruguera a partir de la década de 1950, en una trayectoria muy dilatada en el tiempo, de la que sobresalieron especialmente sus personajes “Zipi y Zape” o “Carpanta”. Excelente dibujante, había coincidido en la década de 1920 con Arturo Moreno. Publicó en la célebre *L’Esquella de la Torratxa* y participó en un grupo de teatro aficionado. En la década de 1930 colaboró con revistas como *Papitu*, *Pocholo*, o *TBO*. En 1933 realizó la película de animación *La rateta que escombrava la escaleta*, adaptación del cuento “La ratita presumida”. En 1938 se enroló, como animador, en “Hispano Gràfic Films”. Encarcelado año y medio tras la Guerra Civil, realizó diversos trabajos. *Una perrita para dos* y *El faquir González en el circo*. Dirigió luego uno de los equipos de animación de “Dibujos Animados Chamartín”, para los que produjo los cortos sobre Civilón. Pero la competencia del No-Do desbarató la producción de cortos de animación, trabajando como juguetero en 1942-1952 y paneas realizando alguna actividad en el ámbito de las historietas. En 1947 reapareció la revista “Pulgarcito”, para la que creó los personajes de “Zipi y Zape” y “Carpanta”. Participó en el largo de animación *Érase una vez...* Más tarde creó nuevos personajes, como “Petra, criada para todo”, y en la década de 1950 participaría en la revista “Tío Vivo”, más tarde absorbida por la Editorial Bruguera. Siguió activo largos años, siempre vinculado, como dibujante, al ámbito del cómic. MARTÍN MARTÍNEZ, Antonio: *Historia del cómic español: 1875-1939*. Barcelona, Gustavo Gili, 1978. CUADRADO PÉREZ, Jesús: *Diccionario de uso de la historieta española (1873-1996)*. Madrid, Compañía Literaria, 1997.

<sup>965</sup> Era médico, y ejerció funcionario republicano de la Generalitat y como ilustrador de películas de animación. Se exilió a Francia, donde estuvo internado en el campo de Argelés. Trabajó luego para “Dibson Films”. Su primer corto fue *S.O.S. Doctor Marabú* (1940). La serie más famosa de aquella productora fue la protagonizada por Don Cleque, un curioso anti-héroe con bigote que acababa enredado en disparatadas aventuras. En 1941, Dibson Films se fusionó con Hispano Gràfic Films para formar Dibujos Animados Chamartín, que se quedó con la serie, recibiendo el premio del Sindicato Nacional del Espectáculo por *Don Cleque y los monos* (1942), que parodiaba la película de “Tarzán”, y por *Don Cleque y los indios* (1945), que parodiaba las películas del oeste. ARTIGAS CANDELA, Jordi: “Josep Serra Massana (1896-1980), pioner del cinema d’animació publicitari, i l’entorn de l’animació catalana a l’època de la República”, en *Cinematògraf*, 2ª época/3 (2001), pp. 173-208.

<sup>966</sup> Historiador, político (senador del PSC-PSOE por Barcelona, 1977-1983), escritor y crítico de arte, que se había formado en la Universidad de Barcelona en 1935. Exiliado a Francia tras la Guerra Civil, estudió en Montpellier y París, regresando en 1941. Se doctoró en Historia en 1971 y fue profesor de diseño y



Después de *Érase una vez...*, Rafael Ferrer-Fitó todavía musicalizó algunos largometrajes<sup>967</sup> pero esta fue su última participación en producciones de animación. Posiblemente esto pudo haber estado motivado, en parte, al poco éxito que cosechó el film, y en contrapartida, al enorme esfuerzo que suponía componer la música para un largometraje de estas características, al igual que le ocurrió a Jacinto Guerrero.

MÚSICA CINEMATOGRÁFICA DE RAFAEL FERRE-FITÓ <sup>968</sup>				
Año	Título	Director	Productora	Género
<b>LARGOMETRAJES</b>				
1950	<i>Érase una vez... [La Cenicienta]</i> <sup>969</sup>	Alexandre Cirici-Pellicer	Estela Films S. L.	Animación
	<i>Unas páginas en negro</i> <sup>970</sup>	Armando Seville, Juan Fortuny Mariné	CYE Films	Policíaca
1951	<i>Rostro al mar</i> <sup>971</sup>	Carlos Serrano de Osma	Titán Films	Drama
<b>CORTOMETRAJES</b>				
1941	<i>Aventuras de Pulgarcito</i> <sup>972</sup>	Salvador Mestres	Dibujos Animados Chamartín	Animación
	<i>Don Cleque va de pesca</i> <sup>973</sup>	Jaime Baguñá Gili,	(Dibsono) - Dibujos	Animación

de sociología en la Universidad de Barcelona y catedrático de Historia General del Arte (1981). Hizo crítica de arte, ilustración de libros y pintura, y fue técnico artístico de algunas agencias de publicidad y de cine. Contribuyó a la difusión del modernismo catalán y de grandes maestros como Picasso, Miró o Tàpies. Fue el director artístico de la película de dibujos animados *Érase una vez...*, galardonada en 1950 en la Bienal de Venecia. Ejerció como “grafista” prácticamente toda su vida.

<sup>967</sup> Como los ya mencionados *Cumbres luminosas (Montserrat)* (Juan José Fogués, 1957), *El aprendiz de clown* (Manuel Esteba Gallego, 1967) u *Hola... señor Dios* (Manuel Esteba Gallego, 1968).

<sup>968</sup> De época posterior a la que nos ocupa, debe mencionarse la música para las siguientes películas: *Cumbres luminosas (Montserrat)* (Juan José Fogués, 1957); *El aprendiz de clown* (Manuel Esteba, 1967) —interpretada por Charlie Rivel—; *Hola, señor Dios* (Manuel Esteba, 1968); y *Los monstruos del terror* (Hugo Fregonese y Eberhard Meichsner, 1970).

<sup>969</sup> Se estrenó el 18.12.1950. Con guión de José M<sup>a</sup> Aragay y Javier González Álvarez, tenía una duración de 90 minutos. El argumento estaba a cargo de José Escobar Saliente, que fue el encargado de incorporar el indispensable toque de humor a la película, como por ejemplo, en la escena con la danza de los caballos. Con un presupuesto de cuatro millones de pesetas, acumuló 370.000 dibujos y 25.000 celuloideos y fue declarada “de Interés Nacional”.

<sup>970</sup> Grabada en los estudios de la Voz de España en Barcelona y distribuida por Rosa Films S. A., se estrenó el 14.12.1950. Contaba con guión de Armando Seville y tenía una duración de 71 minutos.

<sup>971</sup> Se estrenó el 29.11.1951. De 83 minutos de duración, llevaba guión de Julio Coll, Antonio Ferrer y José Antonio Pérez Torreblanca.

<sup>972</sup> Cortometraje de 9 minutos, en blanco y negro, estrenado el 10.10.1942. Con guión de Ramón Blasi a partir del cuento tradicional, *Pulgarcito*, de Charles Perrault.

<sup>973</sup> Este personaje (un hombre soltero, miope y despistado, de unos cuarenta años), creado por Francisco Tur Mahén para la productora Dibsono, inauguró una serie de cortos animados. Al unirse Dibsono con Hispano Gráfico Films, fundiéndose ambas productoras en la nueva Dibujos Animados Chamartín, se organizaron tres grupos de trabajadores, especializándose cada uno dedicado en una serie diferente. En ésta serie en concreto (en las divertidas aventuras de Don Cleque, conviene mencionar a su adversario, Dos dedos, personaje todavía más torpe que el protagonista), colaboraron los animadores José Peñarroya, Guillermo Fresquet y Enriqueta Salquina, el paisajista Font, y el

		Francisco Tur Mahén	Animados Chamartín	
1942	<i>La isla mágica</i> <sup>974</sup>	Salvador Mestres	Jaime Baguñá - Dibujos Animados Chamartín	Animación
	<i>Don Cleque detective</i> <sup>975</sup>	Jaime Baguñá Gili, Francisco Tur Mahén	Alejandro Fernández de la Reguera - Dibujos Animados Chamartín	Animación
	<i>Don Cleque marinero</i> <sup>976</sup>	Jaime Baguñá Gili, Francisco Tur Mahén	Dibujos Animados Chamartín	Animación
	<i>Civilón boxeador</i> <sup>977</sup>	José Escobar Saliente	Alejandro Fernández de la Reguera - Jaime Baguñá Gili - Dibujos Animados Chamartín	Animación
	<i>Civilón y la sirena</i> <sup>978</sup>	José Escobar Saliente	Dibujos Animados Chamartín	Animación
	<i>Civilón en Sierra Morena</i> <sup>979</sup>	José Escobar Saliente	Jaime Baguñá – Alejandro Fernández de la Reguera - Dibujos Animados Chamartín	Animación
	<i>La sartén de Civilón</i> <sup>980</sup>	José Escobar Saliente	Dibujos Animados Chamartín	Animación
	<i>Garabatos Ramper</i> <sup>981</sup>	Enrique Ferrán “Dibán” – José Escobar Saliente	Dibujos Animados Chamartín	Animación
1943	<i>Don Cleque de los monos</i> <sup>982</sup>	Jaime Baguñá Gili, Francisco Tur Mahén	Dibujos Animados Chamartín	Animación
	<i>Don Cleque flautista</i> <sup>983</sup>	Jaime Baguñá Gili, Francisco Tur Mahén	Dibujos Animados Chamartín	Animación
	<i>Garabatos N. 1, Turubut</i>	Enrique Ferrán “Dibán”	Dibujos Animados Chamartín	Animación
	<i>Garabatos Belmonte</i>	Enrique Ferrán “Dibán”	Dibujos Animados Chamartín	Animación
	<i>Garabatos Oliver</i>	Enrique Ferrán “Dibán”	Dibujos Animados Chamartín	Animación
	<i>Garabatos Mickey Rooney</i>	Enrique Ferrán “Dibán”	Dibujos Animados Chamartín	Animación

compositor Rafael Ferrer Fitó. *Don Cleque va de pesca* dura apenas 8 minutos; lleva guión de Ramón Blasi.

<sup>974</sup> Corto de 11 minutos de duración, estrenado el 28.04.1942 en el cine Capitol de Barcelona. Con guión de Ramón Blasi.

<sup>975</sup> 9 minutos. Guión de Ramón Blasi.

<sup>976</sup> 4 minutos. Guión de Alejandro Fernández de la Reguera, a partir de la historia de Manuel Urda.

<sup>977</sup> Cortometraje de animación en blanco y negro, de 8 minutos de duración, con guión de José Escobar Saliente (director del equipo, realizador y animador) y animación a cargo de Matilde Galindo, Juan García Iranzo, decorados de Melchor Niubó Santdiumenge, y M. Hondedeu y M. Xarrié como intercaladores.

<sup>978</sup> 9 minutos. Guión de José Escobar Saliente.

<sup>979</sup> 9 minutos. Guión de Ramón Blasi.

<sup>980</sup> 8 minutos. Guión de José Escobar Saliente.

<sup>981</sup> La serie *Garabatos* constituyó una iniciativa colectiva de toda la empresa de producción, a la manera de una revista de humor gráfico en movimiento, de la que se responsabilizó en primer término Enrique Ferrán “Dibán”, luego José Escobar Saliente, y más tarde, Francisco Tur Mahén, para finalizar con Guillermo Fresquet. Bajo el formato de un tebeo de la década de 1940, cada episodio comenzaba con la caricatura de un personaje famoso, que protagonizaría el capítulo, siempre en clave de humor. El caso concreto del cortometraje *Garabatos Ramper*, se basaba en el actor Ramón Álvarez “Ramper”.

<sup>982</sup> 8 minutos de duración, y guión de Ramón Blasi.

<sup>983</sup> 4 minutos y guión de Francisco Tur Mahén.

	<i>El cascabel de Zapirón</i> <sup>984</sup>	José Escobar Saliente	Dibujos Animados Chamartín – Baguñá Hermanos	Animación
	<i>Pituco, fumador</i> <sup>985</sup>	José Escobar Saliente	Dibujos Animados Chamartín	Animación
<b>1944</b>	<i>Don Cleque en el Oeste</i> <sup>986</sup>	Jaime Baguñá Gili, Francisco Tur Mahén	Dibujos Animados Chamartín	Animación
	<i>Don Cleque y los indios</i> <sup>987</sup>	Jaime Baguñá Gili, Francisco Tur Mahén	Dibujos Animados Chamartín	Animación
	<i>Garabatos Greta Garbo</i>	Enrique Ferrán “Dibán”	Dibujos Animados Chamartín	Animación
	<i>Garabatos Alady</i>	Enrique Ferrán “Dibán”	Dibujos Animados Chamartín	Animación
	<i>Garabatos Claudette Colbert</i>	Enrique Ferrán “Dibán”	Dibujos Animados Chamartín	Animación
	<i>Garabatos Freyre de Andrade</i>	Enrique Ferrán “Dibán”	Dibujos Animados Chamartín	Animación
	<i>Garabatos Imperio Argentina</i>	Enrique Ferrán “Dibán”	Dibujos Animados Chamartín	Animación
	<i>Garabatos José Nieto</i>	Enrique Ferrán “Dibán”	Dibujos Animados Chamartín	Animación
	<i>Garabatos Valeriano León</i> <sup>988</sup>	Enrique Ferrán “Dibán” – Francisco Tur Mahén	Dibujos Animados Chamartín	Animación
	<i>Los reyes magos de Pituco</i> <sup>989</sup>	José Escobar Saliente	Dibujos Animados Chamartín- Jaime Baguñá Gili	Animación
	<i>Civilón y el pirata Aguarrás</i> <sup>990</sup>	José Escobar Saliente	Jaime Baguñá Gili - Dibujos Animados Chamartín	Animación
<b>1945</b>	<i>Garabatos Lepe</i>	Enrique Ferrán “Dibán”	Dibujos Animados Chamartín	Animación
	<i>Garabatos Manolete</i>	Enrique Ferrán “Dibán”	Dibujos Animados Chamartín	Animación
	<i>Tambores de Fu-Aguarrás</i> <sup>991</sup>	Jaime Baguñá Gili - José Escobar Saliente	Dibujos Animados Chamartín	Animación
<b>1947</b>	<i>Zapirón busca empleo</i> <sup>992</sup>	José Escobar Saliente	Baguñá Hermanos	Animación

**Figura 356.** Música cinematográfica de Rafael FERRER FITÓ (1939-1951).

<sup>984</sup> 8 minutos de duración, con guión de José Escobar Saliente (sobre la asamblea de los ratones y quién le pone el cascabel al gato).

<sup>985</sup> 9 minutos de duración; guión de José Escobar Saliente, sobre el personaje del rebelde y precoz bebé, “Pituco”.

<sup>986</sup> 8 minutos y guión de Francisco Tur Mahén

<sup>987</sup> *Idem.*

<sup>988</sup> Cortometraje, de 8 minutos de duración. Se incluye en portada la caricatura del actor Valeriano León, junto al personaje de animación Don Cleque. Tras la portada, viene una serie de cuatro historietas humorísticas.

<sup>989</sup> 9 minutos. Guión de Manuel Urda y Juan Ferrándiz. El travieso y desobediente Pituco, que espía la llegada de los reyes magos y se enfrenta al paje para conseguir regalos, se quedará castigado y sin juguetes.

<sup>990</sup> 8 minutos, con guión de José Escobar Saliente.

<sup>991</sup> 6 minutos. Guión de José Escobar Saliente. Sobre el toro malvado Fu-Aguarrás, que secuestra animales en Oriente y los convierte en tambores, ayudado por los bandidos del sifón (unos cerdos), que les atan las manos. Al rescate llega el toro Civilón con su amigo el gato Zapirón y su enamorada, Civilona.

<sup>992</sup> 7 minutos. Guión de José Escobar Saliente.



**Figura 357.** Cuaderno *Pulgarcito*, ilustrado por Salvador Mestres, a partir del que se produciría el cortometraje *Aventuras de* (Salvador Mestres dir., 1944) —nótese la similitud del ogro con el gigante Caramanca de *Garbancito...*—; en segunda fila, cromos coleccionables de *Don Cleque*; a continuación, “Dibujos Animados Chamartín”: Jaime Baguñá Gili, Alejandro Fernández de la Reguera, José Escobar Saliente y Rafael Ferrer Fitó (revista *Cámara*, octubre 1942); *Don Cleque en el oeste*; *Don Cleque flautista*; *Don Cleque de los monos*; *Don Cleque y los indios*; y *Don Cleque mariner* (1, 2 & 3).

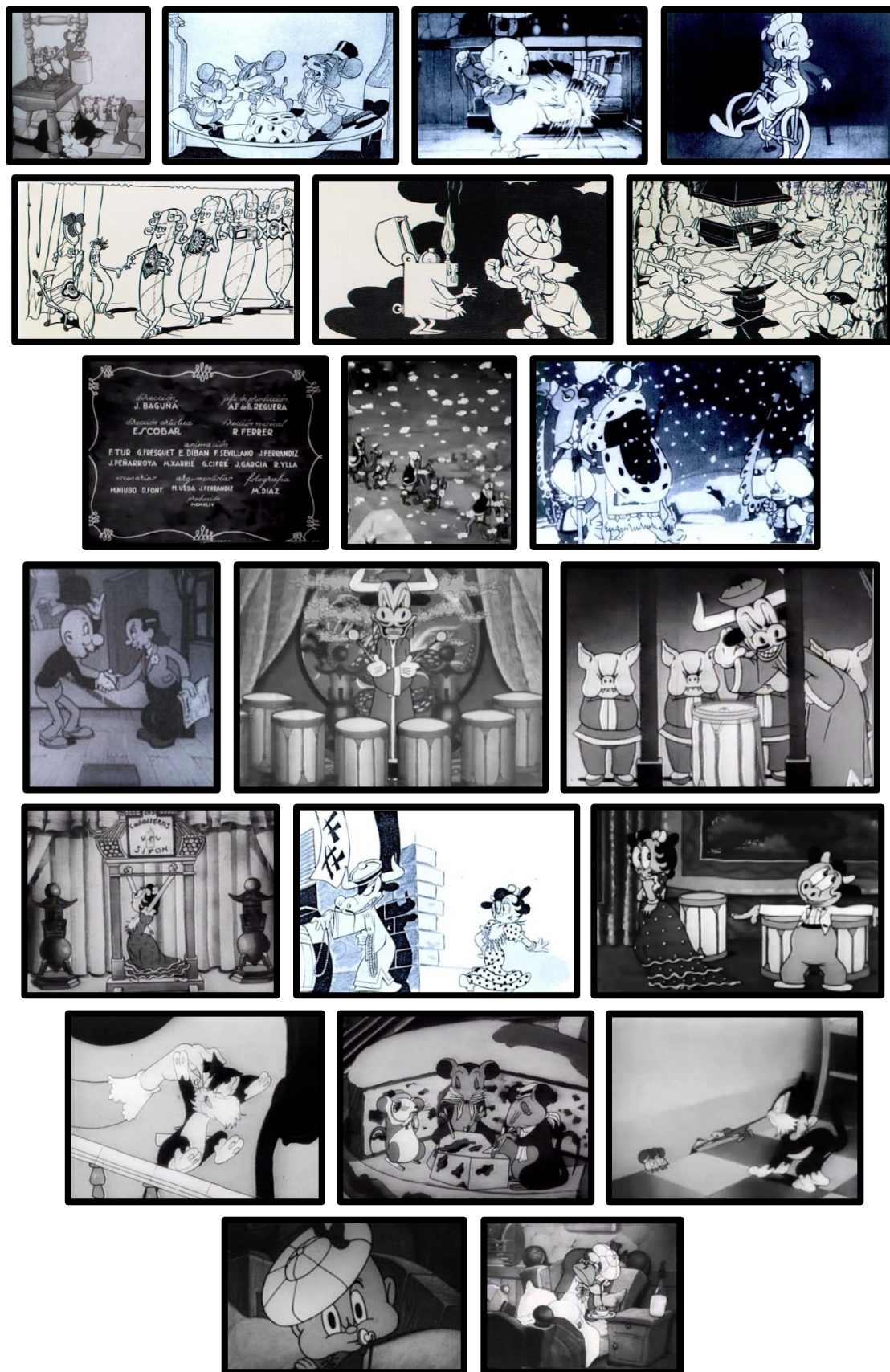


**Figura 358.** “Dibujos Animados Chamartín”: estudios, en la Casa Batlló del Paseo de Gracia de Barcelona; y reportaje en la revista *Cámara* (octubre 1942).



**Figura 359.** “Dibujos Animados Chamartín”. Serie de cortos de animación sobre el toro Civilón. *Civilón boxeador* (1942); *Civilón y la sirena* (1942); *Civilón en Sierra Morena* (1942); *La sartén de Civilón* (1942); y *Civilón y el pirata Aguarrás* (1944).





**Figura 360.** “Dibujos Animados Chamartín”: exposición del año 1943, con su cartel, y guía del visitante (con listado dibujantes). El equipo de empresa, en 1942. *El cascabel de Zapirón* (1943); *Pituco fumador* (1943); *Los Reyes Magos de Pituco* (1944); de la serie “Garabatos”, portada de *Garabatos* Valeriano León (1944); *Los tambores de Fu-Aguarrás* (1945); y *Zapirón busca empleo* (1947).



**Figura 361.** Largometrajes para las que Rafael FERRÉ FITÓ compuso la banda sonora: *Érase una vez... [La cenicienta]* (1950) —en segundo lugar, cartel con un dibujo hecho por su director, Alexandre Cirici—; *Unas páginas en negro* (1950); y *Rostro al mar* (1951).

### Ramón FERRÉS MUSOLAS (\*Valls, Tarragona, 03.03.1878; †Barcelona, 07.03.1962)<sup>993</sup>

Este compositor, director de orquesta y arreglista de música para el teatro y el cine ya se ha desarrollado en otro apartado anterior<sup>994</sup>. A continuación expondré los aspectos relacionados con sus composiciones para animación<sup>995</sup>. Se había iniciado en la música para el cine en *El relicario* (Ricardo de Baños, 1933). Como se ha visto, su único trabajo en este campo fue el segundo largometraje que produjo la Casa Balet y Blay, *Alegres Vacaciones* (Arturo Moreno, 1948)<sup>996</sup>. Después del éxito de *Garbancito de la Mancha* y con todos los recursos personales y materiales al alcance, la productora decidió hacer un segundo largometraje. Se descartó repetir con Jacinto Guerrero, pues el compositor manchego ya había dejado claro que no tenía intención de seguir componiendo para este género<sup>997</sup>. Por su parte, los productores buscaron un compositor con un perfil análogo al de Jacinto Guerrero, pues lo que se priorizaba, no sólo en el terreno musical (guion, actores...), era la popularidad y que el nombre fuera un reclamo, tanto para el público como para las autoridades gubernamentales. Y aunque Ramón Ferrés contaba

<sup>993</sup> GONZÁLEZ PEÑA, M<sup>a</sup> Luz: "Ferrés Musolas, Ramón" ..., *op. cit.*, p. 100.

<sup>994</sup> Como ya se ha apuntado, se había formado musicalmente en Barcelona con Matthieu Crickboom (violín), Enrique Morera (composición) y Federico Lliurat (dirección de orquesta), ampliando estudios en Bruselas, y dedicándose principalmente a la zarzuela y la comedia musical, género para el que trabajó más de treinta títulos (*Joselillo, Gent de camp, La vicaría...*). Tuvo durante mucho tiempo compañía propia, con la que recorrió España y Sudamérica. En 1908 obtuvo un contrato como director musical de una compañía de zarzuela (que actuaba en territorio catalán, y con la que realizó una gira por América), donde conoció a la que sería su esposa, la tiple Teresa Ydel [Teresa Iquino Parra], con quien tendría a su hijo, Ignacio Ferrés Iquino, en 1910 (mientras ejercía de maestro de música en Valls (Tarragona) y asistía con frecuencia al Centro de Lectura).

<sup>995</sup> CANDEL CRESPO, José María: *Historia del dibujo animado español...*, *op. cit.*

<sup>996</sup> Para conocer en profundidad la música de *Alegres vacaciones*, véase el apartado titulado "¿Influencia de la música pionera de Garbancito de la Mancha en las siguientes producciones españolas? (*Alegres Vacaciones* —1948—, *Érase una vez...* —1950— y *Los sueños de Tay-Pi* —1951—)", en el capítulo tercero.

<sup>997</sup> Para conocer la opinión de Jacinto Guerrero sobre la composición para el cine de dibujos animados véase el apartado de protagonista.

con una ficha de música cinematográfica más amplia que el maestro Guerrero, nunca había participado en una producción de animación. Sí que se había hecho muy popular entonces, cosechando éxitos en la gran pantalla de la mano de su hijo, como por ejemplo con *¿Quién me compra un lío?* (Ignacio Ferrés Iquino, 1940), *El pobre rico* (Ignacio Ferrés Iquino, 1942), *Fin de curso* (Ignacio Ferrés Iquino, 1943), o *Turbante Blanco* (Ignacio Ferrés Iquino, 1948), entre otras. Compuso música para 36 películas y una treintena de zarzuelas y comedias musicales. Su hijo Ignacio Ferrés Iquino, le acompañó con Francisco Ariza, fundando la productora “Emisora Films”, en la que permanecería el padre cuando el hijo fundó IFISA.

**Regino SÁINZ DE LA MAZA Y RUIZ (\*Burgos, 07.09.1896; †Madrid, 26.11.1981) y Eduardo SÁINZ DE LA MAZA Y RUIZ (\*Burgos, 05.01.1903; †Barcelona, 05.12.1982)**

Los hermanos Regino y Eduardo fueron ambos guitarristas y compositores, que entre sus múltiples facetas, compusieron música para el cine, participando además en la confección de bandas sonoras de cortometrajes de animación en los inicios de la década de 1940<sup>998</sup>.

**Regino Sáinz de la Maza**<sup>999</sup> inició sus estudios musicales en su ciudad natal, con Santiago Landache (solfeo) y Ángel Juan Quesada (piano), y recibió clases de guitarra de Eugenio Rodríguez Pascual, marqués de Pelayo. Cuando la familia pasó a San Sebastián, estudió allí con Beltrán Pagola (armonía) y con Luis Soria (guitarra) y con Manuel Cendoya (piano). En 1912-1913 estudió en Bilbao con Hilarión Leloup. Y al pasar a Madrid, comenzó a estudiar con Daniel Fortea. Dio su primer concierto a los dieciocho años, en el Teatro Arriaga de Bilbao. Y en 1916 marchó a Barcelona,

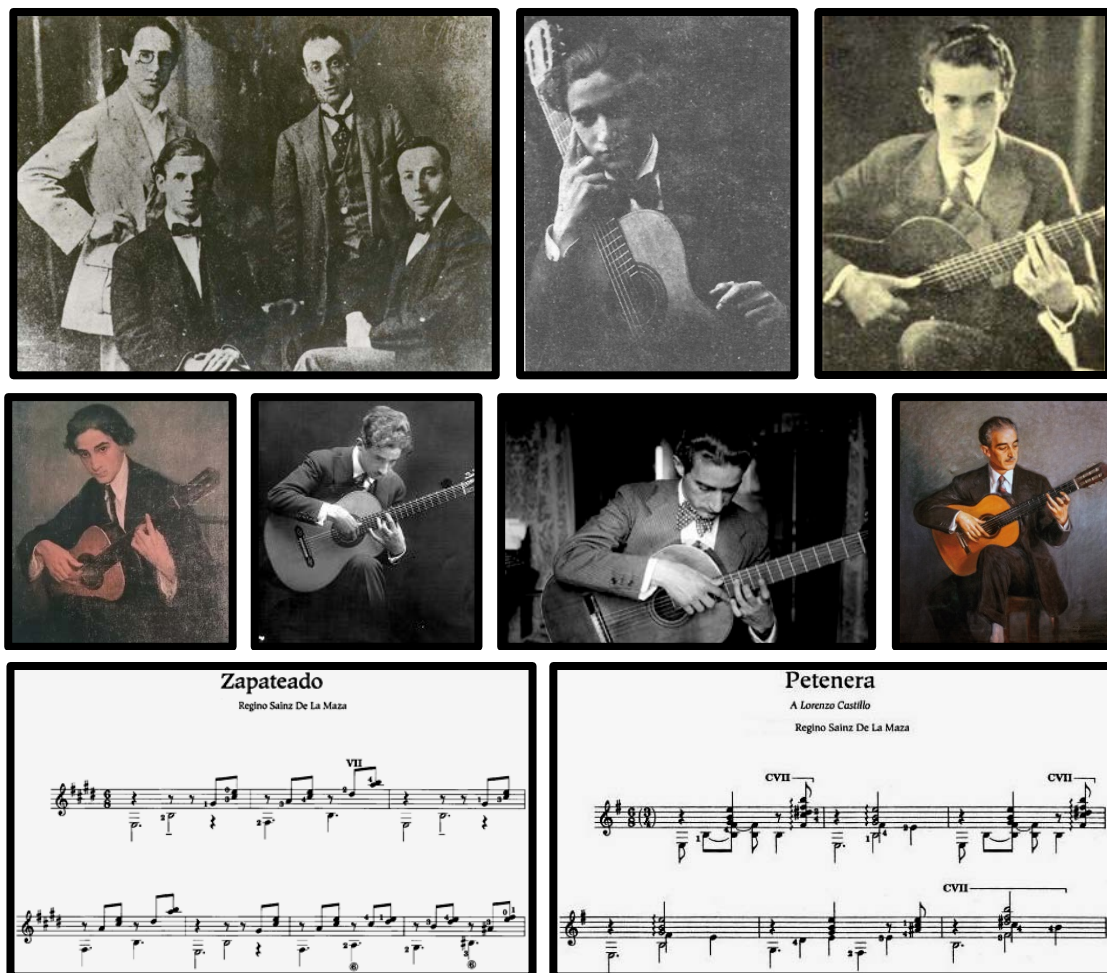
---

<sup>998</sup> Eran seis hermanos, uno de ellos, Francisco, pintor, además de tres músicos, siendo el tercero de estos últimos su hermano menor, Mariano (\*Burgos, 1909), que destacó como notable violinista y que también fue compositor (autor, particularmente, de obras de cámara). Mariano se formó en violín con Francisco Costa, y estudió armonía, contrapunto y fuga con Enrique Morera. Ganó el premio María Barrientos y el Nacional de Sonatas, dedicándose a dar recitales, y a la enseñanza, como profesor del Conservatorio Superior Municipal de Música de Barcelona. PENA COSTA, Joaquín; y ANGLÉS PAMIES, Higinio (dirs.): “Sáinz de la Maza, Mariano”, en *Diccionario de la Música Labor*. Vol. 2. Barcelona, Labor, 1954, pp. 1944-1945.

<sup>999</sup> DE LA HOZ LÓPEZ-BREA, Irene: “Sainz de la Maza. 1. Regino. 2. Eduardo”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Vol. 9. Madrid, SGAE, 2002, pp. 544-547.



conociendo a Miguel Llobet, Emilio Pujol y Andrés Segovia. Tocó en 1917 en la Sala Mozart de Barcelona. Comenzó a partir de entonces su carrera, y frecuentando cafés y tertulias, conoció a Eduardo Toldrá y Federico Mompou.



**Figura 362.** El círculo de la guitarra en Barcelona. A la izda., Andrés Segovia, Miguel Llobet, Daniel Fortea y Emilio Pujol. En el centro (1917), a la dcha., y fila central, Regino Sáinz de la Maza (a la dcha., *El guitarrista*. Retrato de su hermano Regino Sáinz de la Maza, 1954, por el pintor Francisco Sáinz de la Maza). Abajo, dos partituras suyas para guitarra.

Debutó en Madrid, en el Teatro Lara, en 1920. Colaboró ahí con Manuel de Falla en la Sociedad Nacional de Música, dando a conocer la música antigua española del repertorio para vihuela y guitarra. Y en 1921 hizo su primera gira por Sudamérica, iniciando así su trayectoria internacional, que le llevaría a realizar varias giras de

conciertos por Europa y América<sup>1000</sup>. Fue el primer catedrático oficial de guitarra del Conservatorio de Madrid, aparte de reconocido concertista internacional y crítico musical. Transcribió para la guitarra multitud de composiciones clásicas inicialmente concebidas para otros instrumentos o formaciones, y editó los estudios de Fernando Sor, Dionisio Aguado, Mateo Carcassi y otros grandes guitarristas del siglo XIX, contribuyendo así a la ampliación y difusión del repertorio para dicho instrumento. Estrenó el *Concierto de Aranjuez*, que le dedicó su autor, el maestro Joaquín Rodrigo.



**Figura 363.** Estreno del *Concierto de Aranjuez*, del maestro Joaquín Rodrigo, en el Palau de la Música de Barcelona, con Regino Sáinz de la Maza (dedicatario de la composición) como solista y la Orquesta Filarmónica de Barcelona, bajo la dirección de César de Mendoza Lassalle (09.11.1940).

Para la guitarra compuso: *Boceto andaluz*, *Zapateado*, *Zambra gitana*, *Sonatina*, *Tres gavotas*, *Alegrías*, *Petenera*, *Rondeña*, *Meditación*, o *Trémolo*<sup>1001</sup>.

Regino comenzó sus trabajos para el cine en la década de 1930. Debe citarse al menos su intervención en el cortometraje *Almadrabas* (Carlos Velo y Fernando G. Mantilla, 1934). Ya en la década de 1940, creó la partitura del cortometraje de animación *S. O. S.*

<sup>1000</sup> PENA COSTA, Joaquín; y ANGLÉS PAMIES, Higinio (dirs.): "Sáinz de la Maza, Regino", en *Diccionario de la Música Labor*. Vol. 2. Barcelona, Labor, 1954, p. 1945.

<sup>1001</sup> PÉREZ GUTIÉRREZ, Mariano: "Sáinz de la Maza, Regino", en *Diccionario de la Música y los Músicos*. Vol. 3. Madrid, Istmo, col. Fundamentos 88, 1985, p. 142. LÓPEZ GONZÁLEZ, Joaquín: "La magia de la sala oscura: Joaquín Rodrigo y el cine", en [SUÁREZ PAJARES, Javier (ed.)] *Joaquín Rodrigo y la música española de los años cincuenta*. Valladolid, SITEM-Glares, 2007.

*Doctor Marabú* (Enrique Ferrán “Dibán”)<sup>1002</sup> —considerado por algunos autores el primer dibujo animado después de la Guerra Civil<sup>1003</sup>—, para la recién estrenada productora Dibsono Films<sup>1004</sup> radicada en Barcelona. Se trata de su única participación en el mundo de la animación que se ha localizado. La empresa siguió realizando producciones, pero ya con música de su hermano Eduardo. En 1941 compuso la música para el largometraje *Una conquista difícil* (Pedro Puche, 1941).

Después de la década de 1940 siguió componiendo para el cine<sup>1005</sup>. De hecho, es a partir de este momento cuando aumenta su actividad para este medio. Su último trabajo localizado fue el cortometraje documental *Alas y garras*, dirigido por el famoso naturalista Félix Rodríguez de la Fuente en 1967<sup>1006</sup>.

MÚSICA CINEMATOGRÁFICA DE REGINO SÁINZ DE LA MAZA				
Año	Título	Director	Productora	Género
LARGOMETRAJES				
1941	<i>Una conquista difícil</i> <sup>1007</sup>	Pedro Puche	Producciones Cinematográficas Ritmo	Drama
1944	<i>Bambú</i> <sup>1008</sup>	José Luis Sáenz de Heredia	Suevia Films	Comedia
1949	<i>El amor brujo</i> <sup>1009</sup>	Antonio Román	Cetro Films	Musical

<sup>1002</sup> DIBÁN, Enrique Ferrán: *S. O. S. Doctor Marabú* [cinta cinematográfica]. España, Dibsono Films, 1940. Su realizador y director, “Dibán” —junto al animador Francisco Tur—, era, además de dibujante, médico de profesión. Ambos reunían una plantilla protagonizada además por Federico Sevillano, Guillermo Fresquet y Armando Tosquellas.

<sup>1003</sup> CANDEL CRESPO, José María: *Historia del dibujo animado español...*, op. cit., p. 28.

<sup>1004</sup> Véase el apartado 1.3. sobre la animación española. [Ya se ha visto cómo la productora *Dibsono Films* había sido fundada por Alejandro Fernández de la Reguera, editor, al acabar la Guerra Civil. En 1941, la productora llegó a un acuerdo para ceder el personaje de *Don Cleque* a la nueva productora, *Dibujos Animados Chamartín*, surgida de la unión entre *Dibsono Films* e *Hispano Gráfico Films*].

<sup>1005</sup> De esta época son los largometrajes *El Andén* (Eduardo Manzanos Brochero, 1953); *Buenas noticias* (Eduardo Manzanos Brochero, 1953); el corto documental sobre grabados del siglo XIX, rodado en la Alhambra, *Viaje romántico a Granada* (Eugenio Martín, 1955) —premio en el Festival de San Sebastián—; *Amanecer en puerta oscura* (José María Forqué, 1957) —Oso de Plata del Festival de Berlín en 1957—; *La frontera de Dios* (César Fernández Ardavín, 1965); *Posición avanzada* (Pedro Lazaga, 1966); y el episodio español de *Tres citas con el destino* (León Klimovsky —Argentina—, Fernando de Fuentes —México— y Florián Rey —España—, 1954).

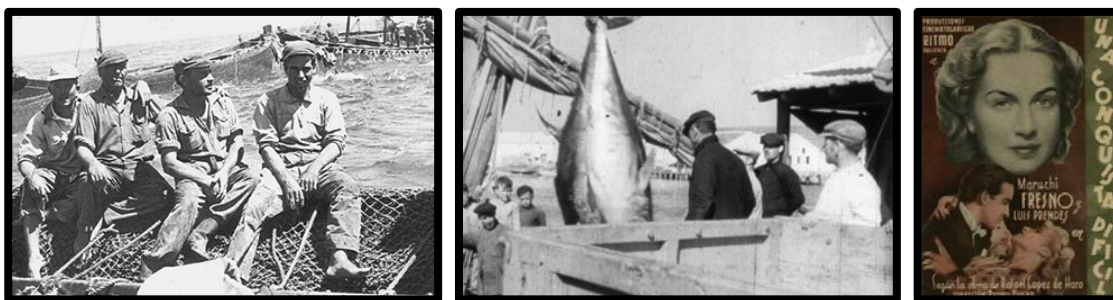
<sup>1006</sup> RODRÍGUEZ DE LA FUENTE, Félix (dir.): *Alas y garras* [cinta cinematográfica]. España, Natura Films S. A., 1967.

<sup>1007</sup> En la base de datos de películas calificadas del Ministerio aparece como coautor de esta película junto a José Padilla. Se estrenó el 01.12.1941. Con guión de Rafael López de Haro, y una duración de 89 minutos.

<sup>1008</sup> Con banda sonora de Ernesto Halffter, pero con colaboración de Regino Sáinz de la Maza.

CORTOMETRAJES				
1934	<i>Almadrabas (la pesca del atún en Isla Cristina)</i> <sup>1010</sup>	Carlos Velo – Fernando G. Mantilla	CIFESA - Consorcio Nacional Almadrabero	Documental
1940	<i>S. O. S. Doctor Marabú</i> <sup>1011</sup>	Enrique Ferrán “Dibán”	Enrique Fernández de la Reguera - CIFESA - Dibsono Films	Animación
1942	<i>Fandanguillo</i> <sup>1012</sup>	José Sobrado de Ónega	Compañía Española de Propaganda, Industria y Cinematografía S.A. (CEPICSA)	Documental - Musical
1944	<i>Sevilla por soleares</i> <sup>1013</sup>	José Sobrado de Ónega	José Sobrado	Documental - Musical

**Figura 364.** Música cinematográfica de Regino SÁINZ DE LA MAZA Y RUIZ (1939-1951).



**Figura 365.** Dos fotogramas del documental corto *Almadrabas* (1934); y cartel del largometraje *Una conquista difícil* (Pedro Puche, 1941), ambos, con música de Regino Sáinz de la Maza.

Por su parte, **Eduardo Sáinz de la Maza**, compositor notable de canciones, se había formado en el coro de la catedral de Burgos, y al trasladarse la familia a Madrid, recibió clases de guitarra —junto a su hermano Regino—, de Daniel Fortea. Luego se perfeccionaría en guitarra en Barcelona con Miguel Llobet, presentándose a los catorce años en la Sala Mozart de la Ciudad Condal. Se inició entonces en el estudio del chelo, pues la familia señalaba que ya tenían un guitarrista, Regino, pero abandonó el

<sup>1009</sup> Adaptación al cine de la obra de Manuel de Falla, con intervención de Regino y de Eduardo Sáinz de la Maza acompañando una de las canciones.

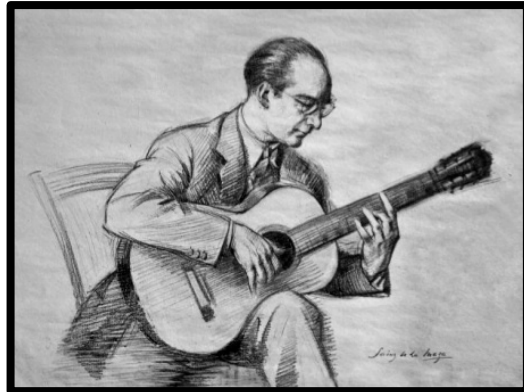
<sup>1010</sup> 21 minutos, en blanco y engro. Con música de Regino Sáinz de la Maza a partir de temas de Robert Schumann. Rodado en Vejer de la Frontera y Barbate (Cádiz), sobre la pesca en mar abierto, conservación y venta del atún.

<sup>1011</sup> 10 minutos. Con dibujos de Enrique Ferrán “Dibán” y animación de Francisco Tur Mahén. Se estrenó el 12.05.1940.

<sup>1012</sup> Con guión de José Sobrado de Ónega y 19 minutos de duración.

<sup>1013</sup> Con canciones flamencas cantadas por José Núñez, Mariquilla Ortega y Ramón Giménez, y concierto de guitarra interpretado por Regino Sáinz de la Maza. Grabada en Cádiz. Guión de José Sobrado de Ónega. 10 minutos.

chelo en la década de 1920 para volcarse de nuevo en la guitarra, de la que llegaría a ser un consumado intérprete.



**Bolero**  
A mi hermano Regino  
Eduardo Sainz De La Maza

*f* metalico

**Paseo**  
Eduardo Sainz De La Maza

Moderato  $\text{♩} = 86$

*p* nostálgico

**Campanas Del Alba**  
A mi hermano Regino  
Eduardo Sainz De La Maza

Allegretto  $\text{♩} = 84$

*mp* poco riten.

**HOMENAJE A HAYDN**  
E. SAINZ DE LA MAZA

Moderato  $\text{♩} = 116$

EDUARDO S. DE LA MAZA

PLATERO Y YO  
SUITE

PARA GUITARRA

UNION MUSICAL EDICIONES S.L.

EDUARDO SAINZ DE LA MAZA

RONDENA

PARA GUITARRA

UNION MUSICAL EDICIONES S.L.

**Figura 366.** Eduardo Sáinz de la Maza. Arriba, a la izda., *El violonchelista. Retrato de su hermano Eduardo Sáinz de la Maza* (1922), por el pintor Francisco Sáinz de la Maza. Abajo, en el centro, autógrafo de *Habanera*.

Tocó con el Trío Canepa y como músico de barco (1919). Estudió luego armonía y composición con Enrique Morera (1928-1933). Compuso entonces sus primeras obras, sobre todo, pequeñas piezas para piano. En la década de 1930 se centró en la composición para guitarra, pues su carácter inquieto le impedía ser concertista, por lo que se concentró en escribir piezas de pequeño formato (breves, aunque en general elegantes y delicadas), que explotaban los diferentes recursos expresivos y técnicos del instrumento. Sus influencias compositivas, que acabaron conformando un lenguaje personal neoclásico con un notable aire español y unas armonías propias e introspectivas, estaban en los impresionistas franceses (Debussy, Ravel) y el jazz. Compuso un *Nocturno andaluz* (ed. Armónico). En su producción musical para guitarra trabajó algunas piezas que se hicieron famosas, como *Zapateado*, *Campanas del alba*, *Boceto andaluz*, *El vita*, *Bolero*, *Habanera*, *Laberinto*, o la suite *Platero y yo*, sobre el poema homónimo de Juan Ramón Jiménez.

Compuso un único largometraje, ya en la década de 1960, *La barca sin pescador* (José María Forn, 1964) y algunos cortometrajes: *El toro, vida y muerte* (Jaime Camino, 1962), (Francisco Tur Mahén, 1941) y *El viejo Don Sueño* (Francisco Tur Mahén, 1941). Estos dos últimos son cortos de animación, compuestos en la década de 1940. Además se ha localizado un tercer cortometraje de dibujos animados del mismo año, *El aprendiz de brujo* (Francisco Tur Mahén, 1941), cuyo director también fue Francisco Tur Mahén y la productora Dibsono. Hasta el momento, se desconoce la autoría de la música pero parece plausible atribuírsela a Eduardo Sáinz de la Maza.

MÚSICA CINEMATOGRÁFICA DE EDUARDO SÁINZ DE LA MAZA					
Películas	Año	Título	Director	Productora	Género
CORTOMETRAJES					
Cortometrajes	1941	<i>Rapto de Luz</i> <sup>1014</sup>	Francisco Tur Mahén	Dibsono Films - CIFESA	Animación
		<i>El viejo Don Sueño</i> <sup>1015</sup>	Francisco Tur	Dibsono Films -	Animación

<sup>1014</sup> Con guión de Alejandro Fernández de la Reguera. 10 minutos.

			Mahén	CIFESA	
		<i>El aprendiz de brujo</i> <sup>1016</sup>	Francisco Tur Mahén	Dibsono Films - CIFESA	Animación

**Figura 367.** Música cinematográfica de Eduardo SÁINZ DE LA MAZA Y RUIZ (1939-1951).

Una vez repasados los principales protagonistas de la música para el cine en la época que nos ocupa en España, haciendo especial hincapié en el cine de animación, conviene ya dejar claro que la producción de animación se concentra en unos pocos compositores, entre los cuales se hallan algunos nombres de autores con gran fama y relevancia en el mundo del cine con actores reales, ya presentados en el apartado anterior. Concretamente, se trata de cinco nombres que se repiten: Jesús García Leoz, Juan Durán Alemany, Ramón Ferrés Musolas y Jacinto Guerrero<sup>1017</sup>. También tenemos a un compositor relevante como fue Rafael Ferrer-Fitó, que desarrolló una importante labor en el mundo de los dibujos animados, y por último, a Eduardo Sáinz de la Maza, con una participación casi testimonial. El caso es que, en el ámbito de la música en los dibujos animados de la década de 1940, Rafael Ferrer-Fitó fue, con diferencia, el compositor que más compuso para cine, además de ser el único que compuso cortos, pero también un largo, mientras el resto, o realizaron una cosa en exclusiva, o la otra, pero no ambas.

Es interesante también llamar la atención sobre la existencia del binomio director-compositor, habitual en el mundo del cine, como en el caso español de Fernando Morales y Jesús García Leoz, este último, uno de los compositores mejor considerados en cuanto a su labor para la animación<sup>1018</sup>:

“La música es de Jesús García Leo[z] y está plenamente lograda, además de que facilita grandemente lo que yo he pretendido desde el primer momento: el ritmo.

<sup>1015</sup> Sobre el cuento de Hans Christian Andersen, con guión de Alejandro Fernández de la Reguera. 11 minutos.

<sup>1016</sup> No está confirmada su autoría. Con guión de Alejandro Fernández de la Reguera y 11 minutos de duración.

<sup>1017</sup> A ellos hay que añadir a Augusto Algueró Algueró, que no se encuentra en el grupo anterior de autores porque desarrolló su carrera a partir de la década de 1950.

<sup>1018</sup> Otro binomio puede ser el formado por Francisco Tur Mahén – Eduardo Sáinz de la Maza, aunque su producción fuera bastante reducida.

Creo que esto es lo esencial y lo que, hasta ahora, no ha tenido expresión exacta más que en las películas de Walt Disney”<sup>1019</sup>.

Aparte de los “binomios” existe además un caso característico, el de Rafael Ferrer-Fitó, que trabajó con varios directores que le fueron fieles en “Estudios Dibujos Animados Chamartín”: Salvador Mestres, Enrique Ferrán “Dibán”, José Escobar Saliente, Jaime Baguñá Gili y Francisco Tur Mahén<sup>1020</sup>.

De los cuatro largometrajes producidos en la década de 1940 (*Garbancito de La Mancha*, 1945, con música de Jacinto Guerrero; *Alegres vacaciones*, 1948, con música de Ramón Ferrés Musolas; *Érase una vez...*, 1950, con música de Rafael Ferrer Fitó; y *Los sueños de Tay-Pi*, 1951, con música de Augusto Algueró Dasca), sólo uno de sus compositores había participado en la producción de música para animación: es el caso de Rafael Ferrer-Fitó, que tiene un larga ficha cinematográfica. Ninguno de sus compositores repitió, es decir, que se eligió un compositor para cada producción, lo que resulta llamativo, pues, recuérdese que tres de los largometrajes eran producciones de la misma empresa, la Casa Balet y Blay, y que para los tres se escogieron compositores distintos (Jacinto Guerrero, Ramón Ferrés Musolas y por último Augusto Algueró Dasca, respectivamente).

Curiosamente, en el caso de Rafael Ferrer-Fitó, cuando su carrera profesional “mejoró”, abandonó la animación, y en el caso de Augusto Algueró Dasca, *Los sueños de Tay-Pi* pertenece a sus inicios (1951) como compositor para el cine (después hizo más cine, pero ya nada de animación, por lo que tal vez viera, como Guerrero y como Ferrer-Fitó, que no valía la pena semejante esfuerzo, pues, como se ha visto, la composición de música para animación requería de muchas exigencias.

Queda claro, también, que los compositores españoles del momento conocían el funcionamiento de la industria cinematográfica estadounidense, y sus películas, lo que

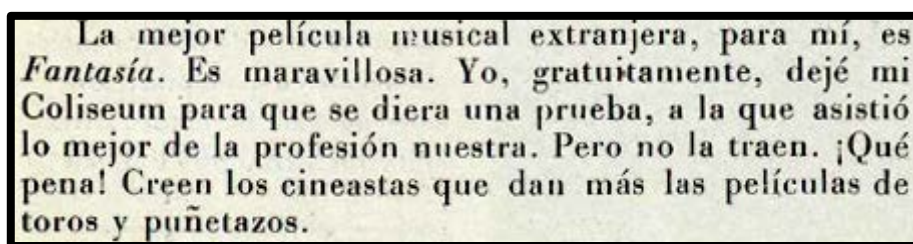
---

<sup>1019</sup> Palabras de Fernando Morales, hablando a propósito de la película *Una extraña aventura de Jeromín*. Citado en: CASTÁN PALOMAR, Fernando: “Más dibujos animados en Madrid: Una película sobre los Nacimientos de Navidad”, en *Primer Plano*, III/104 (11.10.1942), p. 12.

<sup>1020</sup> Una excepción sería Francisco Tur Mahén, que, cuando trabajaba en solitario, colaboraba con Eduardo Sáinz de la Maza (seguramente, porque la serie de “Don Cleque” es posterior...).



también se hace extensible a las películas de animación<sup>1021</sup>. Y lo mismo sucede en el caso de Jacinto Guerrero, cuya labor era bien conocida por sus colegas compositores, que sentían una admiración generalizada por sus obras. Un ejemplo de este conocimiento y admiración más o menos mutuo, es el elogio que hace Jacinto Guerrero de la película *Fantasia* de Walt Disney, ya que el compositor manchego era un auténtico apasionado de la película musical:



La mejor película musical extranjera, para mí, es *Fantasia*. Es maravillosa. Yo, gratuitamente, dejé mi Coliseum para que se diera una prueba, a la que asistió lo mejor de la profesión nuestra. Pero no la traen. ¡Qué pena! Creen los cineastas que dan más las películas de toros y puñetazos.

**Figura 368.** Palabras de Jacinto Guerrero recogidas en un artículo sobre los compositores cinematográficos. “El cine español no es melómano”, en *Ritmo*, XIX/224 (01.11.1949), p. 27.

No es de extrañar que los compositores españoles fueran al cine a ver películas —sobre todo las grandes producciones americanas—, para ver cómo habían resuelto los problemas, es decir, para ver cómo se habían abordado las resoluciones técnicas de la composición de la banda sonora musical, como lo demuestran algunos testimonios (recogidos en estudios y tesis doctorales —David Roldán Garrote, tesis, *op. cit.*— e incluso por algunos compositores protagonistas que narraron sus experiencias al respecto —Cristóbal Haffter—)<sup>1022</sup>. Y esto lo hacían los compositores de música de cine, pero también los de animación, como comenta Jacinto Guerrero a propósito de *Fantasia* (aunque seguramente, sería lo mismo en el caso del resto de estrenos de la factoría Disney, e incluso de los cortos): recuérdese que en el apartado anterior se ha visto que los dibujos de Estados Unidos, en especial los de Walt Disney eran vistos y muy apreciados por el público en general, y por supuesto, por los propios artistas, animadores y también músicos.

<sup>1021</sup> Lo que no parece ser de aplicación en el sentido contrario. DURÁN CASTELLS, Jaume: *El cine de animación norteamericano*. Barcelona, Universitat Oberta de Catalunya, 2008.

<sup>1022</sup> TAYLOR, Richard: *Enciclopedia de técnicas de animación*. Barcelona: Acanto, 2000.

Pero hay que ser conscientes de que esto no es una forma de trabajo exclusiva de los compositores en general, sino que ocurría lo mismo con el apartado concreto de la animación (según testimonio oral de Rosa Galcerán en mis entrevistas con ella, en que relataba cómo iban a ver las películas de dibujos animados para fijarse en los detalles de la animación, y cómo les gustaba tanto, que veían varias veces la misma película). Como tampoco cabe descartar el hecho de que algún técnico u operador viajara a EE.UU. para aprender y perfeccionarse en el manejo de las cámaras o de la truca.



Figura 369. TOBAR, Manuel: “El empleo de la música en los dibujos animados”, en *Primer Plano*, VI/236 (22.04.1945), pp. 19-20.

Para finalizar este apartado, sólo resta señalar que, a pesar de las pésimas condiciones económicas y sociales de un país en plena posguerra, y todavía rodeado de los estragos internacionales de la Segunda Guerra Mundial, la capacidad artística y creativa que se hubo de agudizar, a falta de recursos técnicos y materiales, supo suplir, a menudo sin que resultara patente, determinadas carencias. La vena creativa de los compositores españoles contribuyó, sin duda, a la mejora y avances de las técnicas, y al paulatino desarrollo de una industria —aunque todavía incipiente por su corta

edad—, rápidamente muy potente, por la enorme cantidad de recursos económicos y humanos que era capaz de generar. La música, evolucionaría al ritmo y según las exigencias de las imágenes y las tramas argumentales, pero, al mismo tiempo, absorbía las novedades de la propia técnica de la composición, abandonando, aunque a menudo más lentamente de lo que hubiera sido deseable, los patrones adocenados del costumbrismo y el melodrama postromántico (copla, cuplé, tonadilla, zarzuela... cantos y bailes regionales...) <sup>1023</sup>, para adentrarse decididamente en una nueva época, de paz y prosperidad, encaminada a la globalización y al desarrollo: innovaciones, en fin, que conducirían poco a poco, vía el jazz y la incorporación de un nuevo instrumental, hacia la música atonal, y a la música electrónica, por medio de las influencias llegadas desde el exterior.



---

<sup>1023</sup> CARMONA BARGULLIA, Luis Miguel: *Los 100 mejores melodramas de la historia del cine*. Madrid, Cacitel, 2004.



# Capítulo 2

## El primer largometraje de animación europeo: *Garbancito de la Mancha* (1945), “la película”

---

### Ficha técnica y artística de la película

#### Los protagonistas del film

*Arturo Moreno: el realizador*

*José María Blay y Ramón Balet: el director y los productores*

*Julián Pemartín: el creador del argumento*

*Jacinto Guerrero y Joaquín Bisbe: la música y los bailables*

#### Procedimiento de trabajo: “¿Cómo se hizo?”, el *making-off* de *Garbancito de la Mancha*

##### *Antecedentes*

*El capitán Tormentoso*

La actividad de la Casa Balet y Blay como distribuidora

##### *Del cuento de Julián Pemartín al guion cinematográfico de *Garbancito de la Mancha**

*Garbancito de la Mancha* en la literatura infantil de posguerra: el cuento de Julián Pemartín como argumento del film

La adaptación del argumento: del cuento al guion. Las diferencias con la película

Las ilustraciones de Arturo Moreno para el cuento

Las referencias musicales en el cuento

##### *Cuestiones empresariales, técnicas y artísticas*

Los nuevos Estudios de la Casa Balet y Blay

Los recursos técnicos y materiales

Los recursos humanos y el proceso de animación: las diferentes secciones y su trabajo

La duración y el coste de la producción

La evolución de la animación: de los bocetos y personajes a tinta a la película

Otras cuestiones empresariales

*Preestrenos, el gran estreno, la distribución y comercialización*

Los preestrenos

El estreno de la película

El reestreno en Hispanoscope

La distribución de la película

## **Trama**

*Sinopsis argumental*

*La película en 24 fotogramas*

## **Acerca de la estructura dramática del film**

*Distribución en actos: Planteamiento, Desarrollo y Desenlace*

*El tiempo de la acción*

*El espacio de la acción*

*Relación entre el tiempo y el espacio de la acción*

## **Análisis fílmico de la película**

*Análisis por secuencias*

*Análisis de los diferentes elementos*

## **Los personajes de *Garbancito de la Mancha***

*Personajes principales y secundarios*

*Personajes de reparto y figurantes*

*Análisis pormenorizado del protagonista: Garbancito de la Mancha*

## **Un modelo y sus epígonos: *Alegres Vacaciones* (1948), *Érase una vez...* (1950) y *Los sueños de Tay-pi* (1951).**

*La producción de largometrajes de animación en España después de Garbancito de la Mancha*

Balet y Blay después de *Garbancito de la Mancha*: *Alegres vacaciones* (1948) y *Los sueños de Tay-pi* (1951).

*Érase una vez...* (1950): la Cenicienta española

*Alegres vacaciones* (1948): hacia un análisis de la secuela de *Garbancito de la Mancha*



na producción de las características de *Garbancito de la Mancha* merece ser estudiada desde las diferentes perspectivas que ofrece, no sólo el resultado final sino también todos los aspectos relacionados con el proceso de producción y, muy en especial, con la música.

Así pues, en este capítulo se presentarán todos los aspectos concernientes a la propia película, dejando el capítulo tres para abordar aquellos aspectos que, de un modo u otro, atañen a la música.

En primer lugar y a modo de presentación o “DNI” del film, se ha incluido una ficha técnica y artística. En ella se pretende recoger los datos más relevantes de la película, a modo de síntesis, y aportar ya algunos resultados significativos de la investigación, que más adelante serán desarrollados pertinentemente.

Después, se presentan los personajes clave que hicieron posible la película: Arturo Moreno —el realizador—, José María Blay y Ramón Balet —el director y los productores—, Julián Pemartín —el creador del argumento— y, por supuesto, Jacinto Guerrero y Joaquín Bisbe —los responsables de la música y los bailables—. Se trata de configurar una imagen de los distintos personajes, atendiendo especialmente a sus actividades creativas y profesionales, y de conocer las responsabilidades y el trabajo que desempeñaron cada uno de ellos en *Garbancito de la Mancha*. Relacionado con lo anterior, se desarrolla todo el procedimiento de trabajo seguido durante la producción de la película, es decir, “¿Cómo se hizo?” o *making-off* de *Garbancito de la Mancha*. Desde los antecedentes que hicieron posible la gestación de la película y la creación de un cuento como argumento, hasta su estreno, distribución y comercialización, pasando por cada una de las cuestiones empresariales, técnicas y artísticas del proceso de producción (la creación de unos estudios de la casa Balet y Blay, los recursos técnicos y materiales, los recursos humanos y el proceso de animación, la duración y el coste de la producción, etc.).

A continuación se recogen todos los aspectos relacionados con el resultado final del film desde distintas perspectivas: la trama, la estructura dramática, el análisis fílmico de la película y también de sus personajes.

Y para terminar el capítulo, se estudia la huella o influencia que ejerció *Garbancito de la Mancha* en los otros tres largometrajes de dibujos animados producidos con posterioridad durante la década de 1940: *Alegres vacaciones* (1948) —la segunda parte de *Garbancito de la Mancha*— y los *Sueños de Tay-Pi* (1951), los dos producidos por Balet y Blay; y *Érase una vez* (1950) —*La Cenicienta española*—, producido por Estela Films.





## Ficha técnica y artística<sup>1024</sup>



eguidamente se presenta la ficha técnica y artística de *Garbancito de la Mancha* con los siguientes apartados: cartel y datos generales; producción, guion y animación; banda sonora; formato, rodaje y montaje; y distribución.

	<p><b>Título original</b> <b>GARBANCITO DE LA MANCHA</b></p> <p><b>Dirigida por:</b> José María Blay</p> <p><b>Año:</b> 1945</p> <p><b>Nacionalidad:</b> Española</p> <p><b>Países participantes:</b> España</p> <p><b>Género:</b> Animación. Dibujos Animados. Infantil.</p> <p><b>Fecha de estreno:</b> Barcelona, 23.11.1945, Cine Fémima Madrid, 14.05.1946, Palacio de la Música Valencia, 13.05.1946, Cine Rex Burgos, 05.04.1946, Gran Teatro de la C. Victoria Sevilla, 10.05.1946, Palacio Central</p>
--	---

<sup>1024</sup> En esta ficha de *Garbancito de la Mancha*, he sintetizado toda la información disponible tras la investigación, extrayendo los datos, principalmente, de los títulos de crédito de la película, del listado de personal contratado por la casa Balet y Blay y de diversas bases de datos de filmes de referencia, como películas calificadas del Ministerio de Cultura [http://www.mecd.gob.es/bbddpeliculas/buscarDetallePeliculas.do?brscgi\\_DOCN=000002663&brscgi\\_BCSID=d68ae8a2&language=es&prev\\_layout=bbddpeliculasResultados&layout=bbddpeliculasDetalle](http://www.mecd.gob.es/bbddpeliculas/buscarDetallePeliculas.do?brscgi_DOCN=000002663&brscgi_BCSID=d68ae8a2&language=es&prev_layout=bbddpeliculasResultados&layout=bbddpeliculasDetalle) [Acceso: 17.06.2005], [http://www.imdb.com/title/tt0037731/?ref=ttawd\\_awd\\_tt](http://www.imdb.com/title/tt0037731/?ref=ttawd_awd_tt) [Acceso: 30.06.2014] o <http://www.eldoblaje.com/datos/FichaPelicula.asp?id=17982> [Acceso: 18.05.2012]. Además se han completado con diversas fuentes bibliográficas como CANDEL CRESPO, José María, *Historia del dibujo animado español...*, op. cit.; o MANZANERA, María, *Cine de animación en España: largometrajes 1945-1985...*, op. cit.; ROSA, Emilio de la; VIVAR, Hipólito: *Breve Historia del cine de animación en España...*, op. cit.; y también con artículos, entrevistas, etc. Algunos datos ofrecidos, son aportación mía, bien recopilada a partir de fuentes primarias (entrevistas con algunos protagonistas, documentación inédita...), bien de fuentes secundarias (recortes de prensa de la época, bibliografía, etc.).

## PRODUCCIÓN, GUION Y ANIMACIÓN

**Productora:** BALET Y BLAY

**Productor:** [Director de Producción:] José María Blay Castillo

**Realización:** Arturo Moreno Salvador

**Guion:**

[Guion/Directores técnicos:] José María Arola Quintana, Jaime Parera Janer

[Adaptación cinematográfica y diálogos:] M. Amat, E. Piera, J. Selva.

[Guion humorístico:] M. Amat

**Argumento:** [Historia original:] basado en el cuento homónimo de Julián Pemartín Sanjuán

**Fotografía y filmación:**

[Técnico de trucados:] Jaime Parera Janer

[Técnico de fotografía:] José M<sup>a</sup> Arola Quintana

[Operadores:] José María Maristany Gracios, Enrique Vilarrasa Lonate, Alberto Genies Lorente

**Animación:**

[Directores de animación:] Arturo Moreno Salvador; Armando Tosquellas Molins, José María Carnicero Hernández [Jefes de animación].

[Animadores:] Francisco Jordá Monserrat, Juan M<sup>a</sup> Vendrell Panroma, Rosa Galcerán Vilanova, Edith Frank Papethin, Pedro García Lorente, Manuel Roncero Miró, Eusebio Oca Pérez, José Roura Oliva

[Ayudantes e intercaladores:] Enrique Cañada Lorza; Trino Funó Brujó, Carmen Jubert Cantó, M<sup>a</sup> Concepción González Piquer, Joaquín Bisbe Piqué, Antonio Gómez Serrano, José Radalga Macia, Carmen Canals Puichulutegui, José Amat Gaspar, Carmen Gil Cunillera, Florián Prieto Alier, Josefa (Pepita) Pardell Terrade, Renato Novelli Moncalvo, Ramón Monserrate Candell, Francisco Hidalgo Bartau, Jaime Castelló Otín, Manuel Jiménez Arnalot, Fernando Trabal Lázaro, Julita Martín San Sebastián, Domingo Maguicir (?) Debuén, José Mira Cullá, Javier Pabarates Juan, Juan Pérez del Muro, Agulló.

**Fondos:** Francisco Tulla Maristany, Valentín Castanys Fornells, Luis Flotats Canal

**Colorido:**

[Dirección:] Ana M<sup>a</sup>. Melero.

[Iluminadoras:] Nuria Lacasas Rosell, Enriqueta García Monserrat, Mercedes Vilella Costa, Ana M<sup>a</sup> Gómez Balanza, Paquita Pérez Guardiola, Natividad Tart Juan, Ana García Vitalla, Isabel Masanet Robles, Carmen Gil Gil, Monserrat Plaja Bas, Dolores García García, Margarita Piñol Freixa, Encarnación Rivera Carceles, Dolores Mur Navarro, Clara Sabaté Silvestre, Pilar Esteve Gallast, Teresa Vidal Ferrer, Jacinta Amat Navarro, Paquita Oltra Lasala, Angelita Gómez Serrano, Rosario Fuster Banin, María Jorba Vivas

## BANDA SONORA

**Banda sonora musical**

[Música:] Jacinto Guerrero Torres

[Bailables y canciones:] Joaquín Bisbe Piqué

<p><b>[Canciones interpretadas por:]</b> Cuarteto Vocal "Orpheus" [Gaietà Renom (tenor 1), Josep Monfort (tenor 2), August Dalet (barítono) y Vicenç Mariano (bajo)], [soprano] Pepita Russell, [tenor] Cayetano Renom.</p> <p><b>[Estudios de grabación:]</b> Orphea (Barcelona)</p> <p><b>Sonido: Mono</b></p> <p><b>Doblaje</b></p> <p><b>[Director de doblaje:]</b> Pedro Puche</p> <p><b>[Estudio de grabación:]</b> Parlo Films (Barcelona)</p> <p><b>[Reparto de voces:]</b> [Garbancito de la Mancha] ?, [Chirili] Carmen Contreras, [Kiriki] ?, [Caramanca] Eduardo Garro, [la tía Pelocha] Carmen Robles , [Manazas y Hombre del pueblo 1] Jesús Puche, [Zepe, el Pelanas] ?, [Pajarón] ?, [Hada Mágica y Mujer del pueblo 1] Rosita Valero, [Hada Parlanchina y Mujer del pueblo 2] Lolita Durán, [Irascible leñador] Emilio Fábregas, [Forastero charlatán] Celedonio Merino, [Hombre del pueblo 2] Segundo Vallespín, [Narradora inicial] Nelly Santigosa.</p>
<b>FORMATO, RODAJE Y MONTAJE</b>
<p><b>Formato [de producción]:</b> 35 mm. Dufaycolor. Normal.</p> <p><b>Formato [de proyección]:</b> 1.37:1.</p> <p><b>Duración original:</b> 98 min. (1hr 38 min); 74 min. (1hr. 14 min) (USA); 67 min. (1hr 7 min) (copia utilizada)</p> <p><b>Rodaje y Montaje</b></p> <p><b>Metraje:</b> 2700 metros</p> <p><b>Laboratorios:</b> DUFAY CHROMEZ (Londres), CINEFOTO (Barcelona).</p> <p><b>Lugares de rodaje:</b> Estudios "Balet y Blay" S.L. (Barcelona).</p>
<b>DISTRIBUCIÓN</b>
<p><b>DATOS DE DISTRIBUCIÓN (totales; por distribuidora —empresa distribuidora: Balet y Blay; Cinedía.—):</b></p> <p><b>Espectadores:</b> 130.523; <b>Recaudación:</b> 33.628,33 €</p>

**Figura 370.** Ficha técnica y artísticas de *Garbancito de la Mancha*





## Los protagonistas del film



Muchas fueron las personas que participaron en la producción de *Garbancito de la Mancha*. Una empresa de estas características, llevada a cabo durante una situación socio-política, económica y social de posguerra, con un marco internacional marcado por la Segunda Guerra Mundial, una industria del cine todavía en desarrollo y el género de animación en sus primeros pasos, con unos medios precarios, incluso inexistentes, etc., no hubiera sido posible si no se hubiera contado un grupo de personas con grandes capacidades artísticas y cualidades personales, pero también con ilusión, dedicación y gusto por su profesión.

Junto a una gran cantidad de personas anónimas —en este trabajo se va a tratar de poner nombre y apellidos a cada una de ellas—, destacan no obstante las cabezas visibles que comandaron cada uno de los aspectos que conformaron aquel primer largometraje europeo de animación en color. La mayoría de ellos obtuvieron un gran reconocimiento en su momento, incluso algunos de ellos lo han tenido en la actualidad en mayor o menor medida. Pero algunos nombres pasaron desapercibidos entonces, intencionadamente o no. Es objetivo de esta investigación poner de relieve a cada una de estas personas, en relación con el papel que desempeñaron en la producción, intentando ofrecer una mirada distanciada de los condicionantes y prejuicios políticos del momento de la producción, y también de la actualidad —aunque teniéndolos presentes—.

En un artículo de *Primer Plano* “Horas antes del estreno con el director y los autores de «Garbancito de la Mancha»”, se presenta a los protagonistas de la película:

Va a ser estrenada la primera producción de largo metraje que de dibujos en color se ha hecho en España. Esta película se titula «Garbancito de la Mancha». Su director es José María Blay. El asunto de Julián Pemartín. La música, de Jacinto Guerrero. Ha hecho los dibujos Arturo Moreno y han sido animadores de las figuras Tosquellas y Carnicero<sup>1025</sup>.

---

<sup>1025</sup> CASTÁN PALOMAR, Fernando: “Horas antes del estreno con el director y los autores de «Garbancito de la Mancha»”, en *Primer Plano*, VII/291 (12.05.1946), p. 4.

Resulta interesante reflexionar sobre cómo se presentan las diferentes figuras. Se dan los nombres y primer apellido, como es lógico, en primer lugar del director, José María Blay; del creador del argumento y del guion, Julián Pemartín; de la música, Jacinto Guerrero; y se presenta a Arturo Moreno como el creador de los dibujos. También se nombra a los directores de animación Armando Tosquellas y José María Carnicero, pero únicamente sus apellidos, posiblemente como indicativo de menor jerarquía respecto a Moreno. Pero a estos nombres es indispensable añadir algunos otros que también fueron imprescindibles en la producción. Para ello, he tenido en cuenta los nombres que aparecieron en los títulos de crédito.

Además, resulta interesante contrastar los cargos que se imputan a cada uno de ellos en estos títulos y que, en algunos casos, difieren de los que se les atribuye durante la producción o en la ficha técnica de la película.

Estos son: José M<sup>a</sup> Arola Quintana y Jaime Parera Janer —fotografía y filmación—; José María Maristany Graciós y Enrique Vilarrasa Lonate —operadores—; Francisco Jordá Monserrat, José M<sup>a</sup> Vendrell Panromá, Rosa Galcerán Vilanova, Edith Frank Papethin, Pedro García Lorente y Manuel Roncero Miró —animadores—; Ana María Melero —colorido—; M. Amat, E. Piera y J. Selva —adaptación cinematográfica y diálogos—. El grupo de animadores se debe completar con al menos un nombre más: Eusebio Oca Pérez, que no aparece en los títulos de crédito, acaso por tratarse de un republicano depurado, pero que desempeñó un papel fundamental en la animación<sup>1026</sup>.



---

<sup>1026</sup> Véase el apartado Procedimiento de trabajo: “Cómo se hizo”, el *Making-off* de *Garbancito de la Mancha*, que viene a continuación.

Segun el cuento de  
Julian Pomarín  
Música de  
Jacinto Guerrero

Director de Producción,  
José M<sup>a</sup> Blay

Directores Técnicos  
José M<sup>a</sup> Orola  
Peregrín Janer  
Operadores:  
J. M<sup>a</sup> Maristany  
Enrique Vilarrasa

Directores de Animación,  
Orlando Tosquellas  
José M<sup>a</sup> Carnicero  
Animadores: F. Jordi E. Frank  
J. M. Tordell R. Garcia  
R. Galcerán M. Rencore  
Colorido: C. M. Melero

Adaptación Cinematográfica  
y Diálogo  
E. Piera J. Selva  
M. Amat  
Bailables y Canciones  
Joaquín Bisbe

Fotograma 20 (00:01), 21 (00:10), 22 (00:16), 23 (00:21), 24 (00:24), 25 (00:29) y 26 (00:37). Títulos iniciales de *Garbancito de La Mancha*.

### **Arturo Moreno: el realizador**

Arturo Moreno Salvador (\*Valencia, 10.05.1909; †Barcelona, 25.06.1993) es uno de los principales artífices y protagonistas de *Garbancito de la Mancha*. Hombre polifacético —caricaturista, dibujante humorístico, diseñador gráfico, ilustrador, director de publicaciones— vertebró la producción, tomando decisiones en todos los campos con la aprobación de José María Blay.



El dibujante Arturo Moreno, realizador de la producción de dibujos animados en color de largo metraje «Garbancito de la Mancha»

**Figura 371.** Retrato de Arturo Moreno en *Primer Plano*. GARCÍA VIÑOLAS, Pío: “Positivo sin revelar”, en *Primer Plano*, VI/257 (16.09.1945).

El nombre de Arturo Moreno se presenta en primer lugar en los títulos de crédito, inmediatamente antes del título, muestra del reconocimiento otorgado a su figura desde la producción. Pero en lugar de asignarle el cargo de director, aparece como realizador. Esto posiblemente responda a una forma de compartir el protagonismo con José María Blay, que en los títulos de crédito aparece como director de producción y en varios artículos escritos en *Primer Plano* o críticas del estreno de la película se hace referencia a su persona como director.

Entre las muchas labores que ejerció en la producción destaca el diseño de todos los personajes y escenas de la película<sup>1027</sup>. También fue el que diseñó los materiales que se iban a utilizar para el dibujo o la animación (truca y tableros giratorios)<sup>1028</sup>.

---

<sup>1027</sup> A propósito del diseño de los tres pillos (Pajarón, Manazas y Pelanas) y el papel de Eusebio Oca o Trino Furnó Brujó, véase el siguiente punto titulado Procedimiento de trabajo: “Cómo se hizo”, el *Making-off* de *Garbancito de la Mancha*.

<sup>1028</sup> *Ibíd.*





**Figura 372.** Boceto original a lápiz de Arturo Moreno: Garbancito sumergido en un cuenco (Colección Isabel Moreno)<sup>1029</sup>.

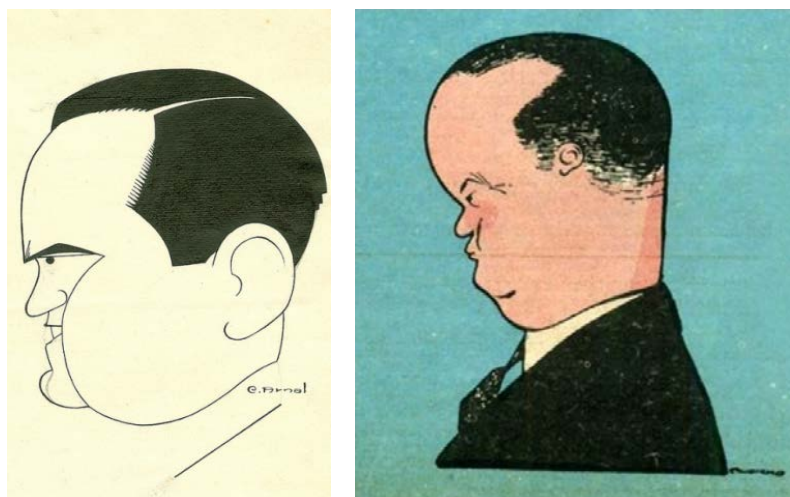
La figura del historietista e ilustrador Arturo Moreno es sobradamente conocida<sup>1030</sup>, por lo que en cuanto a su trayectoria, simplemente se presentará un resumen de los hechos más importantes de su carrera<sup>1031</sup>, antes y después de *Garbancito de la Mancha*.

---

<sup>1029</sup> <https://www.flickr.com/photos/museudelcinema/19046690385/in/album-72157651721055404/> [Acceso: 02.04.2017].

<sup>1030</sup> MARTÍN MARTÍNEZ, Antonio: *Historia del comic español, 1875-1939*. Barcelona, Editorial Gustavo Gilli, 1978. GARCÍA PADRINO, Jaime: *Formas y colores: la ilustración infantil en España*. Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha, col. Arcadia 9, 1992. CUADRADO PÉREZ, Jesús: *Atlas español de la cultura popular. De la historieta y su uso, 1873-2000*. 2 vols. Madrid, Ediciones Sinsentido-Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2000. CONDE MARTÍN, Luis: *Historia del humor gráfico en España*. Lleida, Editorial Milenio, 2002. PORCEL TORRENS, Pedro: *Tragados por el abismo. La Historieta de Aventuras en España*. Castalla, Alicante, Edicions de Ponent, 2010.

<sup>1031</sup> MANZANERA MOLINA-NIÑIROLA, María: *Cine de animación en España: largometrajes 1945-1985...*, op. cit., p. 23. CANDEL CRESPO, José María: *Historia del dibujo animado español...*, Murcia, Ediciones Tres Fronteras, Filmoteca Regional de Murcia, Editora Regional de Murcia, col. Imagen – Extra 2, 1993, p. 46. [https://www.tebosfera.com/autores/moreno\\_arturo.html](https://www.tebosfera.com/autores/moreno_arturo.html) [Acceso: 23.04.2017]. GUIRAL CONTI, Antoni; y RIERA PUJAL, Jordi (comisarios): *Els orígens del cinema d'animació a Catalunya: Garbancito de La Mancha. 70 anys del primer llargmetratge europeu d'animació en color...*, op. cit. <http://humoristan.org/es/autores/arturo-moreno/> [Acceso: 23.04.2017]. AMAT ROSÉS, Manuel: "Arturo Moreno, un veterano de nuestros «cómic»", en *La Vanguardia Española* (04.03.1973), p. 15.



**Figura 373.** Caricatura de Arturo Moreno realizada por José Cabrero Arnal (\*Castilsabás, Huesca, 1909; †Antibes, Francia, 1982) (Colección Isabel Moreno)<sup>1032</sup>; y autoretrato.

Nacido en Valencia, emigró con su familia a Barcelona cuando apenas contaba ocho años. Allí realizó algunos cursos de dibujo en la academia Baixas<sup>1033</sup> y en la Escuela del Trabajo. Desde muy joven llevó a cabo diversos trabajos en publicaciones infantiles o revistas de historietas (el semanario *Calderilla*). En 1917 comenzó su vida artística en la revista *TBO*, participando en su número 43 y a partir de su segunda colaboración, número 151, lo hará de forma intermitente hasta 1938.

Año	Año, Nº y Fecha	Año	Año, Nº y Fecha
1917	I/43 (30.12.1917)	1932	XVI/785 (20.03.1932) – XVI/787 (03.04.1932)
1920	IV/151 (25.01.1920) – IV/153 (08.02.1920)	1932	XVI/790 (24.04.1932) – XVI/791 (01.05.1932)
	IV/155 (22.02.1920)		XVI/811 (19.09.1932) – XVII/814 (09.10.1932)
	IV/181 (22.08.1920) – IV/187 (03.10.1920)		XVII/816 (23.10.1932)
	IV/189 (17.10.1920) – V/192 (07.11.1920)		XVII/818 (06.11.1932)
1921	V/200 (01.01.1921) – V/213 (03.04.1921)	1933	XVII/836 (12.03.1933)
	V/222 (05.06.1921)		XVII/844 (07.05.1933) – XVII/853 (09.07.1933)
1923	VII/307 (21.01.1923)	1934	XVIII/897 (13.05.1934)
1924	VIII/360 (27.01.1924)		XIX/917 (30.09.1934) – XIX/918 (07.10.1934)
	VIII/377 (25.05.1924)		XIX/920 (21.10.1934)
	VIII/379 (08.06.1924)		XIX/922 (04-11-1934) – XIX/925 (25.11.1934)
	VIII/386 (27.07.1924)	1935	XIX/933 (20.01.1935)

<sup>1032</sup> <https://www.flickr.com/photos/museudelcinema/19046690385/in/album-72157651721055404/> [Acceso: 02.04.2017].

<sup>1033</sup> Situada en la Calle del Pino de la Ciudad Condal. AMAT ROSÉS, Manuel: “Arturo Moreno, un veterano de nuestros «cómic»” ..., *op. cit.*, p. 15.

1925	IX/426 (03.05.1925)		XIX/954 (16.06.1935) – XIX/955 (23.06.1935)
1926	X/468 (21.02.1926)		XIX/957 (07.07.1935)
	X/470 (07.03.1926) – X/471 (14.03.1926)		XX/980 (15.12.1935)
	X/479 (09.05.1926)	1936	XX/986 (26.01.1936)
1929	XIII/622 (03.02.1929) – XIII/623 (10.02.1929)		XX/988 (09.02.1936)
1930	XIV/708 (28.09.1930) – XIV/712 (26.10.1930)	1937	XXI/1030 (27.03.1937)
	XV/719 (14.12.1930)		XXI/1052 (28.08.1937)
1931	XV/729 (22.02.1931) – XV/731 (08.03.1931)	1938	XXII/1083 (02.08.1938)
	XV/731 (22.03.1931)		
	XV/733 (22.03.1931) – XV/736 (12.04.1931)		
	XV/738 (26.04.1931) – XV/740 (10.05.1931)		
	XVI/762 (11.10.1931)		
	XVI/764 (25.10.1931) – XVI/771 (13.12.1931)		

**Figura 374.** Publicaciones de Arturo Moreno Salvador en *TBO*<sup>1034</sup>.

Además de publicar para *TBO*, participó desde 1924 como dibujante y guionista en otras revistas ilustradas o de historietas como *Pulgarcito* (que se había fundado en 1921)<sup>1035</sup> o *Totó* —editadas por “El Gato Negro”, fundada en 1910 y propiedad de Juan Bruguera Teixidó (\*1885; †1933)—<sup>1036</sup>, o *En Patufet* —editada en esta época por Baguñá Hermanos S. L.—. A partir de 1930 publicó para la revista ilustrada *El hogar y la moda*, en sus suplementos *Ki-ki-ri-ki* (“Folletín infantil”), *Algo* (“semanario ilustrado enciclopédico y de buen humor”) y *Gran proyector* (mensual, especializada en “Historias reales y emocionantes – Procesos, Reportajes – Detectivismo”), pertenecientes al grupo HYMSA (“Hogar y Moda, S. A.”). También colaboró con *Violet* —Baguñá y Cornet—<sup>1037</sup>.

<sup>1034</sup> [https://www.tebeosfera.com/autores/moreno\\_arturo.html](https://www.tebeosfera.com/autores/moreno_arturo.html) [Acceso: 23.04.2017].

<sup>1035</sup> Nombre de evidentes concomitancias con nuestro *Garbancito*...

<sup>1036</sup> A la muerte de su fundador, se hicieron cargo de la empresa *El Gato Negro* sus hijos, Pantaleón Bruguera Grané (\*Barcelona, 1910; †1962) y Francisco Bruguera Grané (\*Barcelona, 1912; †1990, que cambiaron el nombre de la casa por el del apellido familiar, en la que sería la editorial de historietas (libros, cuentos infantiles y tebeos) más célebre de la historia de España (1942-1987).

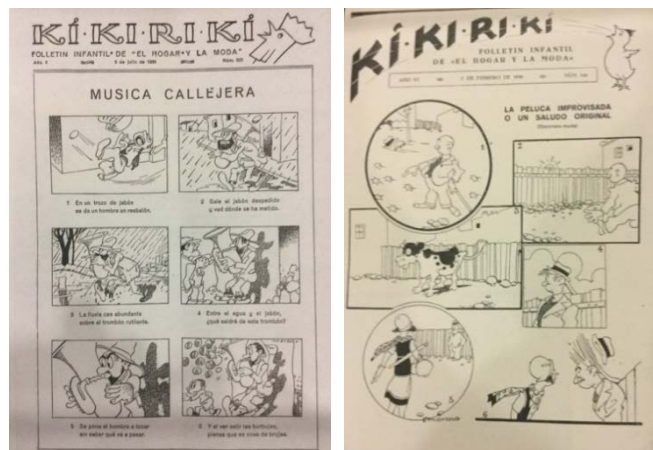
<sup>1037</sup> Por el ilustrador Cayetano Cornet Palau (Barcelona, 07.08.1878; *Ibíd.*, 31.03.1945), muy activo en periódicos infantiles y prensa satírica, que a menudo usaba los pseudónimos “Cor” o “Net”.



Figura 375. Portadas y logotipos de algunas publicaciones en las que intervino como dibujante Arturo Moreno Salvador: TBO, El Gato Negro, Editorial Bruguera, En Patufet, El Hogar y la Moda, Algo, Gran Proyector y Virolet.



Figura 376. Portadas de la revista de historietas Pulgarcito y Totó, creadas por Moreno.



Figuras 377 y 378. “Música callejera” y “La peluca improvisada o un saludo original”, de Arturo Moreno, en KI-KI-RI-KI.



revista satírica en catalán y “cómica erótica” *Papitu*, los semanarios satíricos *El be negre* o *L’esquella de la Torratxa*<sup>1043</sup>, *Gutiérrez*<sup>1044</sup>, la generalista —de crónica social y prensa rosa— *Lecturas...*).



**Figura 380.** Portadas de algunas publicaciones anteriores a la Guerra Civil en las que participó Arturo Moreno.

<sup>1043</sup> Republicano y anticlerical, 1872-1939, fue una de las principales publicaciones satíricas gráficas catalanas.

<sup>1044</sup> “Semanao español de humorismo”, era fundamentalmente de carácter político (1927-1934). Se publicaba en Madrid; editado por Rivadeneyra S. A., y en él colaboraron los dibujantes Miguel Mihura, Ricardo García (K-Hito), Antonio Lara (Tono) o Cesáreo del Villar (Karikato), escribiendo en sus páginas autores como Miguel Mihura, Enrique Jardiel Poncela o Edgar Neville.



**Figura 381.** Portadas de la Colección Karikatos pertenecientes a los números 1,2 y 5, de Arturo Moreno.

Terminada la Guerra Civil, Arturo Moreno volvió a publicar en revistas de historietas recién creadas como *Mis chicas*, *Gerplá Humor*, *Chicos*, *Cuqui* o *Flechas y Pelayos*, que alcanzaron gran popularidad. Y fuera de las revistas de historietas, ilustró algunos cuentos infantiles como *Bertoldo*, de Julio César de la Croce. Como ilustrador gráfico, hizo también dibujo realista en la colección *Aventuras y Viajes* de la editorial *El Gato Negro / Bruguera* (1925-1928 y 1943-1947), que trataba la temática de aventuras, por entregas, en una especie de mezcla entre historietas y folletines (“Bill Navarro el exterminador”, “Sansón rey de los mares” ...) <sup>1045</sup>.



**Figuras 382 y 383.** Suplemento nº 12 de Odeón y *Bertoldo* de Julio César de la Croce, con ilustraciones de Arturo Moreno <sup>1046</sup>.

<sup>1045</sup> GUIRAL CONTI, Antonio: *100 años de Bruguera. De El Gato Negro a Ediciones B*. Barcelona, Ediciones B, 2010.

<sup>1046</sup> CROCE, Julio César de la: *Bertoldo*. Buenos Aires, Ediciones Molino, 1942. Repárese en el grafismo de los monos de la primera portada, que recuerdan a los que aparecerán años más tarde en *Los sueños de*

<b>Año</b>	<b>Título historieta</b>	<b>Revista</b>	<b>Nº y Fecha</b>	<b>Editorial</b>
1926	<i>Tommy, aventuras de un joven sportmann</i>	<i>Pulgarcito</i>	---	El Gato Negro
1929	<i>Pako. Portada</i>	<i>Totó</i>	III/100 – III/101	El Gato Negro
1930	<i>Cacera sencilla. Portada</i>	<i>Violet</i>	IX/454 (13.09.1930)	Baguñá y Cornet
	<i>El gran truco</i>	<i>Algo</i>	---	HYMSA
	<i>Tim yes yes</i>	<i>Gran proyector</i>	---	HYMSA
	<i>La peluca improvisada o un saludo original.</i>	<i>KI-KI-RI-KI</i> <i>Folletín Infantil de «El hogar y la moda»</i>	VI/146 (03.02.1930)	HYMSA
1933	<i>Calendari 1934</i>	<i>Xut!</i>	6 (12.1933)	Santiago Costa (Publicaciones Mundial).
1934	<i>Música callejera</i>	<i>KI-KI-RI-KI</i>	X/303 (05.07.1934)	HYMSA
	<i>Formidables trapiondas de Mick, Mock, Muck</i>	<i>Colección Karikatos.</i> <i>Pocholo</i>	1 - 2	Vives
	<i>Punto Negro en el país del juego</i>	<i>Colección Karikatos.</i> <i>Pocholo</i>	5	Vives
1935	<i>Extraordinario de Navidad. Portada</i>	<i>Pocholo</i>	V/216	Vives
	<i>La muerte del pavo</i>	<i>Hogar y la moda</i>	---	HYMSA
	<i>Un faraón en el siglo XX</i>	<i>Hogar y la moda</i>	---	HYMSA
1936	<i>Faustino de la O</i>	<i>Mickey</i>	---	Editorial Molino
	<i>Freddy, el pequeño botones</i>	<i>Pocholo</i>	---	Vives
1937	<i>Cazando fieras vivas y Panchito</i>	<i>Pocholo</i>	VI/271	Vives
	<i>Un pintor y un burro</i>	<i>Algo</i>	---	HYMSA
1941	<i>Capuchín</i>	<i>Mis Chicas</i>	---	Consuelo Gil
1942	<i>El califa cigüeña</i>	<i>Mis Chicas</i>	---	Consuelo Gil
1943	<i>Ardid artístico</i>	<i>Gerplá Humor</i>	---	Gerpla
	<i>El flautista de Homelín</i>	<i>Chicos</i>	---	Juan Baygual
1944	<i>Toma por haberme ayudado...</i>	<i>Cuqui</i>	---	Cuqui
1945	<i>Cuentos de Mateo y Lepi</i>	<i>Flechas y Pelayos</i>	---	Frente de juventudes

**Figura 384.** Algunas publicaciones de Arturo Moreno antes de *Garbancito de la Mancha*.

*Tay-Pi*, o en el protagonista de la última portada, que recuerda en parte al gigante Caramanca de *Garbancito de la Mancha* y a los tres pillos de dicha película.





Figura 385. Tira cómica de Arturo Moreno, en TBO, nº 873.



Figura 386. Intervenciones de Arturo Moreno en diversas publicaciones e historietas, cronológicamente anteriores a *Garbancito...*: *Mis chicas* (1941), *Chicos*, *Flechas y Pelayos* y *Maravillas* —suplemento de la anterior, vinculada a FET y de las JONS, 1939-1954—.

Por lo que respecta a los dibujos animados, puede decirse que Arturo Moreno, que en general mostraba un estilo de trazo limpio y directo, comenzó a interesarse muy pronto por ellos —fue uno de los pioneros españoles en este sentido— y, en 1930, influido por la célebre animación de *Félix el gato*, y en general por las producciones de los Hermanos Fleischer, creó ya un corto publicitario en blanco y negro para la casa de chocolates “Nelia” (su primera película de dibujos, de apenas un minuto de duración). Con el paso del tiempo, se aproximó al estilo de Disney, siempre mostrando, no obstante, una gran inventiva, por la que se le conoció como “el Disney español”. Ya en 1942 fundó la productora semi-independiente de dibujos animados “Diarmo Films”, con José María Arola, y al poco tiempo también, con los dibujantes Armando Tosquellas y Rosa Galcerán. Desde esta productora realizó “spots” publicitarios para Bayer y un cortometraje, *El capitán Tormentoso* (1942), que le permitió, por parte del distribuidor José María Blay, recibir el encargo de realizar el primer largometraje de animación en color, *Garbancito de La Mancha*.



**Figura 387.** Boceto de *El capitán Tormentoso* (1942) con título y firma y Arturo Moreno.

Ya después del gran éxito de *Garbancito de la Mancha*, se llevó a cabo una segunda parte, *Alegres vacaciones* (José María Blay, 1948), pero este largometraje debió superar notables adversidades y con un resultado inferior, no obtuvo, ni con mucho, el éxito anterior<sup>1047</sup>. No obstante, Moreno se marchó a Venezuela antes de su estreno. Allí (1948) emprendió una nueva etapa como director en Caracas de la revista pedagógica infantil *Tricolor*, contratado por el Ministerio de Educación de dicho país. Además realizó diversos “spots” publicitarios para la productora “Bolívar Films” e ilustró diversas publicaciones infantiles (*El gallo Pelón*, y el suplemento dominical *La esfera*).



**Figura 388.** Revista *Tricolor* publicada por el Ministerio de Educación de Venezuela, dirigida por Arturo Moreno.

<sup>1047</sup> Para conocer más sobre estos hechos y la producción de *Alegres vacaciones*, véase el apartado titulado “Un modelo y sus epígonos: *Alegres vacaciones* (1948), *Érase una vez...* (1950) y los *Sueños de Tay-Pi* (1951)”.

En 1956 regresó a España, donde volvió a realizar colaboraciones como dibujante en publicaciones infantiles o revistas de historietas de la época, como *TBO "S"* (para el que creó las series *León y Arpón*, *trotamundos*, y *Fifilo*). *El Barbas* (1957, un solo número), *Paseo infantil*, *Gaceta ilustrada* o *Chito*, entre otras (*La Vanguardia*, *Pinocho*, *Balalín*...). Entretanto, continuó enviando sus colaboraciones a la revista *Tricolor* venezolana, por correo, durante otros doce años más. Hay que destacar que Arturo Moreno recuperó los personajes de su cortometraje *El capitán tormentoso*, y publicó también varias historias. En esta época, su única participación en el cine de animación fue como dibujante de fondos en *El Mago de los Sueños* (Francisco Macián, 1966)<sup>1048</sup>.

Año	Título historietas	Revista	Nº y Fecha	Editorial
1946	<i>Los fantasmas del muerto de Don Tomás. Página</i>	<i>TBO "S"</i>		Buigas
1948	<i>De pesca. Portada-Página</i>	<i>El Barbas</i>		Hércules
1956	<i>Chito y el Capitán Tormentoso. Página</i>	<i>Gaceta ilustrada</i>		Gaceta ilustrada
1957	<i>El Salvamento del naufrago. Página</i>	<i>Paseo infantil</i>	11/37	Gestión
1974	<i>Chito, Placton y Sarampión. Página</i>	<i>Chito</i>		Partí Pavón

**Figura 389.** Algunas de las publicaciones de Arturo Moreno después de *Garbancito de la Mancha*.

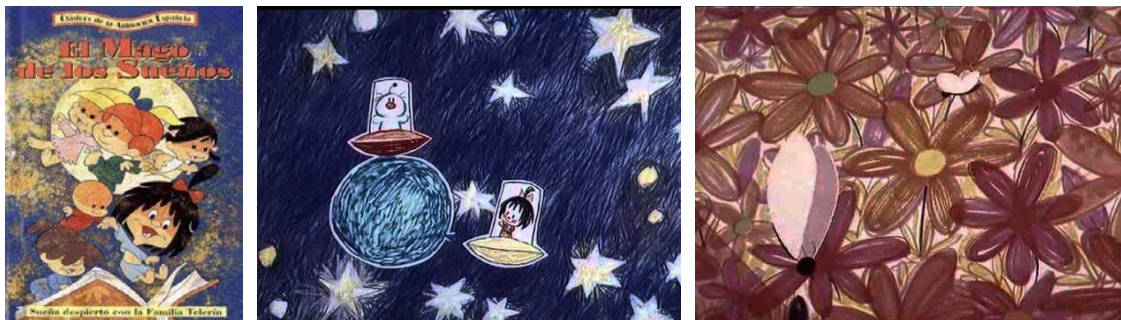


**Figuras 390 y 391.** Portada de *TBO* dedicada a Arturo Moreno; *La isla de los Monstruos. Aventuras del capitán Tormentoso*, de Arturo Moreno.

<sup>1048</sup> MACIÁN BLASCO, Francisco (dir.): *El Mago de los Sueños* [cinta cinematográfica]. Estudios Macián S. A., España, 1966. [Francisco Macián Blasco (\*Barcelona, 01.12.1929; †Ibíd., 23.10.1976), historietista y director de cine.]



**Figura 392.** Otras publicaciones en las que intervino Arturo Moreno posteriores a *Garbancito...: El barbas* (1957); *Paso Infantil*; *Gaceta Ilustrada*, 12 (1956) [con “El capitán tormentoso”]; y *Chito*.



**Figura 393.** *El mago de los sueños* (Francisco Macián, 1966). Con “la familia Telerín”, y fondos a cargo de Arturo Moreno.

### **José María Blay y Ramón Balet: el director y los productores**

José María Blay Castillo (\*Valencia, 06.12.1901; †?) y Ramón Balet Raurich (\*Manresa, Barcelona, 1898; †Palma de Mallorca, 1973)<sup>1049</sup> fueron los productores de *Garbancito de la Mancha*. (José María Blay, aparece además en los títulos de crédito como el director de producción).

Ambos crearon su empresa el 07.05.1938 en Barcelona, con la que sacaron a la luz los tres primeros largometrajes de dibujos animados españoles, algunos títulos de ficción como el largometraje *A punta de látigo* (Alejandro Perla, 1949)<sup>1050</sup>, y distribuyeron una gran cantidad de películas como *Adiós Mr. Chips* (Sam Wood, 1939), *Casi un ángel* (Henry Koster, 1944) o *Fantomas contra Fantomas* (Robert Vernay, 1949).

<sup>1049</sup> Este último —hijo de José Balet Graells, que gestionaba en la isla la concesión del teléfono—, estuvo activo en Mallorca desde su empresa “Distribucions Balet” de la calle Palau Reial, de Palma, y hacía de corresponsal de marcas como Lumière, Pathé Frères o Gaumont. Como empresario, se asoció a la empresa del cine Kursaal de Sóller (Mallorca), local que más tarde se llamaría cine “Alcázar”. Junto a José M<sup>a</sup> Blay creó la productora “Balet y Blay” en Barcelona. Se jubiló en 1960.

<sup>1050</sup> Alejandro Perla Juderías (\*Madrid, 1911; †Ibíd., 1973).



Figura 394. Ejemplos de largometrajes distribuidos por la casa Balet y Blay.



Figura 395. Productores de *Garbancito de la Mancha* con Arturo Moreno. De izda. a dcha., José María Blay, Ramón Balet (?), (?) y Arturo Moreno (Museu del Cinema-Col·lecció Antoni Furnó)<sup>1051</sup>.

Los dos formaron un tándem perfecto que colocó a España a la cabeza de la producción de largometrajes de animación en color<sup>1052</sup>. Pero sin duda, José María Blay tuvo mucho que ver con el éxito de la producción.

<sup>1051</sup> <https://www.flickr.com/photos/museudelcinema/19046690385/in/album-72157651721055404/>  
[Acceso: 02.04.2017].

[...] traemos a esta diana de la actualidad muy actual a José María Blay, el hombre que ha puesto toda su alegría en el riesgo de esta empresa. Que su perfil de hombre voluminoso haya escapado al lápiz de «Savoi» [...]. Este hombre de grueso puro [...] nos parece algo así como el niño grande de todos los niños pequeños que van al cine<sup>1053</sup>.

Gran emprendedor y empresario, el valenciano José María Blay cubrió diversas facetas dentro del mundo cinematográfico. Fue distribuidor de películas, productor, guionista y realizador de cine.

De carácter abierto y fumador de puros, no pasaba desapercibido allí donde iba. Buena muestra de su carácter es la genial caricatura aparecida en *Primer Plano*, donde se le dedicó un artículo reservado a los personajes relevantes de la “pantalla nacional”.

“Su perfil humano no quedaría completo si no le descubriéramos a ustedes su singular afición de coleccionista de aparatos de radio. Tiene varios en cada una de las habitaciones de su casa y vive en el cruce de ondas de todos los hemisferios”<sup>1054</sup>.



**Figura 396.** Caricatura de José María Blay en *Primer Plano*. GÓMEZ TELLO, José Luis: “Quién es quién en la pantalla nacional: José María Blay”, en *Primer Plano*, VII/292 (19.05.1946), p. 18.

<sup>1052</sup> Ambos, junto a Luis Adelantado Fernández, registraron el 01.02.1950 la patente de un procedimiento para producir efectos de relieve en la proyección cinematográfica.

<sup>1053</sup> GÓMEZ TELLO, José Luis: “Quién es quién en la pantalla nacional: José María Blay”..., *op. cit.*, p. 18.

<sup>1054</sup> *Ibíd.*

José María Blay era un personaje cercano, de trato simpático y dicharachero. La entrega y dedicación al trabajo de Blay se plasmaba en su frecuente presencia en los rodajes de las películas. Una buena muestra de su forma de ser, la constituye una anécdota relatada en la entrevista realizada por Rafael de Urbano a Sabino Antonio Micón para *Primer Plano*; a propósito del rodaje de *La alegría que pasa* (Sabino A. Micón, 1934)<sup>1055</sup> —película producida por Sonofilm y distribuida por Febrer y Blay—:

—Tendrá usted muchos recuerdos de aquellos tiempos heroicos de nuestra cinematografía...

—Sí, claro... Pero, sobre todo, el encendido entusiasmo que despertaba el cine, intervenir en el cine. Esto, por lo visto, lo lleva en sí este arte. Recuerdo que cuando realizaba *La alegría que pasa*, una noche de diciembre se presentó un muchacho al que se conoce embromaron algunos amigos diciéndole que necesitábamos un actor para tirarse al agua. Debo advertirle que donde nos hallábamos filmando sólo había un riachuelo de escaso cauce, y la película carecía de esa situación. Y el jefe de producción, que en aquel entonces lo era José María Blay, hoy distribuidor prestigioso, se le ocurrió seguir la broma. Hizo comparecer al aspirante, y después de un interrogatorio extraordinariamente pintoresco, lo citó para el día siguiente en la plaza del pueblo y... en traje de baño. Excuso decirle que alguien abrió los ojos al obcecado y no fue.

Con gran experiencia en el mundo del espectáculo (fue director-gerente previamente de “Febrer y Blay”, y más tarde lo sería de “Cinedía, S. A.”)<sup>1056</sup>, poseía el instinto de hombre de negocios, exigente, con una idea muy clara de lo que tenía que ser *Garbancito de la Mancha* para alcanzar el éxito. Su persona acaparaba todo el protagonismo, encargándose de los aspectos públicos del film. Era él que gestionaba los asuntos relacionados con el personal y el que acudía con regularidad a los estudios de Vallcarca, el que trataba con los medios de comunicación de la época y concedía entrevistas, etc.

Se dijo certeramente, en estas mismas páginas de PRIMER PLANO, hace ya algunos meses, que José M<sup>a</sup> Blay era el alma de esta producción española de dibujos en color<sup>1057</sup>.

Y también fue él quien insistió en elegir a Jacinto Guerrero como compositor de la música del film. Incluso llegó a tomar decisiones sobre la composición de la banda

---

<sup>1055</sup> En la base de películas calificadas del Ministerio aparece como producida en 1930.

<sup>1056</sup> CRUSELLS VALETA, Magí: *Directores de cine en Cataluña: de la A a la Z...*, op. cit., p. 56.

<sup>1057</sup> CASTÁN PALOMAR, Fernando: Horas antes del estreno con el director y los autores de «Garbancito de la Mancha»..., op. cit., p. 4.

sonora, estuvo presente en la grabación—que se vivió como un acontecimiento—, etc.<sup>1058</sup>.

Se podría decir que él era la cara pública de la productora Balet y Blay, llegando a personalizar los éxitos de la empresa<sup>1059</sup>.

No sólo ocurre con *Garbancito de la Mancha* sino también posteriormente, con la producción de *Alegres Vacaciones*, como se aprecia en la noticia que apareció en *Primer Plano* en la que se le felicita por haber obtenido la primera copia en España de una película a color con el sistema Dufaycolor. Y otra vez se utiliza su fotografía fumando un puro (!).



**Figura 397.** Noticia felicitando a José María Blay por haber conseguido la primera copia en España de una película en color. GÓMEZ TELLO, J. L.: "Noticario: Nos alegramos señor Blay", en *Primer Plano*, IX/409 (15.08.1948), p. 18.

En los *Sueños de Tay-Pi* siguió teniendo un papel fundamental y figuró en los títulos iniciales como director junto a Franz Winterstein<sup>1060</sup>.

<sup>1058</sup> Para conocer todos los detalles de los aspectos que rodearon la confección y grabación de la música de la película, véase el capítulo tres del presente trabajo.

<sup>1059</sup> No en vano, en esa misma década fue vicepresidente de la Cámara de Defensa Cinematográfica Española.



Incluso apareció caricaturizado, junto a los animadores, como el alcalde del pueblo de La Mancha donde vivía Garbancito, que le concede la entrada en la “Orden de los Matagigantes”. Y también aquí aparece con el puro en la mano.



**Fotograma 27 (66:51).** Una de las escenas finales en la que el alcalde y sus concejales son José María Blay (con un puro) y los animadores (en primer término, a la dcha., Arturo Moreno, y a la izda., Eusebio Oca).

Por su parte, Ramón Balet, con un perfil más privado, se encargaba de gestionar los aspectos económicos y empresariales, de carácter más administrativo.

Más allá de sus producciones de animación, algunas fuentes atribuían a José María Blay la dirección del documental *La España de hoy* (1929), cuando en realidad fue dirigido por Francisco Gargallo<sup>1061</sup>. En consecuencia, se cree que Blay fue el productor de este “film propagandístico”<sup>1062</sup>, aunque también se han hallado otras fuentes que

<sup>1060</sup> De hecho, y aunque su tarea fuera básicamente la de supervisor, constó como director en *Garbancito...* (junto a Arturo Moreno, 1945), en *Alegres vacaciones* (asimismo junto a Arturo Moreno, 1947) y en *Los sueños de Tay-Pi* (junto al citado Franz Winterstein, 1951).

<sup>1061</sup> Francisco Gargallo Catalán (\*Barcelona, 1892; †Ibíd., 1968) era hermano menor del famoso escultor Pablo Gargallo. Ejerció como guionista y director de películas como *La última cita* (1928), *La tía Ramona* (1928), *Sor Angélica* (ya sonora, 1934), *Eran tres hermanas* (1939) o *El sobre lacrado* (1942).

<sup>1062</sup> CRUSELLS, Magí: *Directores de cine en Cataluña: de la A a la Z...*, op. cit., p. 56.

atribuyen la producción a Luis Febrer y proporcionan algún dato más (guion de Luis Graupera)<sup>1063</sup>. No se ha podido corroborar estos datos, pues no se ha hallado ningún cartel que contenga la ficha técnica y artística de la película<sup>1064</sup>.

**GRAN TEATRO DEL LICEO**

Grandioso festival a beneficio de la **SECCION CATALANA DE LA LIGA ESPAÑOLA**  
**CONTRA EL CÁNCER**, para el próximo  
**VIERNES, 17 DE ENERO, A LAS 9 Y MEDIA**

La zarzuela del maestro Caballero,  
**EL DUO DE LA AFRICANA**

La joya musical del inmortal maestro Bretón,  
**LA VERBENA DE LA PALOMA**

y **ESTRENO**, de la película documental  
**LA ESPAÑA DE HOY**

compuesta de **PRÓLOGO**

Primera parte: <b>AGRICULTURA</b>	⋮	Tercera parte: <b>CIENCIA, CULTURA, DEPORTES</b>
Segunda parte: <b>INDUSTRIAS</b>	⋮	Cuarta parte: <b>TURISMO</b>

Detalles por carteles

**Figura 398.** Cartel anunciando el próximo estreno de *La España de hoy* (Francisco Gargallo, 1929). S/A: "Cartel", en *La Vanguardia* (12.02.1930), p. 18.

El estreno del documental tuvo una importante publicidad en la prensa y se calificó como una "demostración gráfica de todas las manifestaciones: Industrias, Agricultura, Ciencia, Cultura, Deporte, Turismo, etc."<sup>1065</sup>. Este tipo de producciones eran habituales

<sup>1063</sup> VV.AA.: *Viaje a un Oriente europeo: patrimonio y turismo en Andalucía (1800-1929)*. Sevilla, Junta de Andalucía, p. 254.

<sup>1064</sup> Ficha de *La España de hoy*: Mediterránea Films (Barcelona)—producción—; Francesc Gargallo —director—; Luis Graupera —argumento—; Jaume Piquer Soler —fotografía—; Conchita Robles, Rosario Coscolla, Lolita Ruiz, Emilio Arné, Rafael de Murcia, Teodoro Busquets, Gerardo Peña, Armando Cisco —intérpretes—; documental argumentado propagandístico —género—; Casino de Clases del Ejército y Armada (Barcelona), en octubre de 1929, en prueba privada, en París (Barcelona), el 12.10.1929, presentación en prueba y en el Gran Teatro Liceo (Barcelona) el 31 17.01.1930 —fecha y lugar de estreno— ; en MEDRANO COLL, Francisco Javier: *El cine argumental español durante la dictadura de Primo de Rivera (1923-1930)* [Tesis doctoral]. Barcelona, Universitat de Barcelona, 2015, p. 290.

<sup>1065</sup> S/A: "Cartel", en *La Vanguardia* (14.01.1930), p. 17.

en aquel momento y tenían el apoyo del Gobierno, e incluso de la Corona<sup>1066</sup>, pues “[...] se pensaba que serviría como propaganda turística ante las inminentes Exposiciones [...]”<sup>1067</sup> y obtener así “[...] réditos políticos a la maltrecha imagen que la dictadura primorriverista tenía en España y Europa”<sup>1068</sup>. Incluso en otro cartel se describe el documental del siguiente modo:

Este maravilloso álbum de cosas de España, se limita a demostrar, **sin tendencia política de ninguna clase** [sic.], el progreso de nuestro país, presentándolo tal como es, y a ridiculizar la España de pandereta que tanto nos ha perjudicado y nos perjudica todavía<sup>1069</sup>.



**Figuras 399 y 400.** Cartel anunciando el próximo estreno y el pase del documental *La España de hoy*. S/A: “Cartel”, en *La Vanguardia* (05.01.1930), p. 21); y S/A: “Cartel”, en *La Vanguardia* (14.01.1930), p. 17.

<sup>1066</sup> Cartel anunciando el pase del documental *La España de hoy*. En él se lee “[...] que mereció la real aprobación de S. M. Alfonso XIII”. S/A: “Cartel”..., *op. cit.*, p. 17.

<sup>1067</sup> VV.AA.: *Viaje a un Oriente europeo: patrimonio y turismo en Andalucía (1800-1929)*..., *op. cit.*, p. 254.

<sup>1068</sup> *Ibíd.*

<sup>1069</sup> Detalle del cartel. S/A: “Cartel”..., *op. cit.*, p. 17.



**Figura 401.** Cartel anunciando la reproducción en exclusiva del documental *La España de hoy*, en el Cine París. S/A: "Cartel", en *La Vanguardia* (14.02.1930).

Con la Casa Balet y Blay, y después de *Alegres Vacaciones* (1948), producirá el anteriormente citado largometraje titulado *A punta de látigo* (Alejandro Perla, 1949), de ochenta y cinco minutos de duración, del que no se tienen más datos.

Más tarde, y ya en solitario, José María Blay produjo la comedia *¡Arriba las mujeres!!* (Julio Salvador, 1965)<sup>1070</sup>. El propio Blay escribió el argumento de la película, muy similar a la película distribuida en la etapa de Febrer y Blay, *¡Abajo los hombres!* (José María Castellví, 1935)<sup>1071</sup>, cinta que fue uno de los musicales más populares del cine español del momento<sup>1072</sup>, con música de Pascual Godes, Lizcano de la Rosa y Antonio Matas<sup>1073</sup>. El mismo título es una clara alusión al film, con intención de aprovechar su éxito y popularidad.

<sup>1070</sup> Julio Salvador Valls (\*Barcelona, 1906; †Ibíd., 1974).

<sup>1071</sup> CASTELLVÍ MARIMÓN, José María (dir.): *¡Abajo los hombres!* [cinta cinematográfica]. España, EDICI, 1936. [José María Castellví Marimón (\*Barcelona, 1900; †Ibíd., 1944)]

<sup>1072</sup> CANDEL CRESPO, José María: *Historia del dibujo animado español...*, op. cit., p. 44.

<sup>1073</sup> Pascual Arturo Godes Terrats (\*Barcelona, 1899; †Ibíd., 1944); Martín Lizcano de la Rosa (\*Barcelona, 1903; †1981); y Antonio Matas (\*Mallorca, 1912; †Miami, Florida, EE.UU., 1984).



**Figuras 402.** ¡¡¡Abajo los hombres!!! (José María Castellví, 1935): cartel y programa de mano.

Además, fichó como estrella protagonista a Jaime de Mora y Aragón<sup>1074</sup>, también participaron Paloma Valdés, María Asquerino y Manolo Gómez Bur. La música estuvo al cargo de Juan Durán Alemany, con canciones de Augusto Algueró y el propio protagonista, Jaime de Mora y Aragón<sup>1075</sup>.

**DON JAIME DE MORA Y ARAGON**  
**PROTAGONISTA DE LA PELICULA**  
**«¡¡ARRIBA LAS MUJERES!!»**



Don Jaime de Mora y Aragón, en el momento de la firma del contrato para protagonizar la película en color «¡ARRIBA LAS MUJERES!», que se rodará los próximos meses de julio y agosto en San Carlos de la Rápita. De izquierda a derecha vemos a don Julio Salvador, director de la película, don Jaime de Mora y Aragón, don José María Blay, productor de la misma y don José María Blay (Jr.).

Figuran igualmente en el reparto de «¡ARRIBA LAS MUJERES!», la joven y bella actriz Irán Eory, y el popular y gracioso actor Manolo Gómez Bur.

Con canciones de Augusto Algueró, guión literario de Noel Clarasó y diálogos de Alvaro de Laiglesia, «¡ARRIBA LAS MUJERES!» posee todos los alicientes para asegurar el éxito de esta nueva producción nacional.

Don Jaime de Mora y Aragón, en el momento de la firma del contrato para protagonizar la película en color «¡ARRIBA LAS MUJERES!», que se rodará los próximos meses de julio y agosto en San Carlos de la Rápita. De izquierda a derecha vemos a don Julio Salvador, director de la película, don Jaime de Mora y Aragón, don José María Blay, productor de la misma y don José María Blay (Jr.).

Figuran igualmente en el reparto de «¡ARRIBA LAS MUJERES!», la joven y bella actriz Irán Eory, y el popular y gracioso actor Manolo Gómez Bur.

Con canciones de Augusto Algueró, guión literario de Noel Clarasó y diálogos de Alvaro de Laiglesia, «¡ARRIBA LAS MUJERES!» posee todos los alicientes para asegurar el éxito de esta nueva producción nacional.

**Figuras 403 y 404.** Noticia y detalle sobre la producción de José María Blay *¡¡Arriba las mujeres!!*. S/A: “Música, Teatro y Cinematografía. Don Jaime de Mora y Aragón protagonista de ¡Arriba las mujeres!”, en *La Vanguardia Española* (10.05.1964), p. 52.

<sup>1074</sup> Ésta fue una de sus primeras películas. Jaime de Mora y Aragón (\*1925; †1995) era un aristócrata, actor y jefe de la oficina de turismo de Marbella.

<sup>1075</sup> Juan Durán Alemany (\*Barcelona, 1896; †Ibíd., 1970); y Augusto Algueró Algueró (\*1907; †1992).



Figura 405. Cartel de ¡Arriba las mujeres!. S/A: "Cartel", en *La Vanguardia Española* (05.08.1965), p. 27.

La película se rodó en San Carlos de la Rápita (Tarragona) en los meses de julio y agosto de 1964 y se estrenó en Barcelona el 09.08.1965 en los cines Balmes, Excelsior y Maryland; y en Madrid, dos años más tarde, el 20.09.1967 en el Cine Carlos I (Vallecas)<sup>1076</sup>. Tuvo un gran éxito con una recaudación de 35.224,43 €.

Ésta fue la última película que produjo José María Blay, al menos que haya localizado. Se ha encontrado noticia en *La Vanguardia Española*, de la preparación de una película protagonizada de nuevo por Jaime de Mora y Aragón, y con el título previsto *Un aristócrata en el Oeste*<sup>1077</sup>, aunque no se ha hallado constancia de que llegara a rodarse, o al menos estrenarse. En la misma noticia se hace referencia a que el actor había firmado un contrato en exclusiva para cinco años con José María Blay, aunque ya no trabajó más con éste. Desconozco los motivos.

<sup>1076</sup> Según datos la base de datos de películas calificadas del Ministerio.

<sup>1077</sup> S/A: "Cinematografía. Don Jaime de Mora en un film español", en *La Vanguardia Española* (04.10.1964), p. 52.



Figura 406. Cartel de *¡¡Arriba las mujeres!!* (Julio Salvador, 1965).


### Don Jaime de Mora en un film español

El productor de cine don José María Blay, ha permanecido unos días en la villa de Salou con objeto de ultimar detalles relacionados con la película que ha de realizar en tan importante centro turístico, el mes de marzo próximo. Será protagonista del film, don Jaime de Mora y Aragón, y se ha pensado en que el título sea: «Un aristócrata en el Oeste». Don Jaime tiene firmado un contrato en exclusiva por cinco años, a José María Blay. También se habla de una probable instalación en Salou de unos estudios cinematográficos, para el rodaje de varias películas.

Figura 407. Noticia sobre un nuevo film de José María Blay protagonizado por Jaime de Mora. S/A: "Cinematografía. Don Jaime de Mora en un film español", en *La Vanguardia Española* (04.10.1964), p. 52.

Aunque en realidad, como ya se ha expuesto con anterioridad, una de sus actividades más importantes fue la **distribución** de películas, primero con la casa “Febrer y Blay”, de la que fue director-gerente y más tarde, con la Casa “Balet y Blay”. De estas empresas y su labor de distribución ya se ha hablado extensamente en el capítulo anterior.

Posteriormente, como también se ha apuntado, se asoció con la productora y distribuidora “Cinedía, S. A.”<sup>1078</sup> para producir y distribuir largometrajes, aunque aparece asociada a “Balet y Blay” ya en la década de 1940, como puede verse en los carteles publicitarios en los que se une la marca “Cinedía” a la de “Balet y Blay”. “Cinedía” fue la distribuidora de *Garbancito de la Mancha* en su reestreno de 1961, como se verá en el punto siguiente, y también de *¡¡Arriba las mujeres!!*



PRESENTA UN AVANCE DE SU MATERIAL  
PARA LA TEMPORADA DE 1940-41

## PYGMALION


La película que ha batido el récord mundial  
Basada en la famosa comedia de Bernard Shaw  
por

**LESLIE HOWARD Y WENDY HILLER**  
Dirección: ANTHONY ASQUIT - LESLIE HOWARD

<p><b>RAPTEME USTED</b> Producción nacional por CELIA GAMEZ ENRIQUE GUITART Dirección: J. FLECHNER</p> <p><b>DINNER AT THE RITZ</b> por ANNABELLA-PAUL LUKAS Dirección: HAROLD B. SCHNSTER</p> <p><b>21 DIAS</b> por VIVIAN LEIGH-LESLIE BANKS LAURECEN OLIVIER Dirección: BASIL ODEAN</p> <p><b>BREAK THE NEWS</b> por JACK BUCHANAN-MAURICE CHEVALIER y JUNE NIGHT</p> <p><b>DANCE BAND</b> por CHARLES "BUDDY" ROGERS TUNE CLYDS Dirección: MARCEL VARNEL</p> <p><b>THE FLYING SQUAD</b> Basada en la obra de EDGAR WALLACE por PHILLIS BROOKS SEBASTIAN SHAW Dirección: HERBERT BREEN</p>	<p><b>JULIETA Y ROMEO</b> Producción nacional por MARTA FLORES "ENRIQUE GUITART Dirección: J. M. CASTELLVI</p> <p><b>THUNDER IN THE CITY</b> por EDWARD G. ROBINSON LEIS DESTÉ Dirección: MARION GERING</p> <p><b>CONTRABAND</b> por CONRAD VEIDT VALÉRIE HOBSON Dirección: MICHAEL POWELL</p> <p><b>THE CHINESE BUNGALOW</b> por PAUL LUKAS-JANE BAXTER Dirección: GEORGE KING</p> <p><b>OUTSIDER</b> por GEORGE BANDERS MARY MAGUIRE Dirección: PAUL L. STEIN</p> <p><b>I SEE ICE</b> por el formidable cómico GEORGE FORMY Dirección: ANTONY KIMMINS</p>
---	---

Distribuidas por **CINEDIA - BALET Y BLAY**

Madrid, Sevilla, Bilbao, Valencia y Palma



**Figura 408.** Cartel anunciando el avance de las películas que distribuyó Balet y Blay en la temporada 1941-1942. *La Vanguardia Española* (19.09.1940), p. 12.

<sup>1078</sup> CRUSELLS VALETA, Magí: *Directores de cine en Cataluña: de la A a la Z...*, op. cit., p. 56.





**Figura 409.** Carteles anunciando estrenos de películas distribuidas por Balet y Blay. S/A: "Carteles", en *la Vanguardia Española* (02.07.1941), p. 4; y (05.03.1942), p. 3.



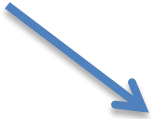
**Figura 410.** Carteles anunciando estrenos de películas distribuidas por Balet y Blay. S/A: "Carteles", en *la Vanguardia Española* (23.01.1943), p. 6; y (26.04.1956), p. 26.



**Figura 411.** Noticia sobre la firma de un contrato de Benito Perojo con Cinedía, de la que José María Blay era Consejero Delegado. S/A: "Dos veteranos de la cinematografía española firman un importante contrato", en *La Vanguardia Española* (17.05.1970), p. 37.

Por otra parte, José María Blay tuvo una trayectoria política e institucional, ostentando cargos de relevancia en organismos relacionados con la cinematografía española. Desde 1934 y durante toda la década de 1940, como también se ha visto, ocupó el puesto de vicepresidente de la Cámara de Defensa Cinematográfica Española<sup>1079</sup>. También fue vicepresidente de la Junta Sindical Nacional de Cinematografía<sup>1080</sup> y Presidente de la Junta del Casino Cinematográfico de Barcelona<sup>1081</sup>. Incluso llegó a ser concejal del distrito VIII y X de la Ciudad Condal y pertenecer a la Comisión consistorial permanente de Cementerios, la de Beneficencia y en la de Abastos<sup>1082</sup>. A modo de curiosidad y para conformar al personaje lo más completo posible, hay que mencionar que llegó a organizarse un torneo de fútbol en su honor: Copa del Excelentísimo señor concejal delegado del distrito VIII, José María Blay<sup>1083</sup>.

### Se ha constituido la Junta Sindical Cinematográfica de Barcelona



Bajo la presidencia del jefe accidental del Sindicato Nacional del Espectáculo, camarada Abad Ojuel, y con asistencia del presidente de la Subcomisión Reguladora de la Cinematografía, don Joaquín Soriano; del presidente de la Junta Sindical Nacional de Cinematografía, don Serafín Ballesteros; del vicepresidente, don José María Blay, y del secretario, don Joaquín Angamasilla, se ha constituido en Barcelona la Junta Sindical Cinematográfica.

Entre los acuerdos adoptados hay uno de gran interés, que es la creación de un Código que regule las reacciones contractuales entre empresarios y distribuidores.

Las sesiones del pleno han durado tres días, y ya se encuentran nuevamente en Madrid las jerarquías cinematográficas que se desplazaron a Barcelona.

**Figura 412.** Noticia en la que se cita a José M<sup>a</sup>. Blay, por asistir a la constitución de la Junta Sindical Cinematográfica de Barcelona en calidad de vicepresidente. SÁENZ DE HEREDIA, José Luis: “Se ha constituido la Junta Sindical Cinematográfica de Barcelona”, en *Primer Plano*, V/187 (14.05.1944), p. 18.

<sup>1079</sup> *Ibíd.*

<sup>1080</sup> GARCÍA VIÑOLAS, Pío: “Ha quedado constituida la Junta Sindical Nacional Provisional de Cinematografía”, en *Primer Plano*, V/179 (19.03.1944), p. 15; SÁENZ DE HEREDIA, José Luis: “Se ha constituido la Junta Sindical Cinematográfica de Barcelona”, en *Primer Plano*, V/187 (14.05.1944), p. 18.

<sup>1081</sup> S/A: “Se inaugura en Barcelona el Casino Cinematográfico”, en *Primer Plano*, V/188 (21.05.1944), p. 17.

<sup>1082</sup> S/A: “Noticias”, en *La Vanguardia Española* (08.02.1949), p. 8; (18.08.1953), p. 11; (22.07.1954), p. 14; y (18.02.1955), p. 14.

<sup>1083</sup> S/A: “Noticia”, en *La Vanguardia Española* (23.08.1953), p. 18.



**Figura 413.** Recorte de prensa sobre un torneo de fútbol en honor de José María Blay, ocupando el cargo de concejal delegado del distrito VIII. S/A: “Noticia”, en *La Vanguardia Española* (23.08.1953), p. 18.

### ***Julián Pemartín: el creador del argumento***

Julián Pemartín Sanjuán (\*Jerez de la Frontera, Cádiz, 1901; †Madrid, 1966), licenciado en Derecho, escritor, poeta y militante falangista, fue el encargado por José María Blay de crear el argumento para *Garbancito de la Mancha*, para lo que confeccionó un cuento con el mismo nombre. Del cuento y de su trascendencia así como de la importancia de Julián Pemartín en la producción se hablará en el siguiente apartado.

En cuanto a su biografía<sup>1084</sup>, hay que decir que antes de la Guerra Civil, colaboró en *Acción Española*, revista ideológicamente cercana a Falange Española de la que su hermano, José Pemartín, era miembro activo<sup>1085</sup>. Finalizada ésta, fue nombrado Director del Instituto Nacional del Libro Español —cargo que ocuparía hasta su muerte en 1966— y Jefe del Sindicato Nacional del Papel, Prensa y Artes Gráficas. Fue responsable de la política del libro (edición, impresión, difusión, comercialización...) y “artífice” de la Ley de Protección al Libro Español de 12.12.1946.

Las primeras obras de Julián Pemartín fueron escritas a finales de la década de 1930 y principios de la década de 1940, coincidiendo con los primeros pasos del gobierno del general Franco. Son obras relacionadas con la Falange Española que pretendían crear

<sup>1084</sup> Los datos de su biografía han sido extraídos de MANZANERA MOLINA-NIÑIROLA, María y VIÑAO FRAGO, Antonio: “Literatura y cine infantil en la España de la postguerra. *Garbancito de la Mancha* (1945)” ..., *op. cit.*, pp. 134-138.

<sup>1085</sup> Con su obra PEMARTÍN SANJUÁN, José: *Qué es «lo nuevo»... Consideraciones sobre el momento español presente*. Sevilla, Cultura Española, 1937, influyó en la construcción ideológica del régimen franquista.

un corpus teórico e ideológico en los que fundamentar en nuevo Estado. Se pueden citar: *Hacia la historia de la Falange. Primera contribución de Sevilla* (1938)<sup>1086</sup>; *Lecciones elementales de nacional-sindicalismo* (1940)<sup>1087</sup>; *Teoría de la Falange* (1941)<sup>1088</sup>; y *Almanaque de la Primera Guardia* (1945)<sup>1089</sup>. Estas obras coinciden temporalmente con el período de creación del cuento *Garbancito de la Mancha*, por lo que el autor estaba inevitablemente inmerso en una etapa de pleno desarrollo y efervescencia del pensamiento ideológico ligado a Falange del que está muy influido el cuento. Después de 1945 y durante la década de 1950, seguirá desarrollando este corpus con nuevos títulos<sup>1090</sup>.



**Figura 414.** Libros escritos por Julián Pemartín como teórico e ideólogo de la Falange española: DÁVILA Y FERNÁNDEZ DE CELIS, Sancho y PEMARTÍN SANJUÁN, Julián: *Hacia la historia de la Falange. Primera contribución de Sevilla*. Jerez de la Frontera (Cádiz), Jerez Industrial, 1938; y PEMARTÍN SANJUÁN, Julián: *Teoría de la Falange*. Madrid, Editorial Nacional, 1941.

<sup>1086</sup> De la que es coautor junto a Sancho Dávila. DÁVILA Y FERNÁNDEZ DE CELIS, Sancho; y PEMARTÍN SANJUÁN, Julián: *Hacia la historia de la Falange. Primera contribución de Sevilla*. Jerez de la Frontera (Cádiz), Jerez Industrial, 1938.

<sup>1087</sup> PEMARTÍN SANJUÁN, Julián: *Lecciones elementales de nacional-sindicalismo que dirige a los Instructores de I. T. el asesor Nacional de Cultura y Formación Julián Pemartín*. Madrid, Delegación Nacional de Organizaciones Juveniles, 1940.

<sup>1088</sup> PEMARTÍN SANJUÁN, Julián: *Teoría de la Falange*. Madrid, Editorial Nacional, 1941.

<sup>1089</sup> PEMARTÍN SANJUÁN, Julián: *Almanaque de la Primera Guardia*. Madrid, Editorial Nacional, 1945.

<sup>1090</sup> PEMARTÍN SANJUÁN, Julián: *José Antonio o lo que no es*. Madrid, Publicaciones españolas, 1953; PEMARTÍN SANJUÁN, Julián: *Primera lección sobre el concepto de jerarquía en su valoración falangista*. Madrid, Titania, 2010.

Ya en la década de 1960, y con unas circunstancias tanto nacionales como internacionales totalmente distintas, se dedicó a escribir obras muy variopintas, con tintes folklóricos y de ámbito local, como por ejemplo *Diccionario ilustrado del vino de Jerez* (1965)<sup>1091</sup>, *El cante flamenco. Guía alfabética* (1966)<sup>1092</sup> o *Evocación de un artista inmortal: Antonio Chacón* (1965)<sup>1093</sup>, entre otros.

Aparte de las obras anteriormente mencionadas, también cultivó la poesía, la traducción y otras producciones menores.

### ***Jacinto Guerrero y Joaquín Bisbe: la música y los bailables***

Sin ninguna duda, Jacinto Guerrero fue fundamental en la producción y éxito de la película. Es por ello que su nombre debe aparecer en este apartado, como uno de los protagonistas fundamentales, aunque su figura y el resto de aspectos relacionados con la música se desarrollen en el tercer y último capítulo del presente trabajo. Y unido al maestro Guerrero, el entonces joven compositor Joaquín Bisbe, que fue fundamental para poder materializar con éxito el procedimiento de trabajo del maestro Guerrero, y por su inestimable contribución a la película con su creación del “Número musical de los gusanos”.



---

<sup>1091</sup> PEMARTÍN SANJUÁN, Julián: *Diccionario ilustrado del vino de Jerez*. Jerez de la Frontera (Cádiz), Editorial Gustavo Gili, 1965.

<sup>1092</sup> PEMARTÍN SANJUÁN, Julián: *El cante flamenco. Guía alfabética*. Madrid, Afrodísio Aguado, 1966.

<sup>1093</sup> PEMARTÍN SANJUÁN, Julián: *Evocación de un artista inmortal: Antonio Chacón (Conferencia en el II Curso Internacional de Arte Flamenco, dedicada al insigne cantaor flamenco Antonio Chacón, leída el día 2 de agosto de 1965 en la Cátedra de Flamencología de Jerez de la Frontera)*. Jerez de la Frontera (Cádiz), Jerez Industrial, 1965.



## Procedimiento de trabajo: “Cómo se hizo”, el *making-off* de *Garbancito de la Mancha*



Uno de los aspectos más interesantes de este trabajo ha sido descubrir con detalle cada uno de los pasos que se siguieron para que una película de las características de *Garbancito de la Mancha* —el primer largometraje de animación en color Europeo— viera la luz y alcanzara el éxito de taquilla y crítica, un éxito que en la actualidad se podría calificar de “absoluto” o “taquillazo”.

Para ello, se hará un seguimiento del procedimiento de trabajo llevado a cabo durante la producción, es decir, lo que actualmente se denomina en la industria del cine *making-off* o “cómo se hizo”. Es decir, se hará un recorrido por todo el proceso de producción, desde sus inicios hasta su estreno. Se comenzará analizando los precedentes, incluso anteriores a la imaginación de la posibilidad de hacer una película semejante, las causas y motivaciones que propiciaron la concepción del film, la idea primigenia y la creación de un argumento literario como argumento. Más adelante se verá la creación de los estudios, la búsqueda del personal, los problemas surgidos del contexto belicista al que estaba sometido Europa, y un sinfín de hechos y aspectos hasta el resultado final. Y aún más, el estreno y la larga vida de la película hasta nuestros días.

No cabe duda que la producción de un largometraje de animación era el siguiente paso, lógico e incluso natural, en un industria incipiente, con una gran cantidad de cortos de animación en pantalla o en producción y con una meta final bien marcada, los largometrajes de Walt Disney. Pero pasar de producir cortometrajes de dibujos animados a crear un largometraje era un cambio sustancial en todos los campos, desde la técnica de animación, los recursos y medios materiales, hasta la creación de la banda sonora de la película e iba a exigir grandes esfuerzos en todos los ámbitos y por parte de todos los protagonistas.

## ***Antecedentes***

Diversos son los motivos y condicionantes que propiciaron la producción de *Garbancito de la Mancha*. Por una parte, hay que destacar la evolución y progresivo desarrollo de las producciones de dibujos animados, con la aplicación del color, búsqueda continua de mejorar las técnicas de animación, etc. Por otro, la valoración cada vez más positiva del parte del público hacia estas producciones, que aunque tenían que competir con las norteamericanas, el propio hecho de existir éstas hizo que la gente comenzara a tenerlas en cuenta y, poco a poco se valorasen más las producciones de animación, más allá de ser un mero entretenimiento para niños, sin más interés para los adultos. A ello contribuyó también, en gran medida el propio interés de los medios de comunicación de la época, que maravillados con los trabajos de Disney y conscientes de la industria que éste tenía montada a su alrededor, comenzaron poco a poco a valorar los esfuerzos y sorprenderse de los resultados de los animadores y productores, también compositores españoles con precarios medios de los que se disponía en aquel momento. Así que se puede afirmar que realizaron una campaña de apoyo<sup>1094</sup>.

## ***El capitán Tormentoso***

Ya se ha expuesto la situación de la animación en España en el capítulo anterior, por lo que hay que reiterar que la creación de una película como *Garbancito de la Mancha* fue la consecuencia lógica de la evolución de la animación en España durante la década de 1930 y, sobre todo, de la primera parte de la década de 1940. Con un volumen de producción cada vez mayor, y con el interés del público y también de los medios de comunicación en alza, la creación de un largometraje de animación en color era el siguiente paso. Además, la meta a conseguir estaba bien marcada con los resultados de Walt Disney. A pesar de ello, lanzarse a la producción de un largometraje de dibujos animados era un cambio sustancial, casi radical, en todos los campos, desde la técnica de animación a los recursos y medios materiales, pasando por la financiación.

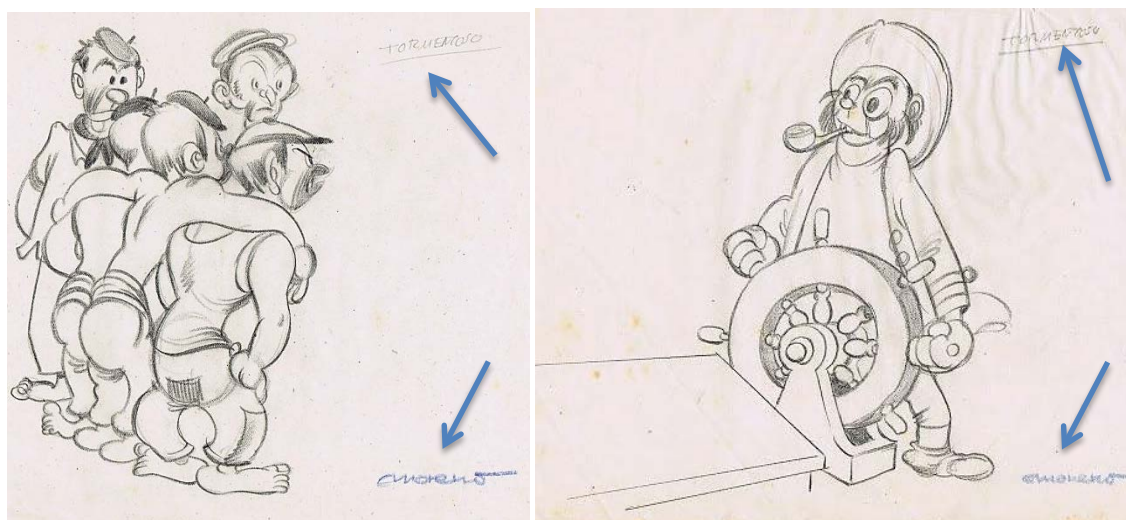
En este incipiente mundo y todavía precario, se encontraba el animador Arturo Moreno, que junto a José María Arola, creó en Barcelona la productora de dibujos

---

<sup>1094</sup> Véase el apartado sobre el contexto cinematográfico.



animados Diarmo Films<sup>1095</sup> en 1942. Pronto se unieron al equipo Rosa Galcerán y Armando Tosquellas. Sus primeras producciones fueron encaminadas hacia el mundo de la publicidad, concretamente para la Casa Bayer, pues en aquella época (y durante mucho tiempo) las empresas recurrían a los cortometrajes de dibujos animados para hacer publicidad. Más tarde crearon un cortometraje de once minutos de duración<sup>1096</sup> que titularon *La risa va por barrios* (título del rodaje)<sup>1097</sup> y que finalmente se estrenó con el nombre de *El capitán tormentoso*.



**Figura 415.** Dibujos a lápiz de grafito de *El capitán Tormentoso* (1942) con título y firma y Arturo Moreno.

La ficha técnica del cortometraje evidencia los pocos recursos, tanto técnicos como humanos, de que se disponía en aquella época, pues entre Arturo Moreno, José María Arola, Armando Tosquellas y Rosa Galcerán —gran ausente en los créditos— realizaron todo el trabajo relacionado con la animación. La composición de la banda sonora musical se la encargaron al maestro Juan Durán Alemany y también aparece en los créditos Martín Lizcano de la Rosa. No sabemos qué circunstancias llevaron a ambos compositores a participar en un corto de animación, pero no se ha hallado, de momento, ninguna evidencia de que alguno de los dos realizara la música para otra

<sup>1095</sup> El nombre de la productora estaba formado por las siglas de “Dibujos Animados Arola y Moreno” y había establecido en el entresuelo de la calle Salmerón, número 1 de la Ciudad Condal. CANDEL CRESPO, José María: *Historia del dibujo animado español...*, op. cit., p. 28.

<sup>1096</sup> Según datos de la base de películas del Ministerio.

<sup>1097</sup> *Ibíd.*

producción estas características<sup>1098</sup>. También participó en ella el Cuarteto Vocal “Orpheus” interpretando alguno de sus temas.

<b>Argumento</b>	José María Arola
<b>Guion</b>	José María Arola
<b>Director de fotografía</b>	José María Arola
<b>Música</b>	Juan Durán Alemany , Martín Lizcano de la Rosa
<b>Montaje</b>	José María Arola
<b>Dibujos</b>	Arturo Moreno
<b>Animación</b>	Armando Tosquellas

**Figura 416.** Ficha técnica de *El capitán Tormentoso*

Una vez terminado el cortometraje, Arturo Moreno recorrió las productoras más importantes intentado que alguna se interesase por su obra, pero no consiguió nada.

Con el rollo de la película [...] bajo el brazo [...], Moreno inició entonces (como había hecho Walt Disney quince años antes en Nueva York con “Steamboat Willie”) un penoso peregrinaje por todas las distribuidoras que existían en Barcelona en aquella época, tales como “Cifesa”, “Ufa” y “United Artits”, para enseñarles su película, pero ninguna de ellas se mostró interesada<sup>1099</sup>.

Y es que a muchos de los distribuidores no les interesaba el mundo de la animación, incluso les era algo ajeno, de niños, con poco valor. Pero además, hay que tener en cuenta que la creación del No-Do y la obligatoriedad de proyectarlo en todas y cada una de las sesiones cinematográficas tuvo una incidencia negativa en las producciones denominadas “de complemento” —entre las que se encontraba los dibujos animados—, ya que redujo el minutaje disponible para dichas producciones, como ya se ha visto con anterioridad<sup>1100</sup>.

Por otra parte, era imposible no comparar la producción nacional con las de Walt Disney, muy apreciadas por el público español, por lo que evidentemente, el cortometraje exhibido por Moreno se hallaba en clara desventaja:

Era un film con ritmo un tanto cansino, cuyo argumento oscilaba entre el autoritarismo del capitán y la tormenta en que se ve envuelto el barco de Tormentoso [...] De

<sup>1098</sup> Para profundizar sobre la figura de ambos compositores y sobre los compositores que se dedicaron a la composición de la música para producciones de animación en la década de 1940 véase el apartado sobre él. contexto musical.

<sup>1099</sup> CANDEL CRESPO, José María: *Historia del dibujo animado español...*, op. cit., p. 44.

<sup>1100</sup> Véase el contexto jurídico y cinematográfico de la década de 1940.

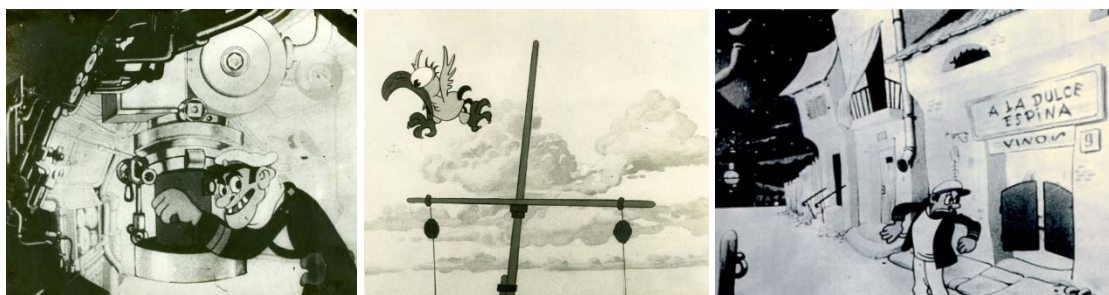
complicada realización, apuntaba ya las posibilidades de Moreno, gran admirador de Disney<sup>1101</sup>.

Este es el talento que supo apreciar José María Blay cuando visionó *El capitán Tormentoso*. Nada interesado en comprar su película para distribuirla, propuso a Arturo Moreno una empresa de mucha mayor envergadura, la creación de un largometraje de dibujos animados.

Con un ofrecimiento tan inesperado, y ante la sorpresa y las dudas iniciales, como es lógico dada la precariedad de recursos, dinámicas de trabajo, etc., Arturo Moreno aceptó y así comenzó la producción de *Garbancito de la Mancha*.



**Figura 417.** *El capitán tormentoso* (Arturo Moreno, 1942). Escena en gouache y aguada de tinta china<sup>1102</sup>.



**Fotogramas 28, 29 y 30.** *El capitán Tormentoso* (Arturo Moreno, 1942)<sup>1103</sup>.

<sup>1101</sup> ROTELLAR, Manuel: *Dibujo animado español*. San Sebastián, Ec. XXIX Festival Internacional de Cine de San Sebastián, 1981, p. 44.

<sup>1102</sup> HALAS, John; y MANVELL, Roger: *la técnica de los dibujos animados*. Barcelona, Ediciones Omega, 1980.

<sup>1103</sup> Los dos primeros fotogramas pertenecen a la "Colección Isabel Moreno". <https://www.flickr.com/photos/museudelcinema/19046690385/in/album-72157651721055404/> [Acceso: 02.04.2017].

## La actividad de la Casa Balet y Blay como distribuidora

Pero sería equivocado pensar que la idea de producir un largometraje de animación se le ocurrió a José María Blay de repente, mientras visionaba *El capitán Tormentoso*.

En aquella época, la Casa Balet y Blay era ya una distribuidora de prestigio a nivel nacional, como ya se ha visto con anterioridad y una de las principales motivaciones para producir cine de dibujos animados fue la obtención de permisos de importación, pues la normativa reciente había puesto en marcha una política cinematográfica basada en el control y el proteccionismo, principalmente.

La labor como productora de Balet y Blay no comenzó hasta *Garbancito de la Mancha* y terminaría con el fracaso estrepitoso de *Los sueños de Tay-Pi*. En total, llegó a producir cuatro largometrajes, no se tiene noticia de ningún cortometraje, tres de ellos de animación. Por lo que se puede afirmar que fue una productora fundamentalmente dedicada a los films de dibujos animados.

PELÍCULAS PRODUCIDAS POR LA CASA BALET Y BLAY			
Año	Título	Director	Género
<b>Largometrajes</b>			
1945	<i>Garbancito de la Mancha</i>	José María Blay	Animación
1948	<i>Alegres Vacaciones</i>	José María Blay	Animación
1949	<i>A punta de látigo</i>	Alejandro Perla	Aventuras
1951	<i>Los sueños de Tay-Pi</i>	Franz Winterstein	Animación

**Figura 418.** Largometrajes producidos por las Casa Balet y Blay

Más tarde, José María Blay todavía produjo en solitario la comedia *¡Arriba las mujeres!!* (Julio Salvador, 1964)<sup>1104</sup>, título en clara alusión a una de las películas distribuidas en la etapa de Febrer y Blay, *¡Abajo los hombres!* (José María Castellví, 1935), cinta que fue uno de los musicales más populares del cine español del momento, con música de Pascual Godes, Lizcano de la Rosa y Antonio Matas.

<sup>1104</sup> Esta producción ha sido tratada en el punto anterior, Los protagonistas del film.



**Figura 419.** Tríptico en verde de *¡Abajo los hombres!* (José María Castellví, 1935), una producción de Febrer y Blay.

Dos cuestiones tuvieron que tratar en las primeras reuniones que celebraron Arturo Moreno y José María, una versaría sobre el argumento de la película y la otra, sobre las necesidades técnicas, de personal, infraestructuras, etc. que iba a requerir una empresa tan importante como la que iban a comenzar.

Ambas eran de suma importancia, se podría decir que vitales, no sólo por las implicaciones artísticas y técnicas sino por las condiciones políticas, marco normativo y trámites burocráticos que había que cumplir para poder llevar a cabo una producción cinematográfica en la década de 1940, como ya se ha visto en el capítulo anterior.

### ***Del cuento de Julián Pemartín al guion cinematográfico de Garbancito de la Mancha***

El primer trámite institucional que se debía llevar a cabo para poder producir una película era presentar el guion a la censura, pero había que hacerlo en su versión definitiva y terminada, incluyendo textos de los diálogos y de canciones, no servía una

sinopsis o resumen. Aunque en realidad, después se hicieron muchos cambios y variaciones, como es lógico.

Pero no sólo era importante el qué sino también quién. Pues además de tener que pasar la censura convenientemente, se quería tener el informe favorable de la Subcomisión Reguladora de la Cinematografía —segundo paso institucional y primer paso en la solicitud de los permisos de importación— con la intención de conseguir finalmente los permisos de importación tan deseados. Recuérdese que a esta comisión había que entregar el guion cinematográfico definitivo de la película, un plan económico completo, la relación de trabajadores y la hoja de censura del guion.

Pero la importancia del guion no sólo radicaba en pasar el primer filtro de la censura, obtener el permiso para comenzar con la producción o iniciar los trámites para conseguir los permisos. También condicionaba la obtención del material necesario para iniciar la producción, que se encontraba regulado por las condiciones de escasez.

Por otra parte, el guion era fundamental para optar al crédito ofrecido por el Estado para fomentar la cinematografía nacional, pues se debía presentar de nuevo, esta vez al Sindicato Nacional del Espectáculo —organismo encargado de conceder los créditos—, también acompañado del plan financiero de la operación, relación del personal artístico y técnico y todos los datos de carácter complementario que se considerasen oportunos.

Y por supuesto, una vez terminada la película, el argumento seguía teniendo una importancia capital si se quería concurrir con éxito a los Premios Anuales de la Cinematografía Española.

Con todo lo que se acaba de exponer, queda claro que el argumento y el guion de la película eran cruciales para conseguir el éxito y los objetivos que pretendían Balet y Blay. Por todo ello, José M<sup>a</sup> Blay encargó el argumento de la película a Julián Pemartín<sup>1105</sup>, un escritor del Movimiento<sup>1106</sup>.

---

<sup>1105</sup> CASTÁN PALOMAR, Fernando: “Horas antes del estreno con el director y los autores de «Garbancito de la Mancha»”..., *op. cit.*, p. 4.

<sup>1106</sup> Para conocer la figura de J. Pemartín, véase el apartado de los protagonistas del film.

## ***Garbancito de la Mancha* en la literatura infantil de posguerra: el cuento de Julián**

### **Pemartín como argumento del film**

La elección de Julián Pemartín para realizar el argumento de la película estuvo condicionada principalmente por las razones que se acaban de exponer. Esto era algo habitual en la década de 1940, pues con la importancia se le había otorgado al guion, éste se acababa literaturizando y se recurría en muchas ocasiones a algún referente literario.

A Julián Pemartín se le encargó que hiciese un cuento sobre el que se basaría el guion cinematográfico. La idea de crear primero un cuento antes de realizar el guion resultaba coherente pues el autor carecía de experiencia en la realización de guiones cinematográficos, y no había participado antes en ninguna producción cinematográfica (y tampoco lo hizo después). De esta manera, el autor podía desenvolverse en un medio que le resultaba cómodo por su perfil de escritor, cumpliendo además con las expectativas de los estamentos gubernamentales.

Por otra parte, la mayoría de las producciones de dibujos animados de la época (incluso hoy) se basaban en el argumento o los personajes de cuentos clásicos, como por ejemplo *Blanca Nieves y los siete enanitos* —en el cuento de los hermanos Grimm, — o en novelas clásicas, como Pinocho —en la novela escrita por Carlo Collodi—. Así que el proceso de basar el argumento de la película en un cuento no quedaba tan ajeno respecto a lo que normalmente se hacía en animación, quizás no tanto la elección del escritor, que tampoco había escrito ningún relato de estas características.

Julián Pemartín creó un cuento que fue publicado con el mismo título que la película, *Garbancito de la Mancha*, en principio estructurado en 17 capítulos y que sería más tarde publicado como cuento por Saturnino Calleja.

Pemartín creó entonces el personaje de “Garbancito” en un cuento [...] tratando de crear un héroe infantil de perfil español, fundiendo en torno suyo lo real y lo fantástico<sup>1107</sup>.

---

<sup>1107</sup> CANDEL CRESPO, José María: *Historia del dibujo animado español...*, op. cit., p. 46.

Y es que el autor creó el cuento teniendo en cuenta que iba a servir de base para el primer largometraje de animación español, por lo que lo dotó de unas características que, evidentemente según su criterio, eran las más adecuadas para dicho uso:

Me pidió Blay un argumento para la primera gran película española de dibujos animados, y creé entonces el personaje de «Garbancito de la Mancha», que había de ser un protagonista, al mismo tiempo que el del cuento, que también lleva su nombre [...].

—Porque yo— he tratado de crear un héroe infantil de perfil español. Y he procurado fundir en su entorno lo real y lo imaginario, con lo cual me parece que a nuestro público ha de llegarle mejor que dando exclusivamente lo fantástico<sup>1108</sup>.

Y continúa diciendo:

—A mí, por lo menos, eso es lo que me divierte, como me divierte también la mitología griega.

En las intervenciones humanas, la inverosimilitud sin medida, la omnipotencia absoluta, termina, al menos para mí, por resultar monótona<sup>1109</sup>.

Es evidente que *Garbancito de la Mancha* es una mezcla de *El Quijote* y del cuento “*El Cigronet Valent*”.



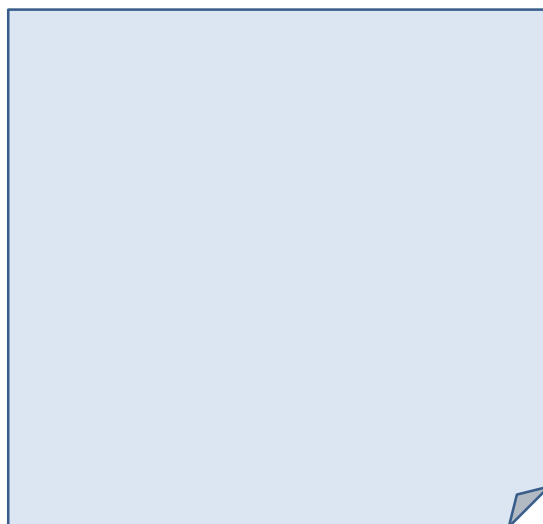
**Figura 420.** Cuento de Julián Pemartín: portada (p. 1) y contraportada (p. 5). PEMARTÍN, Julián: *Garbancito de la Mancha*. Madrid, Saturnino Calleja S. A., 1945.

<sup>1108</sup> CASTÁN PALOMAR, Fernando: “Horas antes del estreno con el director y los autores de «Garbancito de la Mancha»”..., *op. cit.*, p. 4-5.

<sup>1109</sup> *Ibíd.*, p. 5.



No es objeto de esta tesis realizar un análisis exhaustivo del cuento escrito por Julián Pemartín<sup>1110</sup>, pero sí resulta necesario centrar la atención en algunos aspectos de éste para comprender principalmente la posterior adaptación al guion de la película. Además, la obra constituye una fuente escrita básica para entender su proceso de gestación, creación, difusión y éxito, e incluso aportará datos relacionados con la banda sonora musical.



**Figura 421.** Ficha bibliográfica del cuento.

La película y el del cuento tienen el mismo título, *Garbancito de la Mancha*, aunque hay que decir que no fue siempre así. En un principio el film se llamó *Hazañas de Garbancito*<sup>1111</sup>, prueba de ello es la mención que se hace del argumento de la película como inscrito en el Registro de la Propiedad Intelectual bajo ese nombre. Y todavía aparece con este mismo título en un cuadro referente a la producción de largometrajes de 1943 publicado en *Primer Plano* el 16.01.1944<sup>1112</sup>.

Por su parte, las ilustraciones corrieron a cargo de Arturo Moreno y tienen un papel protagonista en la edición del cuento. Los aspectos relacionados con éstas se tratarán más adelante.

---

<sup>1110</sup> Si se quiere profundizar en el estudio del cuento, véase MANZANERA, María y VIÑAO, Antonio: "Literatura y cine infantil en la España de la postguerra. Garbancito de la Mancha (1945)"..., *op. cit.*, pp. 129-159.

<sup>1111</sup> VIOLA, Fernando: "Al habla con el director del Registro de la Propiedad Intelectual"..., *op. cit.*, p.5.

<sup>1112</sup> GARCÍA VIÑOLAS, Pío: "Positivo sin revelar: Algo más sobre la producción cinematográfica española en 1943", en *Primer Plano*, V/170 (16.01.1944), p. 16.

Pero sin duda alguna, uno de los aspectos más llamativos es que fuera publicado por la editorial “Saturnino Calleja S.A.”<sup>1113</sup>, fundada por Saturnino Calleja (\*Burgos, 1855; † Madrid, 1915) en 1876 y que en esta época estará dirigida por su hijo, Rafael Calleja, el cual continuó la labor de su padre.

Saturnino Calleja dio a conocer numerosas publicaciones infantiles y de gran fama son sus colecciones de cuentos:

A través de Calleja, los lectores españoles conocen los cuentos de Andersen, los de los hermanos Grimm, los *Viajes de Gulliver*, Las mil y una noches, junto a multitud de pulcras versiones de cuentos españoles populares.<sup>1114</sup>

Esta editorial puede considerarse como pionera en la edición de literatura infantil y que tenía un código con tres principios básicos:

1. Libros preferentemente divertidos. Quizá por vez primera la sonrisa, más aún, la carcajada comienza a ocupar en nuestra literatura infantil un mayor espacio que las lágrimas.
2. Libros editados pensando en el joven lector; a ello obedece la cuidada maquetación, la legible tipología y, sobre todo, las ilustraciones muchas de ellas de gran valor, que acompañan a cada libro.
3. Finalmente, libros editados a precios populares.<sup>1115</sup>

Claramente, el cuento de *Garbancito de la Mancha* cumplía con los tres requisitos: se incluyeron algunas escenas cómicas que intentan divertir al lector; la encuadernación, maquetación y tipología están muy cuidadas, destacando las ilustraciones de Arturo Moreno a las que se les da un papel protagonista; y el precio de cada ejemplar ascendía a 20 pesetas<sup>1116</sup>.

---

<sup>1113</sup> Una de las editoriales más importantes de finales del siglo XIX y principios del XX. Véase FERNÁNDEZ DE CÓRDOBA y CALLEJA, Enrique: *Saturnino Calleja y su Editorial: Los Cuentos de Calleja y Mucho Más*. Madrid, Ediciones La Torre, 2006; VV. AA.: *La Editorial Calleja, un agente de modernización educativa en la Restauración*. Madrid, UNED, 2002. GARCÍA PADRINO, J.: “El libro infantil en el siglo XX”, en ESCOLAR SOBRINO, H. (coord.): *Historia ilustrada del libro español. La edición moderna. Siglos XIX y XX*. Pirámide, 1996, pp. 299-343.

<sup>1114</sup> BASANTA REYES, Antonio: “La literatura infantil en España: pasado, presente y futuro”, en *IX Conferencia de la IRSCL*. Salamanca, 1989, p. 5.

<sup>1115</sup> *Ibíd.*, pp. 4-5.

<sup>1116</sup> Dato extraído de un cartel recogido en FERNANDEZ DE CÓRDOBA Y CALLEJA, Enrique: *Saturnino Calleja y su Editorial: Los Cuentos de Calleja y Mucho Más*. Madrid, Ediciones La Torre, 2006, p. 155.

Por otra parte, Saturnino Calleja tenía especial interés en difundir la obra de *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Buena prueba de ello son “[...] el número y carácter de las ediciones de esta obra, incluidas en el *Catálogo* de la editorial hacia la primera veintena del siglo XX”, hasta doce ediciones en diferentes formatos y precios<sup>1117</sup>. Es evidente que en la publicación de *Garbancito de la Mancha* confluyeron todos estos intereses.

También merece mención la fecha de edición pues no se sabe con exactitud puesto que en el cuento no aparece referencia alguna. Algunas fuentes consultadas establecen como fecha de edición el año 1943<sup>1118</sup>. Por su parte, María Manzanera afirma:

[...] sin fecha [...] El «nihil obstat» está fechado en 2 de diciembre de 1943, pero el libro no debió aparecer hasta 1945, el mismo año el estreno del film. Al menos así lo indica Aurora D. P. de Ulsamer en «Julián Pemartín y los niños», *El Libro Español*, t. X, n.º 106, octubre 1966, pp. 619-620”<sup>1119</sup>.

De hecho, el propio Julián Pemartín afirma en una entrevista para *Primer Plano* publicada el 12.05.1946:

[...] que editado por Calleja, ha de ponerse a la venta en uno de estos días<sup>1120</sup>.

Por lo que en la fecha de la realización de la entrevista todavía no se había publicado.

Con la reseña bibliográfica publicada en *Primer Plano* se disipan las posibles dudas, pues queda claro que el libro, aunque fue escrito con anterioridad al film para servir como base literaria al guion cinematográfico, fue publicado cerca del 16.06.1946, después de su estreno en Madrid.

---

<sup>1117</sup> Véase GARCÍA PADRINO, J.: “El libro infantil en el siglo XX” ..., *op. cit.*, p. 133.

<sup>1118</sup> Biblioteca virtual Cervantes. [www.cervantesvirtual.com/](http://www.cervantesvirtual.com/) [Acceso: 14.07.2012].

<sup>1119</sup> MANZANERA, María y VIÑAO, Antonio: “Literatura y cine infantil en la España de la postguerra. *Garbancito de la Mancha* (1945)” ..., *op. cit.*, p. 129.

<sup>1120</sup> CASTÁN PALOMAR, Fernando: “Horas antes del estreno con el director y los autores de «*Garbancito de la Mancha*»” ..., *op. cit.*, p. 5.



## LIBROS

GARBANCITO DE LA MANCHA, por Julián Pemartín.—Editorial Saturnino Calleja

Acaba de publicarse un delicioso volumen de literatura infantil, que tiene el interés cinematográfico de constituir la idea original de la primera película española —y europea— de dibujos de largo metraje y en color. Nos referimos al cuento Garbancito de la Mancha, que tiene por autor a Julián Pemartín, escritor de finísima sensibilidad. Como nos suponíamos, el cuento posee cualidades e intensidad que no fueron debidamente explotados por el cine. Volvemos a emocionarnos con las aventuras del héroe en su lucha con la bruja y el feroz gigante, con su hidalguía españolísima y con su lealtad sin tacha. Al mérito literario de Pemartín se une en esta edición dibujos originales de Arturo Moreno, el dibujante de la película. Con ello se han reunido en este volumen los dos elementos que fueron en su día la principal razón de éxito de la película. Bien venidas sean estas obras, de interés cinematográfico y literario.

**Figura 422.** Reseña bibliográfica de la publicación del libro de *Garbancito de la Mancha*. S/A: "Reseña", en *Primer Plano*, VII/296 (16.06.1946), p. 19.

### ***La adaptación del argumento: del cuento al guion. Las diferencias con la película***

La adaptación del argumento del cuento al guion de la película fue otro de los puntos o momentos cruciales que se debió llevar a cabo.

Aunque no se tiene constancia de las fechas exactas, sí sabemos que la idea de producir el largometraje surgió en la primera reunión entre Arturo Moreno y José María Blay, en 1942. Ya en julio de ese mismo año apareció en un artículo que dedicó la revista *Primer Plano* a la conveniencia de inscribir los guiones y argumentos cinematográficos en el Registro en la Propiedad Intelectual.

En este momento llega su secretaria con la copia de los nombres de autores y títulos de los argumentos registrados desde el 15 de junio de 1941 hasta igual fecha del año actual. Y el lector comprobará los que faltan, cuyos autores han hecho caso omiso del amparo que la ley les concede.

*La rueda de la fortuna*, José María Molina.—*Anagni*, Arregui, Camino y Argüello.—*El crucero «Balears»*, Luis Suárez Altamirano.—*La señorita Cero*, Manuel López Marín.—*Maribel, cruz de hierro*, Carlos Ballester.—*Viaje de boda*, Fernando Mignoni.—*La famosa Luz María*, Idem.—*La dama de Elche*, Soledad de Angel.—*Tánger o Los misterios de...*, José María Espinosa.—*Tánger*.—*Hazañas de Garbancito*, Julián Pemartín Sanjuán.—*El músico loco*, Manuel Asensio.—*Centinela de honor*, Industrias Cinematográficas Españolas.—*Torbellino*, Gutiérrez Navas y Marín.—*Tú no vas al baile*, Idem, idem.—*Villena y Rodríguez*, José Fonseca.—*La hora suprema*, Ana Martos y Cecilio Valcárcel.—*Abajo el telón*, Julia Navarro.—*La barca de Bruno*, Idem.—*Don Miguel de Mañara*, José María Gutiérrez.—*Lola Montes*, Juan López Núñez.—*Arte e industria del hierro*, Julián Gómez Torija.—*La última llamada*, Ricardo Rodríguez Quintana.—*La bruja blanca*, Enrique Pauly Almarza.—*La navarrita*, Idem.

FERNANDO VIOLA

**Figura 423.** Detalle en el que se cita *Garbancito de la Mancha* como argumento inscrito en el Registro de la Propiedad Intelectual bajo el nombre de *Hazañas de Garbancito*, Julián Pemartín Sanjuán. VIOLA, Fernando: "Al habla con el director del Registro de la Propiedad Intelectual", en *Primer Plano*, III/90 (05.07.1942), p.5.

Como ya se ha comentado con anterioridad, entre los títulos de películas que se citan como inscritas en el Registro correspondiente al periodo que va desde 15.06.1941 hasta el momento de la entrevista —no más tarde de la fecha de publicación del número de la revista 05.07.1942— se encontraba la película objeto de estudio, que hay que recordar que aparecía bajo el nombre de *Las hazañas de Garbancito*.

Por tanto, en menos de seis meses Julián Pemartín escribió el cuento y registró el argumento. Parece que esta entrada se refiere únicamente al argumento y no al guion, pues el nombre que parece asociado a la película es el de Julián Pemartín<sup>1121</sup> y no el de M. Amat, E. Piera y J. Selva, que en los títulos de crédito de crédito iniciales figuran como responsables de la adaptación cinematográfica y diálogos. De los tres es M. Amat quien se encargó del guion humorístico<sup>1122</sup>. No he encontrado más datos sobre

<sup>1121</sup> Otra hipótesis que parece plausible es que el propio Julián Pemartín realizara un primer guion para comenzar rápidamente con los trámites institucionales.

<sup>1122</sup> CANDEL CRESPO, José María: *Historia del dibujo animado español...*, op. cit., p. 51.

ellos. Ninguno de estos nombres aparece en el listado del personal contratado por la Casa Balet y Blay<sup>1123</sup>, por lo que se puede deducir que no eran animadores o, al menos, no trabajaron en la animación de la película, pues todos los animadores que sí lo hicieron aparecen en dicho documento, incluido Arturo Moreno.

Sea como fuere, rápidamente se hizo la adaptación del guion de la película, al menos una primera versión que presentar a las diferentes autoridades gubernamentales, aparentemente terminada, pues en 1942 ya se obtuvo el cartón de rodaje<sup>1124</sup>. Aunque, lógicamente el guion fue variando en el transcurso de la producción puesto que:

[...] tuvo que ser «adaptado» por Moreno a las necesidades de la narrativa cinematográfica, sin un sometimiento total al libro («En cuanto nos era posible metíamos algo nuestro») aunque respetando en lo fundamental, la intención del autor<sup>1125</sup>.

Las palabras de Arturo Moreno recogidas por Candel ponen en evidencia el sometimiento del equipo de animación argumento elaborado por Julián Pemartín. En cierta medida, se ha visto que fue un sometimiento “voluntario”, casi podría calificarse de “buscado”, desde luego por parte de los productores. No obstante no dejaba de ser un obstáculo para la creatividad de los animadores, llegándose a convertir en un corsé que en ocasiones estranguló la narración. Aunque no todos los puntos débiles de la película por lo que respecta a su narratividad fueron consecuencia directa del argumento de Pemartín, pues en una producción de estas características muchos son los condicionantes existentes, la mayoría de carácter ajeno a las posibilidades creativas de los artistas, como se verá más adelante (la financiación, los plazos, los recursos técnicos, etc.). Por otra parte, si los encargados de hacer la adaptación cinematográfica no eran animadores, lo más probable es que fueran contratados de manera puntual al inicio de la producción, con lo que los cambios de guion, estructura de la narración, etc. que se produjeron durante el transcurso de ésta fueran realizados por los propios animadores.

---

<sup>1123</sup> Material de la exposición “Els orígens del cinema d’animació a Catalunya. Garbancito de la Mancha. 70 anys del primer llargmetratge europeu d’animació en color”. Museu del Cinema-Col·lecció Antoni Furnó.

<sup>1124</sup> ROSA, Emilio de la; VIVAR, Hipólito: *Breve Historia del cine de animación en España...*, op. cit., p. (?).

<sup>1125</sup> CANDEL CRESPO, José María: *Historia del dibujo animado español...*, op. cit., p. 46.

Julián Pemartín valoró de forma muy positiva el resultado final de la producción, y consciente de los numerosos cambios en la trama realizados durante el proceso de adaptación cinematográfica de su cuento a la gran pantalla en lo que fue *Garbancito de la Mancha*, trata de justificarlo, de forma resignada, por las características y necesidades del cine de animación:

—Se ha hecho un esfuerzo magnífico, un verdadero derroche de arte y de buen gusto. El dibujo es también maravilloso. Y tengo la seguridad de que ha de ser muy del agrado del público. En cuanto a la forma de tratar el asunto, la realización ha tenido que refugiarse, naturalmente, en el truco cinematográfico. Dentro de esto se ha respetado todo lo que se ha podido de mi intención. Pero el cine, sobre todo en esta clase de producciones, no puede hacer un sometimiento total al libro. Son necesarios ciertos recursos que le den animación y movimiento. Esto es lo que se ha hecho en «Garbancito de la Mancha», según he podido apreciar en la prueba privada que de la película he visto.

Los cambios más significativos en el proceso de transformar el cuento en un guion cinematográfico se producen respecto a la trama, los personajes, la presencia del narrador y el tiempo de la acción.

En cuanto a la trama, el tema principal es bastante similar en el cuento y la película. En ambos se cuenta la historia de Garbancito, un niño huérfano que rescatará a sus amigos de las garras del gigante Caramanca, con la ayuda de Dios, las hadas y su cabrita Peregrina. No sin antes tener que superar los obstáculos que le pondrá los tres pillos, niños malos del pueblo y la bruja Tía Pelocha, secuaz del gigante.

Las diferencias son más notables en los temas secundarios pues en el cuento se añaden contratiempos u obstáculos en el camino del protagonista hacia la meta, que es rescatar a sus amigos. Por ejemplo, se añade un altercado con unos arrieros, con un cocodrilo. Esto también condicionará los espacios de la narración.

ÍNDICE DEL CUENTO		
<b>Capítulo I</b>	Garbancito de la Mancha (pp. 9-12)	9-12
<b>Capítulo II</b>	Los amigos de Garbancito	13-16
<b>Capítulo III</b>	Las hadas	17-21
<b>Capítulo IV</b>	El gigante Caramanca	22-26
<b>Capítulo V</b>	Garbancito lucha contra los grandullones	27-31
<b>Capítulo VI</b>	Las hadas asisten a Garbancito	32-34
<b>Capítulo VII</b>	Garbancito decide socorrer a sus amigos	35-38

<b>Capítulo VIII</b>	Garbancito recibe la espada	39-44
<b>Capítulo IX</b>	De lo que sucedió a Garbancito en una venta	45-51
<b>Capítulo X</b>	De cómo Garbancito se dejó arrastrar por injusta cólera (pp. 52-56)	52-56
<b>Capítulo XI</b>	La virtud por el premio no es oro	57-60
<b>Capítulo XII</b>	De lo que sucedió a Garbancito en una choza	60-64
<b>Capítulo XIII</b>	De cómo Garbancito tropezó por segunda vez en la misma piedra	65-69
<b>Capítulo XIV</b>	En donde Caramanca toma precauciones	70-74
<b>Capítulo XV</b>	En donde Garbancito queda en paz con la Tía Pelocha	75-79
<b>Capítulo XVI</b>	En donde Garbancito combate cuerpo a cuerpo con Caramanca	80-85
<b>Capítulo XVII</b>	Que pone fin a esta historia	86-90

**Figura 424.** Índice del cuento publicado por Saturnino Calleja.



**Figura 425.** Escena de Peregrina, Garbancito y los arrieros en la posada, que no aparece en la película. Capítulo IX, p. 49 del cuento.

Además, hay que mencionar algunos aspectos llamativos de la estructura narrativa. El cuento, que se articula en diecisiete capítulos, dedica los cuatro primeros a la presentación de los personajes, un espacio narrativo considerable que hace que el planteamiento se alargue y hace que el lector pierda el interés. En cambio, en la película, la presentación de los personajes se hace en una única secuencia (secuencia 1) muy bien resuelta, que resulta una de las más interesantes y llamativas del film.

En cambio, el final de la narración está más estructurado en el cuento —al que se dedican los tres últimos capítulos—, pues en la película, prácticamente en menos de cinco minutos se produce el desenlace final, Garbancito acaba rápidamente con la bruja y el gigante, rescata a todos los niños y vuelve a casa como un héroe.

Por lo que respecta a los personajes hay que decir que la mayor parte se mantienen del cuento a la película, el protagonista Garbancito, su fiel compañera Peregrina, los



antagonistas del héroe tanto el gigante Caramanca y la bruja tía Pelocha, como los tres pillos, Manazas, Pelanas y Pajarón. Sí encontramos diferencias entre los personajes que ayudan tanto al héroe como a sus antagonistas.

En cuanto a los amigos del héroe quedan igual Kiriki y Chirili, amigos de Garbancito pero en la película desaparece la figura del hidalgo, que viene a ser el tutor y consejero del niño en ausencia de sus padres, pues es huérfano. La supresión de este personaje en la película deja un vacío narrativo difícil de entender. Las hadas son otros personajes que sufren cambios que resultan incongruentes en la película. En el cuento son 3, el Hada Mágica, el Hada Saludadora y el Hada Parlanchina y cada una tienen su cometido. En la película, durante la presentación de los personajes (secuencia 1) también se habla de tres pero finalmente el hada Parlanchina no aparece en el transcurso de la película. Seguramente se pensaba hacer una secuencia que tuviese como protagonista esta hada pero finalmente se desechó y ya no había tiempo de cambiar la secuencia de la presentación de los personajes.



**Figura 426.** Garbancito recibiendo lección del hidalgo. Capítulo II, p. 15 del cuento.

Aunque las diferencias más notables se dan respecto a los personajes que ayudan al gigante. Ya se ha señalado que la bruja se mantiene en ambos, pero en la película no aparece Barrabás, una especie de ayudante de la bruja —que guarda ciertas similitudes con el ayudante del Dr. Frankenstein—. Tampoco el séquito de monstruos son los mismos, se varían y sobre todo desaparecen algunos. Estos cambios son lógicos por las diferencias introducidas en la trama.

También hay que destacar que en el cuento, Kiriki y Chirili tiene más protagonismo que en la película. En cambio, en el caso de los tres pillos ocurre al contrario.

PERSONAJES PRINCIPALES Y SECUNDARIOS		
PERSONAJES	CUENTO	FILM
Protagonista: héroe	Garbancito	=
Compañero del protagonista	Cabrita Peregrina	=
Antagonista	Pelanas, Pajarón y Manazas	=
	Gigante Caramanca	=
Los que ayudan al héroe	Kiriki y Chirili	=
	Hidalgo	NO
	Las hadas (3): Hada Mágica Hada Saludadora Hada Parlanchina	Las hadas (3): Hada 1 Hada 2 Hada Parlanchina (sólo prólogo) 3 hadas sentadas en el palacio, además de la que ayuda a G.
Los que ayudan al antagonista	Tía Pelocha	=
	Barrabás	NO
	Séquito de monstruos:	=
	2 Bisontes	NO
	Algún dragón	SÍ
	Bestias exóticas	
	Aceronte (cocodrilo)	NO
Macho cabrío	NO	
NO	Gavilán Serpiente	

**Figura 427.** Comparativa entre los personajes principales y secundarios del cuento y la película



**Figura 428 y fotograma 31 (57:52).** Dragón que ataca a Garbancito en el cuento (cap. XIII, p. 68) y monstruos que aparecen en la película.

También se aprecian diferencias entre los personajes que he llamado “sin nombre” y que en el cuento son muy numerosos. Por contra, en la película la mayoría desaparecen. Únicamente se mantienen el leñador, la madre de Kiriki y Chirili, un perro, los vecinos del pueblo y los varones del lugar, que rodean al alcalde. Y se introducen otros personajes como el gavilán y la serpiente como ayudantes de la bruja,

o el charlatán recién llegado al pueblo, pues ninguno de ellos había aparecido en el cuento.

PERSONAJES "SIN NOMBRE"			
PERSONAJES		CUENTO	PELÍCULA
<b>Individuos</b>	Profesión	cura	NO
		arrieros	NO
		posadero	NO
		Vieja mendiga (TP)	NO
		Pastora (TP)	NO
		leñador y compañero	leñador
		Mayordomo del hidalgo	NO
		NO	Charlatán
		NO	Alcalde
	Circunstancia	madre de Kiriki y Chirili	=
		perro	Perro (en el pueblo pero con papel de extra).
		caminante	NO
		pobre jorobadito	NO
jinete		NO	
<b>Grupo</b>	Vecinos	=	
	Niños del pueblo	NO	
	Varones del lugar, con representantes del Concejo	= (personajes alrededor del alcalde)	

**Figura 429.** Comparativa entre los personajes "sin nombre" del cuento y la película.



**Figura 430 y fotograma 32 (22:00).** Personaje del perro en el cuento (cap. X, p. 55) y en la película.

Por último hay un grupo de personajes que aparecen en la película, dentro de episodios que, como se verán la enriquecen pero no forman parte directa de la trama y que no aparecen en el cuento. Se trata de los personajes añadidos por Arturo Moreno (a lo que él hacía mención) y su equipo de animadores. Lo que resulta curioso es que

están presentes en el cuento a través de las ilustraciones, aunque no guardan relación alguna con la narración de éste<sup>1126</sup>.



**Figura 431 y fotograma 33 (11:44).** Gato de Garbancito en el cuento (cap. I., p. 12) y en la película.

Otro aspecto que merece ser mencionado es la utilización de un narrador. En el cuento de J. Pemartín, este recurso literario, muy habitual en el género, está muy presente a lo largo de toda la obra de una forma marcadamente intencionada:

La monopolización del relato por el narrador implica habitualmente una visión desde el presente. Todo es contado por quien ya conoce lo acaecido y, en consecuencia, el final de la historia. Puede, incluso, adelantar acontecimientos o preparar al lector para ellos [...].

Garbancito tiene, en este punto, una estructura clásica. El narrador conoce de antemano lo sucedido y se dispone a contarlo. Los diálogos (técnica que acerca los hechos al presente y los personajes al lector) son por ello escasos, y la narración (que los aleja) ocupa la mayor parte del cuento. El autor-narrador condiciona el relato impregnándolo, de un modo explícito, con su visión del mundo e ideología<sup>1127</sup>.

De hecho, la intervención del narrador es muy evidente en los cuatro primeros capítulos, dedicados a la presentación de los personajes. Tanto es así que no hay diálogos hasta mitad del capítulo V del cuento (p. 29), coincidiendo con el inicio de la trama. De ahí en adelante, los diálogos están más presentes y el papel del narrador se mantiene más neutro.

Así pues, en numerosas ocasiones la presencia del narrador se hace explícita y, quizás, con la intención de no alejar demasiado al lector de la narración, o como llamadas de atención al destinatario.

<sup>1126</sup> Se explican en el punto de las ilustraciones del cuento.

<sup>1127</sup> MANZANERA, María y VIÑAO, Antonio: "Literatura y cine infantil en la España de la postguerra. Garbancito de la Mancha (1945)"..., *op. cit.*, pp. 142-143.

[...] esa región que se extiende por **nuestra Patria** [...] <sup>1128</sup>.

Así era y así vivía Garbancito de la Mancha, si es que **mi torpe pluma ha logrado esbozar** siquiera un pálido retrato de este famoso niño [...] <sup>1129</sup>.

Pero ya **os dije** que no faltaban en el pueblo [...] <sup>1130</sup>.

[...] y **no he querido dejar** de presentarlos, aunque sólo haya sido en trazos breves, ya que han de tomar parte decisiva en las aventuras que pronto tendrán comienzo, y todos ello, unos del mejor grado, los otros muy en contra de su voluntad, aportarán, en definitiva, laureles para la fama inmortal de Garbancito <sup>1131</sup>.

En este último ejemplo se hace evidente que el narrador sabe lo que va a acontecer y lo anticipa. Esto ocurre también en otros momentos:

[...] y por eso las hadas le favorecieron con sus preciosas alianzas y le ayudaron a conseguir muchos triunfos a lo largo de su gloriosa vida <sup>1132</sup>;

[...] contra los que Garbancito ha de combatir en una lucha a muerte [...] <sup>1133</sup>.

Estas injerencias del narrador se multiplican en los capítulos dedicados a la presentación de las hadas (Capítulo III) y de Caramanca y sus secuaces (Capítulo IV). Posiblemente, esto se deba a que al estar describiendo a personajes fantásticos, el autor utiliza este recurso para hacerlos más reales y acercarlos al contexto del niño.

[...] **No podemos precisar** desde cuándo, porque ya en los tiempos de **nuestra historia...** <sup>1134</sup>

[...] **Imaginaos** que pronto se curarían las heridas [...] <sup>1135</sup>

[...] que como **sabéis** [...] <sup>1136</sup>.

[...] sólo **me queda decir** de ellas [...] **Yo no sé** si **vosotros sabéis** [...] **Las nuestras** eran de esta índole [...] También, como **os dije** [...] <sup>1137</sup>.

Pero **habéis de saber** [...] <sup>1138</sup> P. 21

**No he de afirmar**, como a veces **os aseguran** en algunos libros fantásticos y mentirosos [...] <sup>1139</sup>.

---

<sup>1128</sup> PEMARTÍN, Julián: *Garbancito de la Mancha...*, op. cit., p. 9.

<sup>1129</sup> *Ibíd.*, p. 12.

<sup>1130</sup> *Ibíd.*, p. 16.

<sup>1131</sup> *Ibíd.*, p. 16.

<sup>1132</sup> *Ibíd.*, p. 21.

<sup>1133</sup> *Ibíd.*, p. 26.

<sup>1134</sup> *Ibíd.*, p. 17.

<sup>1135</sup> *Ibíd.*, p. 18.

<sup>1136</sup> *Ibíd.*, p. 19.

<sup>1137</sup> *Ibíd.*, p. 20.

<sup>1138</sup> *Ibíd.*, p. 21.

[...] Los documentos más fidedignos, de que pacientemente **he ido extrayendo** la trama [...], **nos dicen** [...] También **nos aseguran** aquellos escritos [...] <sup>1140</sup>.

Caramanca, como **insinuamos** al principio, [...] <sup>1141</sup>

También resulta muy curioso y poco habitual el uso de una nota al pie en la página 13 para explicar los nombres de Kiriki y Chirili, donde la presencia del narrador aún se evidencia más, si cabe:

Acaso **os extrañe** que también estos personajes de nuestra historia tengan apodo, pero en los pueblos casi toda la gente menuda es conocida y llamada por algún mote. Este de Chirili, **os confieso** que **no he logrado** averiguar a qué condición o circunstancia del amigo de Garbancito correspondía y, en cambio, **puedo aseguraros** que la Kiriki era llamada así porque su voz, muy aguda cuando la levantaba en alguna discusión o riña, recordaba el canto mañanero del gallo, y, sobre esto, su madre la peinaba de manera que en todo lo alto le quedaba un gracioso copete, muy parecido a la triunfante creta de aquel ave <sup>1142</sup>.

En cambio, en la película el **narrador** únicamente está presente en la primera secuencia. Es una voz femenina en *over* que nos presenta la historia de Garbancito y a los personajes que la protagonizan:

Hoy nace a la vida de vuestra gloria un nuevo héroe, Garbancito de la Mancha, que ya será para siempre vuestro amigo, que ya será para siempre compañero inseparable de los antiguos preferidos en vuestros sueños iluminados con vuestras vigiliassoñadoras. Un héroe adornado de tan bellas virtudes, animado por impulsos tan altos, que va a estar en vuestra memoria como el ejemplo prodigioso que en todos los momentos ambicionaríais igualar

Mirad ahora con atención los personajes que rodean a Garbancito en sus proezas [...] <sup>1143</sup>

Terminada esta secuencia, la voz narradora ya no volverá a estar presente en ninguna ocasión.

Relacionado con la presencia de un narrador está el estilo y vocabulario empleados. Evidentemente tanto en el cuento como en la película el estilo

[...] pretende acercarse a una determinada concepción de nuestra literatura clásica del Siglo de Oro. Pretende ser sobrio y directo. El vocabulario también. Muchos términos, objetos, características de los personajes y situaciones guardan claras analogías o

---

<sup>1139</sup> *Ibíd.*, p. 23.

<sup>1140</sup> *Ibíd.*, p. 23.

<sup>1141</sup> *Ibíd.*, p. 25.

<sup>1142</sup> Texto de la nota al pie. *Ibíd.*, p. 13.

<sup>1143</sup> Secuencia 1 del film.

están tomados de *El Quijote*. Podría cuestionarse sobremanera el grado de adaptación del cuento al vocabulario infantil. Hay frases que desde luego creemos que les serían ininteligibles<sup>1144</sup>.

Aunque es cierto que ese estilo va a impregnar la narración y también a los diálogos del film, la utilización de un vocabulario exageradamente complejo y totalmente anacrónico está limitada a la primera secuencia. De hecho, es habitual que el espectador actual sólo haya visto el inicio de la película en Internet (monólogo de la voz narradora) y crea que éste es representativo de todo el film, juzgando, por tanto, de forma equivocada la película y dotándola de connotaciones peyorativas, asociadas en muchos casos a la retórica franquista.

En cuanto a los espacios en los que se desarrolla la narración, cabe señalar que los principales son los mismos en ambos casos —una región de la Mancha— y están bien delimitados. Es una excepción la ubicación de la guarida del gigante, que en el cuento se sitúa en Sierra Morena —un espacio real relacionado con los bandoleros— y en cambio, en la película se crea un espacio fantástico para situarla, cerca de Aguas Negras. No obstante, los espacios secundarios cambian, como es lógico, como consecuencia de las modificaciones introducidas en la narración.

Por último, resulta significativa la diferencia en cuanto a la estructura temporal de la narración entre el cuento y la película. Manzanera establece que:

Los hechos narrados transcurren a lo largo de cuatro o cinco días (no están claramente definidos los días cuarto y quinto). El cuento consta de diecinueve [diecisiete] capítulos, cada uno de los cuales no incluye más allá de una o dos secuencias de acción. Los cuatro primeros se dedican a la presentación de los personajes. El resto, al relato de los hechos, según la siguiente distribución: primer día (capítulos V y VI) [...]; segundo día (capítulos VII, VIII y parte del IX); tercer día (parte del capítulo IX, capítulo X y parte del XI) [...]; cuarto día (parte del capítulo XII, capítulos XIII a XVI y parte del XVII); quinto día (parte del capítulo XVII)<sup>1145</sup>.

En la adaptación cinematográfica, el tiempo de la acción se reduce a tres días, al menos en la versión definitiva, con la intención de acortar el metraje total, pues no se debe obviar que cada minuto de metraje requiere de una gran cantidad de dibujos.

---

<sup>1144</sup> MANZANERA, María y VIÑAO, Antonio: "Literatura y cine infantil en la España de la postguerra. Garbancito de la Mancha (1945)"..., *op. cit.*, p. 142.

<sup>1145</sup> MANZANERA, María y VIÑAO, Antonio: "Literatura y cine infantil en la España de la postguerra. Garbancito de la Mancha (1945)"..., *op. cit.*, pp. 146-148.

Por otra parte, en el cuento hay un predominio lineal de la narración, es decir, los hechos se narran en el orden en el que suceden, aunque en alguna ocasión se presenta la simultaneidad de acciones. Como por ejemplo cuando se muestra lo que sucede en el castillo, con Caramanca y la tía Pelocha; y por otra parte, se sigue el camino que conduce a Garbancito hacia éste, normalmente se presentan en capítulos o fragmentos diferentes. En la película el tratamiento es similar en cuanto a la concepción lineal pero se enriquece sobremanera la alternancia de escenarios y se utilizan recursos “novedosos”<sup>1146</sup>.

### **Las ilustraciones de Arturo Moreno para el cuento**

Como ya se ha visto con anterioridad, las ilustraciones que Arturo Moreno creó para el cuento fueron muy valoradas en la época y consideradas un elemento atrayente, que además relacionaba el cuento con el éxito de la película. Y de hecho, lo son. Es por ello que se va a presentar una pequeña muestra, poniéndolas en relación con los fotogramas del film.

<b>RELACIONADOS CON LA TRAMA</b>		
<b>DIBUJOS</b>	<b>CUENTO</b>	<b>FILM</b>
<b>Personajes</b>	Garbancito:	
	Ropajes:	
	- Portada y desarrollo	NO
	- Ilustración final	=
	Espada:	
	- Portada y desarrollo (diferencia entre labrador y héroe)	NO
	- Ilustración final	=
Peregrina		
- Portada e ilustración final: cascabel	=	
- Desarrollo: esquila		
		NO
	Kiriki y Chirili	Similar
	Hadas:	
	Posadero	NO
	Dragón	Monstruos
<b>Escenas</b>	Garbancito labrando	SÍ
	Garbancito con sus melones	NO
	Garbancito orando	SÍ
	Garbancito y su granja	SÍ

**Figura 432.** Ilustraciones del cuento y las imágenes de la película, relacionadas con la trama.

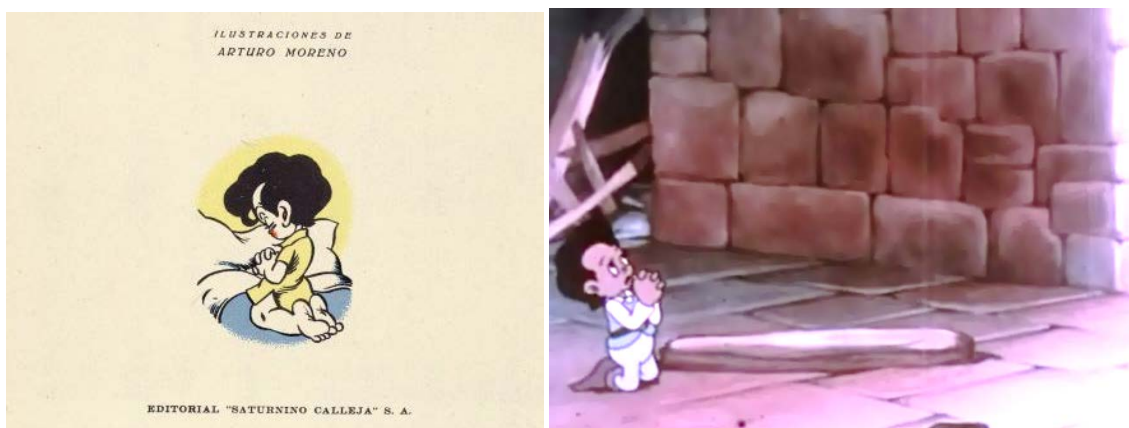
<sup>1146</sup> Véase el apartado acerca de la estructura del film, donde se analiza con detalle todos estos aspectos.



La mayoría de ilustraciones que se presentan en el cuento están directamente relacionadas con la trama. A continuación se presentan los ejemplos más significativos.



**Figura 433 y fotograma 34 (08:02).** Garbancito y Peregrina labran alegremente la tierra. Páginas iniciales del cuento y secuencia x.



**Figura 434 y fotograma 35 (32:55).** Garbancito orando. Portada interior del cuento y secuencia x.



**Figura 435 y fotograma 36 (02:07).** Garbancito y su granja. En el cuento (cap. I, p. 9) y en la película.



**Figura 436 y fotograma 37 (30:06).** Caramanca y Tía Pelocha. En el cuento (cap. II, p. 25) y en la película del cuento y secuencia



**Figura 437 y fotograma 38 (01:55).** Caramanca devorando a una persona. En el cuento (cap. IV, p. 22) y en la película (secuencia 1).



**Figura 438 y fotograma 39 (36:59).** Garbancito yace muerto. En el cuento (cap. V, p. 31) y en la película.



**Figura 439 y fotograma 40 (31:48).** Garbancito le cuenta lo ocurrido a la madre de Kiriki y Chirili. En el cuento (cap. VII, p. 36) y en la película.

También se incluyen ilustraciones en el cuento que nada tienen que ver con la trama y que se refieren a escenas y/o personajes que sólo aparecen en la película. Esto es, con total seguridad, un guiño de Arturo Moreno y de la editorial a la película y al valor ofrecido por todos ellos a esta, de la que también se benefició el cuento, pues hay que recordar que fue publicado después del exitoso estreno del film.

Al mérito literario de Pemartín se une en esta edición dibujos originales de Arturo Moreno, el dibujante de la película. Con ello se han reunido en este volumen los dos elementos que fueron en su día la principal razón de éxito de la película<sup>1147</sup>.

NO RELACIONADOS CON LA TRAMA		
DIBUJOS	CUENTO	FILM
<b>Personajes</b>	Gato	Sí
	Gallito	Sí
	Oruga apagando candil	Sí
<b>Escenas</b>	Gusanitos (I.I)	Sí
	Árbol mágico (I.I)	Sí
	Cipreses	Sí
	Gato y ratón	Sí
	Garbancito y tela de araña (garbanzo)	Sí
	Garbancito y burro (garbanzo)	Sí, pero con los tres pillos
	Garbancito en el agua (posiblemente garbanzo)	Sí, pero en un cuento
	2 pillos, Kiriki y Chirili	Sí, pero en dos grupos

**Figura 440.** Relación de las ilustraciones del cuento y las imágenes de la película, no relacionadas con la trama.

A continuación se presentan algunos ejemplos de personajes y escenas.

<sup>1147</sup> S/A: "Reseña", en *Primer Plano*, VII/296 (16.06.1946), p. 19.



**Figura 441 y fotograma 41 (08:47).** Gallito de Garbancito. En el cuento (cap. II, p. 16) y en la película.



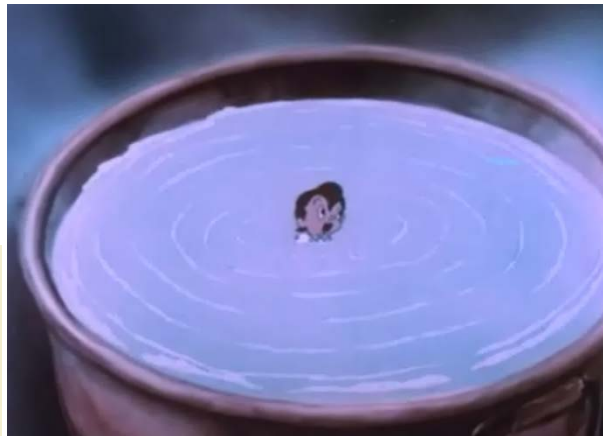
**Figura 442 y fotograma 42 (33:46).** Cipreses que rodean a Garbancito mientras le cantan una canción. En el cuento (cap. IV, p. 26) y en la película.



**Figura 443 y fotograma 43 (41:57).** Garbancito deslizándose por una tela de araña. En el cuento (cap. VIII, p. 44) y en la película.



**Figura 444 y fotograma 44 (21:03).** Personaje del burro en el cuento (cap. X, p. 56) y en la película.



**Figura 445 y fotograma 45 (42:16).** Garbancito en el agua. En el cuento (cap. XI, p. 60) y en la película.



**Figura 446 y fotograma 46 (02:11).** Oruga apagando un candil. En el cuento (cap. XIV, p. 74) y en la película.



**Figura 447 y fotograma 47 (12:17).** Escena de la pelea del gato y el ratón. En el cuento (cap. XVI, p. 85) y en la película.

Aunque el caso más llamativo por la importancia que se les da en el cuento, lo constituye la inclusión de varias ilustraciones antes de que se inicie la narración. Muestran escenas que no tienen que ver con la trama del cuento pero sí tienen una cierta correspondencia con las de la película y con sus imágenes.



**Figura 448 y fotograma 48 (2:42).** Ilustraciones de las páginas iniciales del cuento y escena correspondiente al "Número musical de los gusano" en la película.



**Figura 449 y fotograma 49 (53:15).** Ilustraciones iniciales del cuento y escena de Garbancito y Peregrina despidiéndose del árbol encantado en la película.

Para concluir, hay que mencionar las diferencias que existen en las ilustraciones del cuento por lo que se refiere a los ropajes de Garbancito y su espada. Para emprender su viaje con la intención de rescatar a sus amigos, el niño va vestido con las ropas que le había proporcionado el hidalgo:

[...] al poco rato el hidalgo, trayendo unas ropillas de aspecto militar, que debieron de servirle en su infancia y con las que ahora podría equipar y disfrazar a un tiempo a su valeroso discípulo.

Encima del **jubón**, que así se llamaba entonces la especie de chupa que usaba Garbancito, hízole vestir una pequeña **cuera**, es decir, una **chaquetilla de piel** semejante a la que suponían como prenda exterior los hombres de armas; luego dióle para que se las calzara unas **botas altas que le llegaban hasta la rodilla**; cambióle la caperuza aldeana por un airoso **sombrero de alas anchas adornado con hermosa pluma roja**; y, por último, le ciñó un **cinturón** del que pendía una **vaina de cuero** en que Garbancito enfundó solemnemente su espada nueva. Y con todo ello quedó transformado el modesto labradorcillo en un pequeño, pero arrogantísimo soldado de los ejércitos de España<sup>1148</sup>.

Y es la misma vestimenta que se elige para vestir a Garbancito en la portada del cuento.



**Figura 450.** Ilustraciones iniciales Peregrina y Garbancito prosiguen su camino. Capítulo IX., p. 47 del cuento.

En cambio, en las ilustraciones del final del cuento en las que aparecen algunos de los personajes, Garbancito no viste los mismos ropajes ni accesorios. Éstos son más semejantes a los que lleva en la película. Y es que, como en la trama de ésta no existe el hidalgo, no se produce el cambio de vestimenta, por lo que el niño siempre va vestido con la misma ropa del principio al final del film.

Lo mismo ocurre con la espada ya que en el cuento aparece siempre con una espada de esgrima primero y un florete después, a excepción de las ilustraciones finales en las que lleva una pequeña espada similar a la de la película

---

<sup>1148</sup> PEMARTÍN, Julián: *Garbancito de la Mancha...*, op. cit., pp. 43 y 44.

En el cuento, primero Garbancito escoge una espada de esgrima:

Recordó entonces Garbancito con pena, que su brazo no tenía fuerza para manejar en lucha tan real, como le aguardaba, las tizonas que casi a diario veía en la casa del hidalgo, y que alguna vez había tratado de sostener en alto unos momentos, asidas con la dos manos.

Decidió, pues, armarse de la pequeña **espada de esgrima**, que le había regalado su valedor, y que, desprovista del botón que en los ejercicios hace inofensiva la punta, quizá sirviera para combatir<sup>1149</sup>.



**Figura 451.** Garbancito practicando con la espada de esgrima. Capítulo VIII, p. 40 del cuento.

Más tarde, Garbancito se pone a practicar y rompe la espada de esgrima del hidalgo. En su ayuda, aparece el hada Mágica que le entrega una espada forjada por ella misma, que según las ilustraciones parece un florete español:

[...] Hundió el hada las manos en el chorro luminoso y extrajo de su fondo una espada pequeña, pero cuya hoja brillaba cual si fuese del mejor acero toledano.

Volviose entonces hacia Garbancito y le ofreció el arma recién hecha, al tiempo que le decía:

Ten, Garbancito, esta espada,  
está forjada con sol;  
nada a su punta resiste  
si se empuña con valor;  
pero no la desenvaines  
cuando no tengas razón...<sup>1150</sup>



**Figura 452.** Garbancito con la espada forjada por el hada Mágica.

<sup>1149</sup> *Ibíd.*, pp. 39 y 40.

<sup>1150</sup> *Ibíd.*, p. 41.



### **Las referencias musicales en el cuento**

Dada la naturaleza de esta tesis, me ha parecido interesante ver cómo se tratan las referencias musicales incluidas en la narración a través de la animación o del texto, también en el caso del cuento.

Se encuentran distintos instrumentos, sonidos o referencias musicales que se mantienen del cuento a la película, en cambio hay otros que aparecen en el cuento y no en la película, y viceversa.

<b>REFERENCIAS MUSICALES</b>	
<b>Cuento</b>	<b>Película</b>
Esquila de Peregrina	Cascabel de Peregrina
Flauta de Chirili	NO
A Caramanca le gusta la música	NO
Hadas musicales	NO
Murmullo de las hadas	SÍ
NO	“Número musical gusanos” con flores (a modo de trompetas); rana (tambor); silbido del gusano; flores (campanas)
NO	Flor (campana) de alarma
NO	Chirimía músico callejero
NO	Campana del charlatán
Coro (3 hadas)	NO
NO	Banda de músicos

**Figura 453.** Comparativa de la presencia de instrumentos entre el cuento y la película incluidos en la narración.

Uno de los instrumentos que más presencia tiene, tanto en el cuento como en la película, es la esquila de Peregrina. Es curioso ver cómo en la portada del cuento, el animal lleva al cuello un cascabel (como en la película) y también en las ilustraciones finales de algunos personajes. Por el contrario, en el resto de ilustraciones que acompañan al texto, siempre aparece con una esquila. También la narración (el propio texto), cuando presenta y describe a la amiga de Garbancito, habla de esquila y no de cascabel:

Periblanca, con brillantes manchas negras en el lomo, sobre las pezuñas delanteras y en la frente, esbelta y airosa, con **esquila al cuello de labrado estaño**, era como la sombra de Garbancito, cuya llegada a los sitios de reunión del pueblo nadie concebía sin el **anuncio del alegre y suave tintineo**<sup>1151</sup>.



**Figuras 454 y 455.** Garbancito y Peregrina con su esquila. Cap. I. p. 9 del cuento y Secuencia 05:07.

Un caso llamativo lo constituye la flauta de Chirili, pues es la referencia musical más abundante del cuento, y que incluso ocupa un papel relevante en la trama, pero en cambio no aparece en la película. Evidentemente, la utilización de una flauta como elemento de la trama tiene una clara alusión al cuento del flautista de Hamelín de los Hermanos Grimm.

A lo largo del cuento se puede encontrar su presencia en multitud de ocasiones. En la descripción de Kiriki y Chirili, donde se explica que a los tres niños les gustaba mucho la música, que Chirili tocaba la flauta y que en ocasiones la utilizaba para enviar mensajes cifrados:

Raro era el día en que Garbancito no se reunía con ellos, [...] o improvisaban conciertos en los que las bien acordadas voces de Kiriki y de Garbancito eran acompañadas con maestría por la flauta de Chirili. Porque habéis de saber que éste, con tan rara habilidad la tañía, que además de arrancarles armoniosas tocatas, sabía utilizarla como medio de comunicación o de mensaje; y habiendo concertado una clave de tonos y de arpegios, podía enviar a sus amigos, desde largas distancias, los más diversos y musicales telefonemas<sup>1152</sup>.

Mientras Garbancito labra la tierra oye la llamada de la flauta de Chirili que le reclama con presteza:

<sup>1151</sup> *Ibíd.*, p. 12.

<sup>1152</sup> *Ibíd.*, p. 14.

[...] cuando llegaron hasta sus oídos las notas de la flauta mensajera. Prestó atención a los acordes y en cuanto distinguió que formaban un aviso con que se le urgía su presencia, tras de llamar a Peregrina, partió en busca de los impacientes amigos<sup>1153</sup>.

Cuando Garbancito va al pueblo en busca de los niños y se entera de que han sido capturados por el gigante Caramanca. Entonces comprende que la llamada con la flauta era para pedirle auxilio:

— ¿Qué me estáis diciendo, pobre mujer?— respondió Garbancito-, si ayer mismo me llamaron por medio de la flauta, [...]<sup>1154</sup>.

La Tía Pelocha va a avisar al gigante de las intenciones de Garbancito y lo encuentra torturando a Chirili haciendo que éste toque la flauta para él:

[...] Menos mal que aquel día le había dado por la música y sólo obligaba a Chirili a tocar ininterrumpidamente con la flauta las canciones más estrafalarias y discordantes<sup>1155</sup>.

Cuando Garbancito llega a la guarida de Caramanca, oye la flauta, por lo que sabe que los niños están vivos:

[...] cuando de repente oyó un sonido que le llenó de alborozo. Eran los compases de la flauta de Chirili, que formaban una estrafalaria tocata, pero entre los que se repetía un mensaje, con aquella clave utilizada en los felices juegos por las viñas [...] pues Chirili en su mensaje trataba de dar la orientación del calabozo, pero también hablaba de un peligro inminente<sup>1156</sup>.

Garbancito se convierte en garbanzo para poder entrar en el castillo pero cuando oye la flauta de Chirili, decide volver a su forma humana y así, ir a buscarlos y rescatarlos:

[...] hasta que súbitamente volvieron los compases de la flauta, ahora tan fuertes que forzosamente debían sonar a muy corta distancia<sup>1157</sup>.

La última referencia a este instrumento musical se produce durante la vuelta a casa triunfante de Garbancito y los niños, en la que Chirili va tocando la flauta:

[...] mientras el otro tañía a todo pulmón, la flauta<sup>1158</sup>.

---

<sup>1153</sup> *Ibíd.*, p. 29.

<sup>1154</sup> *Ibíd.*, p. 36.

<sup>1155</sup> *Ibíd.*, pp. 47 y 48.

<sup>1156</sup> *Ibíd.*, pp. 76-77.

<sup>1157</sup> *Ibíd.*, p. 79.



**Figuras 456 y 457.** Kiriki y Garbancito cantan acompañados por Chirili a la flauta (Capítulo II, p. 14); Garbancito, Kiriki a lomos de Peregrina y Chirili tocando la flauta, de camino a casa (Capítulo XVII, p. 88). Cuento de Julián Pemartín (Saturnino Calleja).

Como se ha visto, Julián Pemartín tuvo muy presente la importancia que tenía (y tiene) la música en las producciones de dibujos animados y quiso introducir referencias a ella en la narración. Pero además, probablemente admirador de las producciones de Walt Disney, decidió incluir canciones en su cuento, a modo de sugerencias o queriendo servir de inspiración al compositor. No parece habitual que en un medio escrito se recurra a la inclusión de canciones, no al menos en aquella época<sup>1159</sup>. Pero tampoco hay que olvidar que Julián Pemartín contaba entre su producción literaria con obras poéticas, por lo que no es de extrañar la presencia de gran cantidad de poemas, conjuros y también canciones en la narración.

El autor incluye un total de tres canciones. Éstas son la “Canción del trabajo” (capítulo V, p. 28), la “Canción de Tía Pelocha y Barrabás” (capítulo XIV, p. 74) y la “Canción de la Victoria” (capítulo XVII, p. 88). De todas ellas, sólo una fue del gusto del compositor, que fue musicalizada e incluida en la película con ligeras variaciones, la “Canción del trabajo”. En el caso de la “Canción de la Victoria”, el maestro Guerrero decidió que en lugar de una canción era más apropiado crear una melodía con “aire” español y sin texto, para lo que compuso “Las seguidillas de la victoria”<sup>1160</sup>.

Hay que esperar al quinto capítulo, es decir, a que comience la trama para encontrar la primera canción —recuérdese que los cuatro primeros capítulos del cuento se dedican

<sup>1158</sup> *Ibíd.*, p. 87.

<sup>1159</sup> Hoy en día, en las publicaciones para niños es frecuente la presencia de la música. De hecho, una de las formas de introducir los cuentos desde la primera infancia es a través de textos musicados, con el fin de llamar la atención del bebé y así poder conseguir que capte el ritmo del texto, que sin música, le sería mucho más complejo de asimilar. Se estimula y desarrolla los sentidos de la vista y oído, en especial la disposición espacial de los objetos y el reconocimiento del entorno, y también las capacidades del bebé a nivel cognitivo, afectivo, creativo, etc. del bebé. Títulos como *5 patitos* (DEL MAZO, Margarita; o MORENO, Cecilia: *5 patitos*. Madrid, Jaguar, 2016) o *Luna* (RUBIO, Antonio; VILLÁN, Óscar: *Luna*. Pontevedra, Kalandraca, 2005) son una ejemplo de esta literatura infantil.

<sup>1160</sup> Todos los aspectos relacionados con la banda sonora musical serán tratados en el capítulo siguiente.

a la presentación de los personajes—. Se trata de la “Canción del trabajo”. En la narración, Garbancito decide ponerle letra a una melodía que había escuchado tocar a Chirili con su flauta y cantarla mientras trabajaba.

Y como aquella mañana el aire parecía estrenar una alegría nueva que le saltaba en el corazón a Garbancito, quiso éste, además, aligerar su tarea inventando una canción para ciertos compases marciales y jocundos que tardes atrás había sacado Chirili de la flauta. Así, animó el trabajo cantando a voz en grito las siguientes estrofas:

Con el sol en el viento y el sol en el alma, que dócil la tierra que bien que se labra; los surcos, cuán hondos y rectos que trazan...	como si en la reja le brotasen alas...
¡Arre, Peregrina, que el primero acaba!	¡Arre, Peregrina, sólo un surco falta! Si la mano ríe,
Con la sangre alegre como la mañana, no pesa el arado, el arado avanza	y la tierra es blanda, cuando el tiempo es bueno y el alma no es mala, Dios mío, qué pronto el trabajo acaba...
	¡Quieta, Peregrina, que por hoy nos basta! <sup>1161</sup>

Como se ha dicho, esta es la única canción que Guerrero utilizó para la película, resultando uno de los temas más importantes del film. El compositor conserva el mismo nombre y parte de la letra, no obstante la canción no es cantada por Garbancito en la película<sup>1162</sup>.

Hay que proseguir largo tiempo en la narración para encontrar la segunda canción. Ésta se presenta ya hacia el final del cuento, concretamente en el capítulo XIV. Es la “Canción de la tía Pelocha y Barrabás”, que ambos entonan mientras trabajan en la foja de un escudo.

Y para ahuyentar el sueño y el cansancio y acabar más pronto, pues el alba se venía encima, el herrero y la bruja decidieron entonar con sus horribles voces una canción que acompasara los golpes del primero. Y en aquel antro, lleno de humo y de hediondos vapores que despedían los cacharros de la bruja, cantaba Barrabás dando con el martillo sobre el escudo:

---

<sup>1161</sup> PEMARTÍN, Julián: *Garbancito de la Mancha...*, *op. cit.*, p. 28.

<sup>1162</sup> Para conocer más información sobre este tema musical tan importante en la banda sonora, consúltese el capítulo tercero.

Martillazos y martillazo  
sin detenerse un solo instante,  
y a Garbancito hará pedazo  
entre sus manos el gigante

Y le contestaba la tía Pelocha, con su ronca voz de beoda:

Como Caramanca lo ordena,  
nunca te pares, Barrabás;  
mas cuando acabes tu faena,  
¡qué gran hartazgo te darás!

“Martillazos y martillazo”..., volvía a cantar el herrero, y volvía la tía Pelocha a contestarle: “Como Caramanca lo ordena, nunca te pares, Barrabás...;” hasta que por fin el escudo estuvo modelado y templado, y resistió incólume cuantos golpes le dirigió Caramanca con las armas más cortantes y las mazas más duras<sup>1163</sup>.

Por último, aparece la “Canción de la Victoria” ya en el último capítulo (XVII), que acompaña a los niños de vuelta a casa. Como se indica en el texto, Julián Pemartín pensó en una marcha militar que empezaba siendo interpretada por la flauta de Chirili y a la que más tarde se le añadían unas voces de naturaleza sobre natural.

Y de pronto, un coro, suavísimo, pero invisible, acompañó la briosa marcha militar que tocaba Chirili, cantando a tres voces:

Garbancito ha vencido al gigante  
con astucia y valor sin igual.  
¡Gloria a nuestro caballero andante  
que en el mundo entero no tiene rival!  
Por tan alta, difícil empresa  
le darán el invicto laurel,

y hallará rebosante su mesa  
de pasteles de hojaldre con miel.  
De las manos del ogro maldito  
a Kiriki y Chirili salvó.  
¡Gloria al bravo y sagaz Garbancito!  
¡Gloria y prez al manchego e  
pro!<sup>1164</sup>

CANCIONES	
Cuento	Película
NO	“Número musical de los gusanos”
NO	“Tema de Peregrina”
“Canción del trabajo”	=
NO	Músico callejero (sin letra)
NO	“Canción de los chopos”
“Canción de las hadas”	NO
NO	“Canción de la espada”
“Canción de Tía Pelocha y Barrabás”	NO
“Canción de la victoria”	NO

**Figura 458.** Comparativa de canciones incluidas en el cuento y/o la película.

<sup>1163</sup> PEMARTÍN, Julián: *Garbancito de la Mancha...*, op. cit., pp. 74-75.

<sup>1164</sup> Ibid., p. 88.

## ***Cuestiones empresariales, técnicas y artísticas***

A parte de la cuestión del argumento sobre el que iba a versar la película —resuelto con el encargo a Julián Pemartín de la creación de un cuento—, se hizo necesario pensar en todas las cuestiones empresariales, técnicas y artísticas que requería una producción como era *Garbancito de la Mancha*. Pues al tratarse de un largometraje de animación exigía un enfoque empresarial, técnico, creativo, de materiales, etc. totalmente diferente de las producciones que se había realizado hasta el momento. No existían precedentes en España y, por supuesto, ninguno de los protagonistas tenía experiencia más allá de los trabajos en cortometrajes de dibujos animados en los que habían participado, por lo que *Garbancito de la Mancha* suponía una novedad en todos los ámbitos. Por su parte, tampoco la Casa Balet y Blay había ejercido labores de producción, aunque ya se ha visto la larga trayectoria como empresa distribuidora.

No se contaba con estudios para realizar la película ni con dibujantes profesionales, a excepción de Arturo Moreno. Tampoco había maquinaria ni planchas de celuloide [...] <sup>1165</sup>.

### ***Los nuevos Estudios de la Casa Balet y Blay***

El primer paso fue crear unos nuevos estudios adecuados a la actividad que se iba a desarrollar. El mismo Balet y Blay recordaba en una entrevista los esfuerzos realizados a este supuesto:

Ahora revisa él mismo aquellos días de sus primeros afanes por hacer una película así.

—Fue necesario crear unos Estudios adecuados para esta clase de películas; Estudios que hubimos de montar según creíamos que podían sernos más prácticos y sin copiar los que hubieran podido servirnos de modelo, y que desconocíamos completamente <sup>1166</sup>.

Evidentemente, José María Blay se refería a los estudios de Walt Disney. En otro artículo José María Blay incide en esta idea y esta vez sí que menciona a Walt Disney:

---

<sup>1165</sup> MANZANERA, María: *Cine de animación en España: largometrajes 1945-1985...*, p. 24.

<sup>1166</sup> CASTÁN PALOMAR, Fernando: “Horas antes del estreno con el director y los autores de «Garbancito de la Mancha»”..., *op. cit.*, p. 4.

—... En primer lugar, tuvimos que montar los Estudios, creando un sistema de trabajo y procurándonos todo el utillaje necesario. Ninguno de nosotros conoce los Estudios de Walt Disney. Todo hemos tenido que crearlo intuitivamente.

Queda claro, por tanto, que no sólo se tuvo que acondicionar un espacio físico adecuado, sino que también se hubo de crear tanto un sistema de trabajo como los útiles y maquinaria que requería una película de dibujos animados de largometraje.



**Figura 459.** Fachada principal de los Estudios Balet y Blay situados en el barrio de Vallcarca de Barcelona (Museu del Cinema-Col·lecció Antoni Furnó)<sup>1167</sup>.

En España había una gran admiración hacia las producciones de Walt Disney y su primer largometraje, *Blanca Nieves y los siete enanitos*, había sido estrenado en 1941. Además, se tenía noticia del resto de sus producciones y de sus estudios y forma de trabajo a través de informaciones y artículos publicados en las revistas especializadas de la época<sup>1168</sup>. Sin duda alguna, las producciones de Walt Disney y sus estudios fueron una fuente de inspiración para la propia película como para la creación de los Estudios

<sup>1167</sup> <https://www.flickr.com/photos/museudelcinema/19046690385/in/album-72157651721055404/> [Acceso: 02.04.2017].

<sup>1168</sup> Destaca: FRAGOSO, Fernando: "En el taller de Walt Disney. La bella historia de Bebe Weems", en *Primer Plano*, III/108 (08.11.1942), pp. 13-14.

La recepción de los largometrajes de Walt Disney en España ha sido tratado en el capítulo anterior.



de Balet y Blay y la forma de trabajo. El propio Arturo Moreno, en una de las entrevistas realizadas a propósito de *Garbancito de la Mancha*, se había declarado admirador del trabajo de Disney. Aunque también señala su esfuerzo de abandonar las influencias de éste por lo que respecta al dibujo.

—Soy un ferviente admirador de Disney y me gusta todo lo suyo. Incluso antes del cine ya le admiraba como uno de los dibujantes más considerados en Norteamérica. Claro que, a pesar de su indiscutible maestría, he procurado apartarme en *Garbancito* de su influencia para hacer, en lo posible, obra personal<sup>1169</sup>.

Pero evidentemente no se poseía una información técnica detallada que permitiese copiarlos.

Los estudios se situaron en un gran edificio de dos plantas —planta baja y primer piso— ubicado en la calle de Nuestra Señora del Coll, número 36, en lo que entonces eran las afueras del casco urbano, en el entorno de Vallcarca, cercano al Tibidabo<sup>1170</sup>. Un edificio rodeado de grandes parques y en plena naturaleza, cercano al parque Güell. Los Estudios de Balet y Blay estuvieron ubicados allí desde 1942 hasta 1952, es decir, desde su *Garbancito de la Mancha*, primera producción, a *Los sueños de Tay-Pi*, su tercera y última producción.



**Figura 460.** Arturo Moreno en la terraza de los Estudios de Balet y Blay. Al fondo, Armando Tosquellas.

<sup>1169</sup> TORRELLA PINEDA, José: “Crónica de Barcelona. Al acabar el rodaje de *Garbancito de la Mancha*”..., *op. cit.*, p. 20.

<sup>1170</sup> Justo enfrente de la antigua residencia de los propietarios de Viajes Marsans, conocida en la actualidad como el Albergue.

Josep Torrella da una descripció del edifici que proporciona alguns detalls, tanto del entorno, como de su aspecto exterior e interior:

[...] en las empinadas semicalles de Vallcarca, cabe a los verdes naturales del Tibidabo, verdadero remanso de altura donde ni los taxistas quieren llevarle a uno<sup>1171</sup>.

Por su aspecto exterior y su situación, el Estudio parece una clínica de reposo. Franqueada la puerta, un vestíbulo simpatiquísimo nos sitúa en pleno ambiente de fantasía. Pimparites personajes de fábula colorean los muros y esperamos que de un momento a otro van a moverse y hablar. Estamos en un mundo de leyenda infantil<sup>1172</sup>.



**Figura 461.** Rosa Galcerán y otros animadores en los alrededores del Estudio de Balet y Blay.

Se trataba de un edificio con los espacios adecuados a las tareas que se iban a desempeñar. En la planta baja, además del vestíbulo había un despacho —que habitualmente era usado por el Jefe de personal de la producción, Antoni Furnó—, la cámara multiplano e incluso un piano —como recordaba Rosa Galcerán—. En la primera planta se organizaban los equipos de animación y también se encontraba el estudio de Arturo Moreno. También contaba con una terraza que podemos ver en algunas fotos.

---

<sup>1171</sup> TORRELLA PINEDA, José: “Crónica de Barcelona. Al acabar el rodaje de Garbancito de la Mancha”..., *op. cit.*, p. 19.

<sup>1172</sup> *Ibíd.*



**Figura 462.** Estudio de Arturo Moreno en los Estudios Balet y Blay. TORRELLA PINEDA, José: "Crónica de Barcelona. Al acabar el rodaje de Garbancito de la Mancha", en *Primer Plano*, VI/245 (24.06.1945), p. 20.



**Figura 463.** Estudio de Arturo Moreno en los Estudios Balet y Blay.



**Fotograma 50 (04:01).** Interior de los Estudios de Balet y Blay, decorados con los dibujos de los protagonistas de Garbancito. S/A: “Cine y dibujo”, en *No-Do*, 50 B (13.12.1943).

Una vez acondicionado el edificio, se pasó a dotarlo del material y medios técnicos necesarios para poder llevar a cabo las diferentes tareas y así comenzar con la producción.

### ***Los recursos técnicos y materiales***

En cuanto a los recursos técnicos y materiales hay que decir que supusieron un obstáculo importante que fue superado gracias al ingenio y buen hacer de Arturo Moreno —el cual llevó el peso de crear los medios técnicos— y su equipo; y a la gestión e inversión de la Casa Balet y Blay, con José María Blay a la cabeza.

Muchos fueron los problemas que surgieron desde el primer momento, referidos tanto a la obtención de las materias primas necesarias para comenzar la producción, como también a los medios técnicos que requería la animación, y que se hubieron de crear.

Ya se ha visto la situación de la industria cinematográfica española de la década de 1940, que se encontraba inmersa en una política autárquica, con pocos recursos que había que racionar. Por otra parte, había una dependencia total del exterior en cuanto

a materias primas como el celuloide o la película virgen. Y a esto había que sumar la situación internacional, pues Europa se encontraba inmersa en plena contienda bélica.

Relata también las dificultades para la adquisición de materiales adecuados, puesto que los países que podían suministrarlos ardían entonces en guerra<sup>1173</sup>.

Esta situación se prolongó durante toda la producción. Y es que una película de la envergadura de *Garbancito de la Mancha* tenía exigencias materiales y técnicas difíciles de cubrir. La ficha técnica de la película aporta datos al respecto, aunque existen diferencias entre los datos de rodaje (del 09.04.1944) y los datos definitivos (del 01.07.1945), publicados en *Primer Plano*.

1.ª Productora Nacional de dibujos animados en color de largo metraje	
Producción <b>BALET Y BLAY, S. L.</b> , actualmente en rodaje,	
<b>GARBANCITO DE LA MANCHA</b>	
Coste de la producción	3.809.618 ptas.
Dibujos a realizar	350.000
Planchas a emplear	200.000
Días a emplear	547
Horas a emplear	4.376
Dibujantes	110
Personal completo	140
ESTUDIOS PROPIOS: Av. Nuestra Sra. del Coll, 36. <b>BARCELONA</b>	
Representantes exclusivos para España de DUFAY-COLOR - DUFAY CHROMEX LTD - <b>LONDRES</b>	

**Figura 464.** Datos del rodaje de *garbancito de la Mancha*. S/A: “Cartel”, en *Primer Plano*, V/182 (09.04.1944), p. 24.

#### FICHA TÉCNICA DE GARBANCITO DE LA MANCHA

Datos	Rodaje	Definitivos
Coste de producción	3.809.618	3.809.618
Planchas empleadas	200.000	200.000
Días empleados	547	427
Horas empleadas	4.376	3960
Dibujantes	110	---
Personal completo	140	---

**Figura 465.** Tabla con la ficha técnica de *Garbancito de la Mancha*. Datos extraídos de *Primer Plano*.

### Materia prima difícil de conseguir: celuloide suizo o radiografías barcelonesas

Aparte de la de película virgen —cuya escasez afectó a *Garbancito de la Mancha* como a cualquier otra producción del momento, pues su distribución dependía de las

<sup>1173</sup> CASTÁN PALOMAR, Fernando: “Horas antes del estreno con el director y los autores de «Garbancito de la Mancha»”..., *op. cit.*, p. 4.

autoridades gubernamentales<sup>1174</sup>—, se necesitaba con anterioridad otro material sobre el que dibujar. Para ello se utilizaban planchas de celuloide<sup>1175</sup> cuya adquisición supuso nuevos problemas para la producción, pues al no fabricarse en España se tuvieron que importar de Suiza.



**Figura 466.** Celuloide del personaje de Garbancito utilizado en la filmación de *Garbancito de la Mancha* (Colección Isabel Moreno).

Este hecho tuvo dos consecuencias directas que alargaron el proceso de producción, antes del comienzo y durante el transcurso de ésta. En primer lugar, al tener que realizar una importación de material del extranjero, se vieron obligados a realizar nuevos trámites legales, que no hicieron otra cosa que aumentar la ya de por sí numerosa burocracia que cualquier producción debía llevar a cabo en España durante la década de 1940<sup>1176</sup>.

---

<sup>1174</sup> Recuérdese que la petición de material virgen era el cuarto trámite institucional que debían llevar a cabo los productores antes del rodaje. Véase el apartado del contexto jurídico.

<sup>1175</sup> La introducción del celuloide como material sobre el que dibujar —patentado en 1915 por Earl Hund— supuso un avance muy importante para la técnica de animación pues al utilizar “[...] las delgadas hojas de celuloide transparente para trazar sobre ellas, no el fondo, sino las figuras en movimiento, y colocarlas encima de un fondo único, sin problemas de cruce de líneas [...] los fondos ya no tenían que ser forzosamente «de línea» sino que podían tener «volumen» y gradaciones de color.” CANDEL CRESPO. José María: *Arte y técnica de los dibujos animados...*, op. cit., p. 33.

<sup>1176</sup> Los trámites institucionales que debían llevar a cabo las empresas que quisieran producir películas en España durante la década de 1940 se han expuesto en el apartado referido al contexto jurídico.



**Figura 467.** Grupo de animadores observando una plancha de celuloide (1944). En el reverso de la foto se lee: “Cortando un traje a Moreno 8-I-44”. De izda. a dcha. Eusebio Oca, Francisco Hidalgo, Edith Heimann, Ramón Monserrate y Joaquín Bisbe.

Una vez concedida la importación, el material se enviaba en tren desde Suiza, lo que, dada la situación de guerra en la que se encontraba Europa y la ocupación alemana de Francia, causó muchos retrasos. José María Blay manifiesta estos problemas en una entrevista a *Primer Plano*:

Antes que película virgen, como en cualquier otra producción, se precisa para los dibujos animados una enorme cantidad de planchas de celuloide, en las que se realizan los dibujos para el rodaje. Ya sabe usted que el número de planchas que hemos utilizado es de 200.000. Este artículo tuvimos que importarlo de una fábrica suiza, previos trámites legales, y coincidiendo el envío con la ocupación de Francia lo que entretuvo la llegada de las expediciones<sup>1177</sup>.

En una ocasión, incluso

[...] cuando el tren que las transportaba [las planchas] atravesaba Francia fue bombardeada una estación del trayecto y el preciado material quedó abandonado en una vía muerta. Durante más de un mes, Moreno y sus colaboradores estuvieron sin saber dónde había ido a parar el celuloide, que resultaba imprescindible para la realización de la película<sup>1178</sup>.

De hecho, los trabajos llegaron a paralizarse en los comienzos del mes de enero del año 1944, como evidencia la fotografía tomada a un grupo de animadores, detrás de la cual se puede leer escrito a lápiz por Eusebio Oca (animador): “Y como no llega el celuloide pues en algo nos hemos de entretener, 8.I.44”.

<sup>1177</sup> TORRELLA PINEDA, José: “Crónica de Barcelona. Se proyecta especialmente para «Primer Plano» «Garbancito de la Mancha», en *Primer Plano*, VI/245 (24.06.1945), p. 19.

<sup>1178</sup> CANDEL CRESPO, José María: *Historia del dibujo animado español....*, op. cit., p. 46.



**Figura 468.** Grupo de animadores entreteniéndose mientras llega el celuloide. De izda. a dcha. Joaquín Bisbe, Edith Heimann, Francisco Hidalgo, Eusebio Oca y Ramón Monserrate tumbado (08.01.1944)<sup>1179</sup>.

Dado el metraje de la película, la cantidad que se hubo de importar fue enorme, tres toneladas según los cálculos de Moreno. Los datos de las fuentes consultadas oscilan entre 150.000 a 200.000 planchas, siendo la última cantidad la presentada como definitiva en los carteles de Balet y Blay.

- ¿Cuántas planchas se dibujan al día?
- De 80 a 90 por equipo, y son seis equipos.
- Entonces, ¿tienen ustedes calculado el número de planchas que han sido necesarias?
- Sí— y recuerde que la película tiene diez rollos—; hemos necesitado dibujar 150.000 planchas. Que son tres toneladas de celuloide<sup>1180</sup>.

Cuando no se disponía de celuloide y la calidad de los trabajos a realizar lo permitía, los animadores utilizaban radiografías, que recogían ellos mismos de las clínicas y hospitales de la ciudad<sup>1181</sup>. Pero antes de dibujar sobre ellas, las iluminadoras se encargaban de quitarles la emulsión para que quedasen transparentes y se pudieran

<sup>1179</sup> Foto propiedad de Julio Oca, hijo de Eusebio Oca e Isabel Masanet.

<sup>1180</sup> TORRELLA PINEDA, José: “Crónica de Barcelona. Al acabar el rodaje de Garbancito de la Mancha”..., *op. cit.*, p. 20.

<sup>1181</sup> Candel incluso cita la clínica del Dr. Puigvert. Se refiere a, la clínica privada del Dr. Antonio Puigvert Gorro (\*1905; †1990), que se emplazaba en la barcelonesa calle Provenza, 345].



utilizar en sustitución del celuloide<sup>1182</sup>. Por ejemplo, este recurso se empleó para realizar las pruebas a los animadores.

Más allá de las dificultades con la importación, el uso de esta materia prima tenía otros problemas relacionados con su conservación, pues:

[...] el celuloide era un material muy delicado y fácilmente inflamable por lo que era muy importante el almacenamiento y custodia adecuados. Para ello se habilitó un archivo<sup>1183</sup>.



**Figura 469.** Fotografía que muestra el archivo donde se guardaba el celuloide de *garbancito de la Mancha*, en los Estudios Balet y Blay. TORRELLA PINEDA, José: "Crónica de Barcelona. Al acabar el rodaje de *Garbancito de la Mancha*", en *Primer Plano*, VI/245 (24.06.1945), p. 20.

De hecho, durante la producción de *Alegre Vacaciones* hubo una explosión y un posterior incendio en un almacén que poseía la Casa Balet y Blay cercano al parque Güell donde se guardaban los rollos ya positivados de la película guardaba. No se sabe si fue un accidente causado por la inestabilidad del celuloide<sup>1184</sup> o un sabotaje, el caso

<sup>1182</sup> Entrevista con Rosa Galcerán.

<sup>1183</sup> TORRELLA PINEDA, José: "Crónica de Barcelona. Al acabar el rodaje de *Garbancito de la Mancha*"..., *op. cit.*, p. 20.

<sup>1184</sup> A partir de los inicios de la década de 1950 se comenzaron a cerrar todas las empresas relacionadas con la fabricación del celuloide, que pronto se vio sustituido por un nuevo material más estable, el acetato (diacetato y triacetato de celulosa). Véase

es que se destruyó gran parte de la película haciendo que se tuviese que volver a crear, filmar, etc., provocando el consiguiente retraso.

### **El revelado inglés: el sistema Dufaycolor**

Una vez terminado el proceso de animación que concluía con la sección de fotografía, todavía había que llevar a cabo el revelado de la película en un laboratorio. El problema era que en España no existían laboratorios que revelasen en color así que hubo de enviarse a Londres los rollos de película conforme se iban filmando, con lo que ello suponía en pleno desarrollo de la Segunda Guerra Mundial, en la etapa de bombardeos de Londres.

Y añado que hubo de confiar a una Casa inglesa el revelado del color para la primera película, con todo el riesgo que en aquella fecha suponían los trabajos en los países beligerantes<sup>1185</sup>.

En otro artículo se habla de “una aventura quijotesca” y José María Blay da más detalles de los laboratorios y del riesgo que supuso para la producción:

—Sí, el «todavía más difícil». El revelado del color para esa primera película ha tenido que efectuarse en Londres, por la casa «Dufay». Imagínese usted el envío de rollos a Inglaterra, a medida que se iban terminando, y su reexpedición a España una vez revelados. Todo ello supone, en plena guerra, largas semanas de espera y no pocas angustias cada vez que la Prensa nos daba la noticia de un bombardeo sobre Londres. En fin, ha sido una verdadera aventura, casi una película<sup>1186</sup>.

Se trataba de los laboratorios DUFAY CHROMEZ, del que Balet y Blay era el representante exclusivo en España. Y el sistema de impresión utilizado fue el Dufaycolor.

Así se conoce el proceso fotográfico aditivo que desarrolló Louis Dufay (1908) y su proceso cinematográfico derivado. Este último, consistía en hacer pasar la luz a través de un filtro tricolor constituido por una pantalla de micropuntos de colores rojo, verde y azul, distribuidos en mosaico (geométricamente), para impresionar una emulsión de Dufaycolor (halogenuro argénteo fotosensible).

---

<http://va.www.mcu.es/cine/MC/FE/Documentacion/ClasificarParaPreservarHTM/00-04-Indice.htm>

[Acceso: 15.11.2015].

<sup>1185</sup> CASTÁN PALOMAR, Fernando: “Horas antes del estreno con el director y los autores de «Garbancito de la Mancha»”..., *op. cit.*, p. 4.

<sup>1186</sup> TORRELLA PINEDA, José: “Crónica de Barcelona. Se proyecta especialmente para «Primer Plano» «Garbancito de la Mancha»..., *op. cit.*, p. 19.

## Los laboratorios españoles: “Cinefoto”<sup>1187</sup>

Los laboratorios “Cinefoto” se encargaron de los aspectos técnicos de la película. Estos laboratorios fueron creados por Daniel Aragonés<sup>1188</sup> y estaban situados en la calle Lauria, 85, de Barcelona<sup>1189</sup>. Más tarde se unirá al proyecto un tal Pujol, al que se hace referencia como copropietario del laboratorio en un artículo publicado en *La Vanguardia*<sup>1190</sup>. Este artículo se hace eco de la constitución de una nueva sociedad formada por los laboratorios “Cinefoto” y los estudios de “Orpheo Film”, después de un incendio que había destruido estos estudios: “dentro de poco constituirá el mejor estudio de producción de España y uno de los primeros de Europa”. Los laboratorios “Cinefoto” continuaron su labor en años posteriores, llegando a tener gran relevancia ya que Daniel Aragonés (hijo) desarrolló, a partir de 1947, el sistema “Cinefotocolor” “el en sus laboratorios Cinefoto de Barcelona.



**Figura 470.** Cartel publicitario de los laboratorios “Cinefoto”. S/A: “Cartel, en *El Mundo deportivo* (27.09.1934), p. 4.

<sup>1187</sup> Véase el documento de la Filmoteca Española titulado “Identificación técnica del material”: <http://www.mcu.es/cine/MC/FE/Documentacion/InspeccionTecnicaHTM/07-InspeccionTecnica-3Parte3.htm> [Acceso: 22.11.2010].

<sup>1188</sup> S/A: “Cinematografía: Breve noticia”, en *La Vanguardia* (22.07.1933), p. 14.

<sup>1189</sup> S/A: “Cartel”, en *El Mundo deportivo* (27.09.1934), p. 4.

<sup>1190</sup> (*La Vanguardia* (13.05.1936), p. 13).

## Los materiales para la animación y filmación de la película: los tableros giratorios y la cámara multiplano o “truca”

Pero más allá de la materia prima, se necesitaba dotar a los Estudios de los medios técnicos necesarios para llevar a cabo los diferentes trabajos relacionados con la animación.

Arturo Moreno se encargó de diseñar la «truca» y unos tableros giratorios para los animadores, todo según fotografías y según le dictaba la experiencia de largos años de dibujante, ya que nunca había visto unos estudios de animación [...].<sup>1191</sup>



**Figuras 471 y 472.** La cámara multiplano o “truca”. Estudios Balet y Blay (De izda. a dcha. Jaime Parera, José María Arola, José Torrella y Arturo Moreno —Colección Isabel Moreno—<sup>1192</sup>); y la de Walt Disney en sus estudios.



**Figura 473 y fotograma 51 (08:34).** Tableros giratorios utilizados por los dibujantes de Balet y Blay; por los dibujantes de Walt Disney (Cómo se hizo Blanca Nieves)<sup>1193</sup>.

<sup>1191</sup> MANZANERA, María: *Cine de animación en España: largometrajes 1945-1985...*, op. cit., p. 24.

<sup>1192</sup> <https://www.flickr.com/photos/museudelcinema/19046690385/in/album-72157651721055404/>  
[Acceso: 02.04.2017].

### ***Los recursos humanos y el proceso de animación: las diferentes secciones y su trabajo***

El grupo de personas que trabajó en *Garbancito de la Mancha* fue uno de los valores más importantes, si no el más importante, que hicieron posible una empresa tan particular, con unos medios creados *ex profeso* para la producción.

La cantidad de personas que trabajaron en la producción varía según las fuentes que se consulten. Se han hallado datos que oscilan entre las 80 y 120<sup>1194</sup> personas. Aunque en los carteles promocionales de Balet y Blay se habla de 110 dibujantes y 140 personas como el total del personal. En estas cifras no estarían incluidos los músicos de la orquesta<sup>1195</sup>.

Dentro de este numeroso grupo se puede ver una diversificación de las tareas. Así, hubo personas que se dedicaron a las cuestiones relacionadas con la animación (dibujo, colorido, fondos, fotografía, etc.) y que representan el grupo más numeroso, pero también a la gestión, logística, etc. y, por supuesto, la música. Aunque todo lo relacionado con la música de la película se abordará en el capítulo tercero.

Este “baile” de cifras en cuanto a la cantidad de trabajadores, consecuentemente se va a repetir en cada uno de las secciones o departamentos, pero es lógico pues se iba contratando o despidiendo personal, según las necesidades de trabajo. Esta fue la causa principal, pero también hubo otras como por ejemplo el encontrar un trabajo más estable o un camino profesional más prometedor. No hay que olvidar la inestabilidad de la industria cinematográfica de la época, y más en el caso de la animación.

A esto hay que unir que la producción de *Garbancito de la Mancha* fue una empresa “joven”, que contó con la vitalidad, la ilusión, las esperanzas de un grupo de personas entre las que había una gran cantidad de jóvenes. Había 37 personas con menos de 21 años y un niño menor de 14 años.

---

<sup>1193</sup> Documental *Cómo se hizo Blanca Nieves*: [www.youtube.com/watch?v=2ff8BDuaBWc](http://www.youtube.com/watch?v=2ff8BDuaBWc) [Acceso: 05.07.2015].

<sup>1194</sup> TORRELLA, José: “Crónica de Barcelona. Al acabar el rodaje de *Garbancito de la Mancha*” ..., *op. cit.*, p. 19.

<sup>1195</sup> Para conocer los aspectos relacionados con los músicos, véase el capítulo tercero.

Año de nacimiento	Número de personas
1933	1
1929	4
1928	6
1927	7
1926	6
1925	4
1924	7
1923	1
1922	2

**Figura 474.** Tabla de personal contratado por Balet y Blay menor de 21 años (1943)<sup>1196</sup>.

El caso del niño es excepcional. Se llamaba Eliseo Bescós Montoliu y fue contratado por la productora como botones cuando tan sólo contaba con tan solo diez años de edad, según el registro de personal de la empresa, pues la fecha de nacimiento que figura es 18.12.1933 y fue contratado el 29.04.1943. Imagino que realizaría tareas sencillas acordes a su edad<sup>1197</sup>. Hay que recordar que el límite de edad para trabajar estaba establecido en los catorce años, aunque no existía una normativa clara para el trabajo doméstico y era habitual contratar a menores para realizar ciertos trabajos como éste.



**Figuras 475 y 476.** Grupo de animadores posando para las fotos, entre las que se distingue a Rosa Galcerán.

<sup>1196</sup> Se ha tomado como referencia el año 1943, aunque algunos de ellos fueron contratados en 1944. Datos extraídos de la hoja de registro del personal de Balet y Blay. GUIRAL CONTI, Antoni; y RIERA PUJAL, Jordi (comisarios): *Els orígens del cinema d'animació a Catalunya...*, op. cit. Todos los datos sobre personal que se presentan a lo largo del apartado han sido tomados de esta fuente.

<sup>1197</sup> En el primer capítulo se ha hablado del trabajo infantil en la posguerra franquista.

Y es que, con una situación de posguerra, participar en *Garbancito de la Mancha* supuso una salida, no sólo laboral, sino que en algunos casos, incluso vital. Trabajar para Balet y Blay significaba recibir un sueldo estable y en muchos casos una manera de promoción para conseguir otros trabajos mejores. Pero incluso hubo personas (dibujantes) que pudieron conmutar penas de cárcel por su trabajo<sup>1198</sup>.

Además, hay que destacar el buen ambiente de trabajo que existía, en especial el grupo de dibujantes, entre los que se crearon lazos de amistad que, en algunos casos continuaron más allá de la producción. Sólo hay que mirar algunas fotos de los animadores, para ver la buena relación que había entre ellos, quedaban a comer, después del trabajo, etc. También la productora intentó fomentar este buen ambiente, llegando a realizar alguna comida de empresa, a pesar de que según nos contaba Rosa Galcerán fue en julio, para conmemorar el “Alzamiento Nacional”<sup>1199</sup>. Y es que Balet y Blay, con José maría Blay a la cabeza, no perdía ocasión de congraciarse con el Régimen. Este hecho no deja de ser paradójico y es un fiel reflejo de la España de posguerra: una sala llena de dibujantes, técnicos y artistas, muchos de ellos con una ideología opuesta, incluso con represaliados y depurados por el al franquismo.



**Figura 477.** Grupo de trabajadores en una comida de la empresa.

---

<sup>1198</sup> Entrevista con Rosa Galcerán.

<sup>1199</sup> Recuérdese que el golpe de estado de Franco a la segunda República se produjo entre el 17 y 18 de julio.



**Figura 478.** Grupo de trabajadores en otra comida de la empresa. Se distingue a Rosa Galcerán y Eusebio Oca.

Así hablaba José María Blay cuando se le pregunta por “los elementos artísticos y técnicos que han intervenido en la película”:

Estoy satisfecho y la compenetración ha sido total. Aunque haya habido una necesaria distribución de trabajo, que se refleja en la ficha técnica, en realidad se han producido ocasiones en que no hubiese sido tan fácil señalar los límites jurisdiccionales de uno y otro elemento. Yo mismo he tenido interés, desde un principio, en reunirlos a todos de vez en cuando y hacer un intercambio de ideas, gracias a cuyo sistema colectivo puede decirse que se ha ido estructurando el guion completo de la película. Las cualidades de Moreno al frente de la realización han hecho posible mi esfuerzo por lograr dentro del equipo ese espíritu de colaboración tan difícil<sup>1200</sup>.

Por lo que se refiere a gestión y control del personal, la productora escogió a Antonio Furnó como jefe de personal. Conocido falangista, representaba la autoridad en los Estudios y era el encargado de vigilar y controlar que el personal realizase sus tareas y se comportase adecuadamente. En una empresa con gran cantidad de personal joven, unido a la situación política del momento y la realidad personal de cada uno de ellos, no es de extrañar que surgieran conflictos, que eso sí, eran erradicados rápidamente aplicando el criterio de autoridad y ejerciendo un férreo control, incluso en aspectos que hoy consideraríamos pertenecientes al ámbito personal y privado.

<sup>1200</sup> TORRELLA PINEDA, José: “Crónica de Barcelona. Se proyecta especialmente para «Primer Plano» «Garbancito de la Mancha»..., *op. cit.*, p. 20.



## TIRO

**TIRADAS DE LA DELEGACION LOCAL DE F.E.T. Y DE LAS J.O.N.S. —** Tuvieron efecto en el Polígono de Montjuich las tiradas de entrenamiento para los afiliados a la Sección de Tiro de la Delegación Local de Deportes de F. E. T. y de las J. O. N. S.

Repartieronse las medallas conseguidas en la tirada de octubre y se efectuaron las primeras tiradas para obtener las medallas de la maestría, consistentes en una serie de 30 disparos, 10 en cada una de las posiciones reglamentarias, siendo preciso obtener en total la elevada cifra de 270 puntos, saliendo airoso en su empeño únicamente los camaradas Alejandro Badiá con 276 puntos y Leandro Botey, con 273. Las medallas de oro fueron ganadas por los camaradas Manuel Roca, Antonio González y Leopoldo Godó. De plata Ignacio Bartlett, Manuel Roca, Antonio Millet, Emilio Guillera, Francisco Martínez y Carlos Blasco. De bronce, Pedro J. Pérez, Luis Camps, Antonio Furnó, José Casamajó y Norberto Molleda.

**Figura 479.** Participación de Antonio Furnó en un concurso para los afiliados a la Sección de Tiro de la Delegación Local de Deportes de F. E. T. y de las J. O. N. S. S/A: "Los deportes", en *La Vanguardia Española* (12.11.1943), p. 9.

Era el segundo de tres hermanos. Su hermano menor, Trinidad Furnó, conocido por todos como Trino, era dibujante y también participó en la película. Antoni Furnó, además de trabajar para Balet y Blay, estuvo relacionado con otras productoras cinematográficas catalanas. Y es que la afición por el cine de dibujos animados le venía de su padre, Antonio Furnó ("Anturfó"), periodista, crítico de cine y teatro.

Recuerdo que en su despacho tenía un dibujo de Mickey Mouse firmado y dedicado en inglés por Walt Disney, dándole las gracias por las buenas críticas que hacía de sus películas. Su fortuna le vino más que de sus artículos, de la representación comercial en España de objetos de bakelita<sup>1201</sup>.

En cuanto a la animación, sólo se contaba con Armando Tosquellas y Rosa Galcerán, aparte de Arturo Moreno, por lo que para formar el equipo de dibujantes

<sup>1201</sup> Extraído de las memorias de Mari Luz Fernández que trabajó como empleada del hogar en casa de la familia Furnó. Así describía a los tres hermanos Furnó: "El primero de los hijos, alto y buen mozo, trabajaba de viajante; el segundo se llamaba Antonio y era falangista; y el tercero se llamaba Trinidad, le llamaban "Trino", era jorobado, con los dos ojos saltones y trabajaba en casa dibujando para repujados de cuero" [http://www.generacionlorca.be/crbst\\_200.html](http://www.generacionlorca.be/crbst_200.html) [Acceso: 14.02.2015].

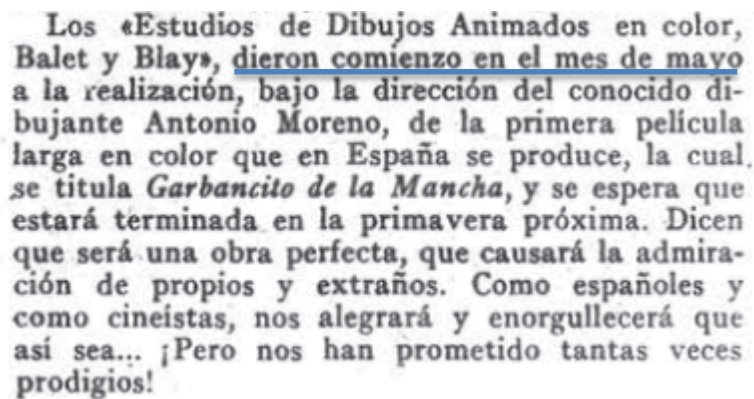
[...] se mandaron circulares a todas las academias de dibujo de Barcelona, que enviaron unos 150 dibujantes, los cuales eran sometidos a una prueba consistente en hacer un dibujo sobre plancha de celofán y los que salían airosos eran admitidos<sup>1202</sup>.

Los aspirantes que superaron las pruebas fueron divididos por Moreno en secciones<sup>1203</sup>. A cada uno se le asignó una tarea diferente en el proceso de animación, en función de sus capacidades y experiencia. Éstas fueron:

- a) Sección de animación: equipos de animación
- b) Sección de control
- c) Sección de colorido: iluminadoras
- d) Sección fondos (decorados)
- e) Sección de fotografía

Cada una de estos grupos estuvo dirigido por el personal de confianza de Moreno.

Todo el proceso de adaptación y acondicionamiento del edificio y de los medios técnicos duraron alrededor de seis meses. Los trabajos de animación comenzaron en el mes de mayo de 1943<sup>1204</sup> y el final de la producción, se produjo un año y medio más tarde<sup>1205</sup>, según los datos ofrecidos por *Primer Plano*.



Los «Estudios de Dibujos Animados en color, Balet y Blay», dieron comienzo en el mes de mayo a la realización, bajo la dirección del conocido dibujante Antonio Moreno, de la primera película larga en color que en España se produce, la cual, se titula *Garbancito de la Mancha*, y se espera que estará terminada en la primavera próxima. Dicen que será una obra perfecta, que causará la admiración de propios y extraños. Como españoles y como cineístas, nos alegrará y enorgullecerá que así sea... ¡Pero nos han prometido tantas veces prodigios!

**Figura 480.** Detalle donde se indica que los trabajos de *Garbancito* habían comenzado en el mes de marzo de 1943. G. LARRAYA, Tomás: “La actividad cinematográfica en Cataluña durante el año 1943. Dibujos animados”, en *Primer Plano*, V/168 (02.01.1944), p. 61.

<sup>1202</sup> MANZANERA, María: *Cine de animación en España: largometrajes 1945-1985...*, op. cit., p. 24.

<sup>1203</sup> La división del trabajo en especialidades era algo habitual en los talleres de animación. Esta forma de trabajo se inició con la introducción del celuloide, patentado por Earl Hund en 1915. CANDEL CRESPO. José María: *Arte y técnica de los dibujos animados...*, op. cit., p. 33.

<sup>1204</sup> G. LARRAYA, Tomás: “La actividad cinematográfica en Cataluña durante el año 1943. Dibujos animados”, en *Primer Plano*, V/168 (02.01.1944), p. 61.

<sup>1205</sup> TORRELLA PINEDA, José: “Crónica de Barcelona. Se proyecta especialmente para «Primer Plano» «Garbancito de la Mancha»...”, op. cit., p. 19.

## El *story-board* y la creación de los personajes y situaciones

En primer lugar Arturo Moreno, con la ayuda de su equipo, diseñaba el *story-board*. A partir de ahí, él se encargaba personalmente de diseñar todos y cada uno de los personajes, escenas y situaciones de la película. Siempre dibujaba sobre papel y eran los animadores quienes lo pasaban al celuloide.

Sobre el argumento original de don Julián Pemartín, interpreté los tipos y las situaciones según mi visión de dibujante<sup>1206</sup>.



**Figura 481.** Dibujos pertenecientes al *story-board*, con indicaciones técnicas y referencias a los diálogos.

<sup>1206</sup> TORRELLA PINEDA, José: “Crónica de Barcelona. Al acabar el rodaje de Garbancito de la Mancha”..., *op. cit.*, p. 19.



**Fotogramas 52 (04:04) y 53 (04:07).** Arturo Moreno realizando un dibujo de Garbancito sobre papel. S/A: "Cine y dibujo", en *No-Do*, 50 B (13.12.1943).



**Figura 482.** Algunos dibujos en papel de Arturo Moreno de la última escena de la película (dibujos 3, 4, 6, y 7).

### Sección de animación

La sección de animación era la más numerosa de la producción pues reunía un total de alrededor de 30 animadores, además de los dos jefes de animación (directores de animación en los títulos de crédito).

Para comprender el proceso de animación seguido por Arturo Moreno y sus colaboradores se va a recurrir a las explicaciones de este mismo en una entrevista a

*Primer Plano:*

Concebido un movimiento o «gag», dibujé por mí mismo los personajes en las fases esenciales y los paso a los jefe de animación, José M<sup>a</sup> Carnicero y Armando Tosquellas. El trabajo de estos colaboradores inmediatos tiene su aspecto científico ya que por medio de determinados cálculos han de fijar el número de «fitas» o dibujos necesarios para lograr el movimiento deseado<sup>1207</sup>.

<sup>1207</sup> *Ibíd.*



**Fotogramas 54 y 55.** Armando Tosquellas comprobando los movimientos de un personaje y cronometrando el movimiento para ajustar el número de dibujos<sup>1208</sup>. S/A: "Cine y dibujo", en *No-Do*, 50 B (13.12.1943).

Así pues, los jefes de animación realizaban los cálculos que señalaba Moreno y les daban a los animadores los movimientos cronometrados y la cantidad exacta de dibujos que debían realizar para conseguirlos. Armando Tosquella, que estuvo con Moreno antes de comenzar *Garbancito de la Mancha*, era el que dominaba toda la técnica de animación<sup>1209</sup> y fue enseñando a los animadores, de manera que en el transcurso de la producción, Rosa Galcerán, Eusebio Oca o el propio Joaquín Bisbe, entre otros también podían realizar esta tarea si era necesario.

Luego distribuyen el trabajo entre los equipos a sus órdenes, compuestos de «animadores», «ayudantes» e «intercaladores» quienes tiene a su cargo la tarea benedictina de diseñar sobre sendas planchas de celuloide de 25 por 30 todas las fases del movimiento previsto<sup>1210</sup>.


En total había seis equipos de animación organizados de esta manera, animadores, ayudantes e intercaladores, en una cadena de dibujo. Pero no realizaban un trabajo secuencial sino que los animadores cogían el personaje que había dibujado ya Arturo Moreno en sus fases esenciales y dibujaban aquellos pasos intermedios. Los ayudantes, que eran el siguiente eslabón en la cadena de dibujo, dibujaban a su vez pasos intermedios en los que el movimiento cambiaba menos, por lo que la dificultad era menor. Y por último, los intercaladores rellenaban los huecos que quedaban, realizando modificaciones en los dibujos casi imperceptibles.

<sup>1208</sup> A esto en animación se le conoce con el término

<sup>1209</sup> Entrevista Rosa Galcerán

<sup>1210</sup> TORRELLA PINEDA, José: "Crónica de Barcelona. Al acabar el rodaje de *Garbancito de la Mancha*"..., *op. cit.*, p. 19.

Los Dibujos iban taladrados con dos agujeros circulares, en un principio, y después se añadió otro cilíndrico en el centro<sup>1211</sup>.

1 23		ROSA GALCERAN VILANOVA		12	
N.º Subsidio Vejez		Nombre y Apellidos		División	
Domicilio <i>Lanaster 18</i>		Localidad <i>Barcelona</i>		Prov. <i>id.</i>	
Naturaleza: Población <i>Barcelona</i>		Prov.			
Edad <i>26</i>		Estado <i>vult.</i>		El conyugue se llama	
Fecha nacimiento <i>21-11-18</i>		Nombre paterno <i>Loaquis</i>		Nombre materno <i>María</i>	
N.º Beneficiarios		Nombres			
Profesión <i>Dibujante</i>		Última casa en que ha trabajado <i>ninguna</i>			
Categoría <i>empleada</i>		Otras casas en que ha trabajado			
Especialidad <i>de lujo (animadora)</i>					
¿Sabe leer y escribir? <i>si</i>		Fecha entrada <i>29-1-47</i>			
Salario semanal o sueldo mensual <i>140</i>		incl. Dom. <i>25-9-46</i>			
Sucesivos jornales					
Fecha salida <i>22/6/46 - 22-2-47</i>					
Motivos <i>incendio por su propia voluntad</i>		Recomendado por:			
		<i>Bajo</i>			

**Figura 483.** Ficha de personal de la empresa Balet y Blay correspondiente a la animadora Rosa Galcerán (Museu del Cinema-Col·lecció Antoni Furnó)<sup>1212</sup>.

Mirando las fotografías y, sobre todo, el No-do, se puede observar que en realidad se habían hecho cuatro agujeros, para que la precisión fuera total. Esta técnica, denominada “peg system”<sup>1213</sup> hacía posible que los diferentes dibujos guardasen un registro exacto entre sí, facilitando y mejorando la calidad del trabajo de los animadores, pero también de la sección de fotografía.

Una sección a cargo de un jefe animador parece una clase en una academia de dibujo. En un ángulo la mesa del profesor —léase: jefe de animación— y en dos largas mesas paralelas los alumnos —léase: animadores— dibujando sobre pupitres iluminados por debajo para, con la facilidad de la transparencia, calcar plancha sobre plancha imprimiendo a cada una la casi imperceptible variación que habrá de dar la ilusión del movimiento<sup>1214</sup>.

<sup>1211</sup> CANDEL CRESPO, José María: *Historia del dibujo animado español...*, op. cit., p. 50.

<sup>1212</sup> <https://www.flickr.com/photos/museudelcinema/19046690385/in/album-72157651721055404/> [Acceso: 02.04.2017].

<sup>1213</sup> Esta técnica fue ideada por Raoul Barré en 1916, quien colocó dos pivotes en los tableros de dibujos y en la mesa de impresión y de perforaciones mecánicas (coincidentes con estos pivotes) en las hojas de papel y celuloide en que se trazaban los dibujos. CANDEL CRESPO. José María: *Arte y técnica de los dibujos animados...*, op. cit., p. 35.

<sup>1214</sup> TORRELLA PINEDA, José: “Crónica de Barcelona. Al acabar el rodaje de Garbancito de la Mancha”..., op. cit., p. 20.

En ocasiones, los animadores se miraban al espejo para analizar los movimientos de la boca mientras pronunciaban los diálogos de los personajes para después copiarlos en los diferentes dibujos, introduciendo los cambios pertinentes. De esta manera conseguían que los movimientos de la boca de los personajes coincidiesen de forma correcta con lo que se decía en los diálogos<sup>1215</sup>. Otro aspecto interesante de la técnica utilizada es que las planchas de celuloide se dibujaban por delante y se pintaban por detrás.

Todos los animadores llevaban guantes blancos cuando trabajaban con las planchas de celuloide para no mancharlo —en realidad todos los que entraban en contacto con éste—, pues

Los personajes se dibujaban a plumilla con tinta china negra sobre los celuloides, y la pintura empleada fue de la marca «Taker» en unos botes grandes fabricados expresamente para el Estudio<sup>1216</sup>.



**Figura 484.** Rosa Galcerán trabajando con guantes.

---

<sup>1215</sup> Entrevista Rosa Galcerán.

<sup>1216</sup> CANDEL CRESPO, José María: *Historia del dibujo animado español...*, op. cit., p. 50.

En cuanto a los sueldos percibidos por los animadores (se habla de cantidades semanales), hay que decir que su cuantía estaba en función de la responsabilidad que desempeñase dentro del equipo de animación y su experiencia profesional.

Los que más cobraban eran Armando Tosquellas (275 ptas.) y José María Carnicero (250 ptas.) pues eran los jefes de animación. A continuación encontramos un grupo de cuatro animadores que percibían 160 ptas. Además de Rosa Galcerán Vilanova estaban incluidos en este grupo Manuel Roncero Miró, Juan María Vendrell Panroma y Eusebio Oca Pérez. A estos dibujantes hay que sumarles el siguiente grupo, que percibe un sueldo 140 ptas. semanales y fueron Edith Frank Papethin, Francisco Jordá Monserrat y José Roura Oliva. Todos ellos ocuparon el puesto de animador al frente de cada grupo. No sabemos a qué criterio obedecía esa diferencia de 20 ptas., es plausible que fuera por la experiencia profesional.



**Figura 485.** De izda. a dcha. Edith Frank, Rosa Galcerán, José Carnicero, Francisco Jordá y Jaime Parera.

Tanto los jefes de animación como los animadores aparecieron en los títulos de crédito de la película, a excepción de Eusebio Oca Pérez y José Roura Oliva. En el caso de Eusebio Oca, a pesar de su valoración dentro del equipo de animadores, fue excluido



por ser republicano condenado a pena de cárcel. Se desconocen los motivos por los que no aparece José Roura Oliva.

El resto de personas dedicadas al dibujo ejercían las labores de ayudantes o intercaladores. Evidentemente, los que trabajaban como ayudantes cobraban más que los intercaladores. Es una excepción Joaquín Bisbe pues, a pesar de que ejercía el puesto de intercalador dentro del equipo de animación—que era la tarea más básica—, cobraba 100 ptas. semanales. Esto era debido a que también realizaba tareas relacionadas con la composición de la música de la película<sup>1217</sup>. De hecho, en los datos de personal, la función que figura como asignada es la de músico, siendo el único músico que fue incluido en este registro, justamente por su participación como animador (intercalador).

PUESTO	ANIMADORES	SUELDO SEMANA PTAS.
JEFES DE ANIMACIÓN	Armando Tosquellas Molins	275
	José M <sup>a</sup> Carnicero Hernández	250
ANIMADORES	Rosa Galcerán Vilanova	160
	Manuel Roncero Miró	160
	Juan María Vendrell Panroma	160
	Eusebio Oca Pérez	160
	Edith Frank Papethin	140
	Francisco Jordá Monserrat	140
	Pedro García Lorente	140
	José Roura Oliva	140
	Enrique Cañada Lorza (?)	110
	Trino Furnó Brujó	110
AYUDANTES E INTERCALADORES	Carmen Jubert Cantó	110
	M <sup>a</sup> Concepción González	110
	Piquer	
	Joaquín Bisbe Piqué	100
	Antonio Gómez Serrano	90
	José Radalga Macia	90
	Carmen Canals Puichulutegui	90
	José Amat Gaspar	90
	Carmen Gil Cunillera	90
	Florián Prieto Alier	90
	Josefa (Pepita) Pardell Terrade	90
	Renato Novelli Moncalvo	90
	Ramón Monserrate Candell	75
	Francisco Hidalgo Bartau	75
	Jaime Castelló Otín	60
Manuel Jiménez Arnalot	60	
Fernando Trabal Lázaro	60	

<sup>1217</sup> Para profundizar en la tarea musical de Joaquín Bisbe, véase el capítulo tercero.

Julita Martín San Sebastián	60
Domingo Maguicir (?) Debuen	---
José Mira Cullá	--
Javier Pabarates Juan	--

**Figura 486.** Tabla del personal dedicado a la animación con remuneración semanal en pesetas.

A este grupo de animadores es necesario añadir dos nombres que no fueron incluidos en la ficha técnica y artística de la película. Tampoco se encuentran entre el personal registrado en el listado al que se ha tenido acceso. No he podido corroborar a través de ninguna fuente primaria su participación en la película. Pero hay fuentes que los señalan como participantes en *Garbancito de la Mancha*, por lo que teniendo en cuenta la situación política del momento, es posible que no fuesen incluidos por miedo a algún tipo de represalia, mala prensa o simplemente, por mantener el favor de las autoridades gubernamentales. Éstos son: Agulló<sup>1218</sup> y Juan Pérez del Muro<sup>1219</sup>.

### Sección de control

Para la película alcanzara un grado de calidad de acuerdo con su buen hacer y que cumpliera sus expectativas y nivel de exigencia, Arturo Moreno decidió filmar en negativo y sin color cada una de las escenas. De esta manera, se aseguraba que todo estaba correcto, en especial, los movimientos de los personajes. Para llevar a cabo esta tarea creó la sección de control.

—Debe ser difícil conseguir el movimiento normal.

—Es lo más difícil en la técnica del dibujo animado. Por ello existe la sección de control, que comprueba el resultado de las escenas terminadas, en negativo y sin color, por si es necesario repetir algún movimiento poco logrado. Otro peligro es que mi estilo propio se diluya a través de tantas manos. Es necesario que el personal haga un esfuerzo de adaptación, y creo que lo hemos conseguido<sup>1220</sup>.

Esta técnica empleada por Arturo Moreno implicaba un alto coste económico y fue el mismo procedimiento utilizado por Walt Disney en *Blanca Nieves*<sup>1221</sup>.

<sup>1218</sup> ROSA, Emilio de la; VIVAR, Hipólito: *Breve Historia del cine de animación en España...*, *op. cit.*, p. (?).

<sup>1219</sup> SARRIÓ, Miguel («Mutis»): “Gráfica revolucionaria. Los dibujantes anarquistas en la Guerra Civil Española”, en *Solidaridad obrera. 100 años de anarcosindicalismo*. Barcelona, Confederación Nacional del Trabajo (CNT-AIT), 1978, pp. 45-48.

<sup>1220</sup> TORRELLA PINEDA, José: “Crónica de Barcelona. Al acabar el rodaje de Garbancito de la Mancha”..., *op. cit.*, p. 20.

<sup>1221</sup> Documental *Cómo se hizo Blanca Nieves*: [www.youtube.com/watch?v=2ff8BDuaBwc](http://www.youtube.com/watch?v=2ff8BDuaBwc) [Acceso: 05.07.2015].

### Sección de colorido: iluminadoras

Las personas encargadas de colorear los dibujos recibían el nombre de iluminadoras, y efectivamente, era una tarea realizada exclusivamente por mujeres. Estaban dirigidas por Ana María Melero. También utilizaban guantes blancos durante su trabajo.



**Fotograma 56 (04:18).** Iluminadora coloreando un celuloide ataviada con guantes.

En cuanto a su sueldo, evidentemente, el más elevado era el de Ana María Melero que, según los datos de Balet y Blay, percibía 120 ptas. semanales. El sueldo semanal del resto del personal dedicado a esta tarea oscilaba entre 40 y 70 pesetas.

ILUMINADORAS Sección de colorido	SUELDO SEMANAL PTAS.
Ana María Melero Díaz	120
Nuria Lacasas Rosell	70
Enriqueta García Monserrat	70
Mercedes Vilella Costa	70
Ana M <sup>ª</sup> Gómez Balanza	70
Paquita Pérez Guardiola	70
Natividad Tart Juan	70
Ana García Vitalla	70
Isabel Masanet Robles	70
Carmen Gil Gil	70
Montserrat Plaja Bas	70
Dolores García García	70
Margarita Piñol Freixa	70
Encarnación Rivera Carceles	60
Dolores Mur Navarro	55
Clara Sabaté Silvestre	55
Pilar Esteve Gallast	55
Teresa Vidal Ferrer	55
Jacinta Amat Navarro	40
Paquita Oltra Lasala	40

Angelita Gómez Serrano	40
Rosario Fuster Banin	40
María Jorba Vivas	40
María Boluda Belluga	40
Concepción García García	40
Margarita Barber Borrull	40

**Figura 487.** Tabla del personal dedicado a colorear los celuloides (iluminadoras) y su remuneración semanal.



**Figura 488.** Fotografías de la sección dedicada al colorido. TORRELLA PINEDA, José: “Crónica de Barcelona. Al acabar el rodaje de Garbancito de la Mancha”, en *Primer Plano*, VI/245 (24.06.1945), p. 19.

### Sección de fondos (decorados)

El personal encargado de pintar los fondos era mucho más reducido, pues esta sección únicamente contaba con Francisco Javier Tulla Maristany —a cargo de la sección— y Valentín Castanys Fornells. El 14.02.1944 se contrató a Luis Flotars Canals que únicamente trabajó en la producción durante dos meses, posiblemente como refuerzo en un momento de trabajo intenso.

Y luego estas planchas, donde quedan siluetados en el vacío los personajes y objetos que en la cinta han de ejecutar un movimiento, necesitan ser superpuestas en fondos de paisaje o de interior fijos para toda la escena —equivalentes a los decorados en el teatro—. Hay una sección especializada, a cargo de los pintores Tulla y Castanys (hijo).

Los fondos se abocetaban y pintaban en acuarela sobre papel, siguiendo las indicaciones de Moreno<sup>1222</sup>.

Varios de estos fondos han sido realizados en varios planos y fotografiados en nuestra máquina especial el «multiplano» donde todos los efectos de luz para conseguir una auténtica realidad están cuidados al detalle. Con el «multiplano» hemos conseguido el

<sup>1222</sup> TORRELLA PINEDA, José: “Crónica de Barcelona. Al acabar el rodaje de Garbancito de la Mancha”..., *op. cit.*, p. 20.

que los «fondos» marchen o mejor dicho estén también animados para otras escenas que así lo requieren<sup>1223</sup>.

Moreno explica así la complejidad de la elaboración de los fondos para algunas escenas de la película, con el empleo de la cámara multiplano (véase los ejemplos en la sección de fotografía).

En cuanto a las remuneraciones hay que decir que Francisco Javier Tulla percibe una remuneración a la altura del resto de responsables de secciones, 190 ptas. semanales, y Valentín Castanys, 115ptas.

SECCIÓN DE FONDOS	FUNCIÓN	ALTA	BAJA	SUELDO SEMANAL PTAS.
Francisco Javier Tulla Maristany	Decorados	03.05.1943	22.06.1946	190
Valentín Castanys Fornells	Decorador	03.05.1943	22.06.1946	115
Luis Flotats Canal	Fondos	14.02.1944	15.04.1944	100

**Figura 489.** Tabla del personal integrante de la sección de fondos.



**Figura 490.** Fotografía de la sección dedicada a la realización de fondos y maquetas. TORRELLA PINEDA, José: “Crónica de Barcelona. Al acabar el rodaje de Garbancito de la Mancha”, en *Primer Plano*, VI/245 (24.06.1945), p. 20.

<sup>1223</sup> S/A: “Cómo se hace una película de dibujos animados. «Garbancito de la mancha», en *Revista de Badalona*, 1945 (?).

## Sección de fotografía

Esta es una de las secciones más importantes y más complejas de toda la producción.

En los títulos de crédito aparecen divididos en dos grupos

- Directores técnicos: José María Arola Quintana y Jaime Parera Janer.
- Operadores: José M<sup>a</sup> Maristany Gracios y Enrique Vilarrasa Lonate

José María Arola había estado con Arturo Moreno desde sus inicios en Diarmo Films. Pero dada la envergadura del proyecto y al tratarse de un largometraje, era necesario contar con una persona que dominase los equipos técnicos necesarios y la técnica del trucaje. Este fue Jaime Parera, contrata a partir 29.04.1943, fue una figura clave en el proceso de fotografiado y filmación de la película. Prueba de ello es el elevado sueldo que percibía, 275 ptas. semanales, por encima del propio Arola (200 ptas.) y el mismo que Armando Tosquellas (275 ptas.) Así que cada uno de ellos se especializó en un aspecto, Jaime Parera como técnico de trucados y José María Arola como técnico de fotografía<sup>1224</sup>.

Entre ellos no aparece Alberto Genies Lorente, que en el listado del personal contratado por Balet y Blay aparece asignado a la sección de fotografía, eso sí, con un sueldo muy inferior al resto de las personas que componen la sección, 100 ptas. semanales. Puede ser que fuera contratado a modo de ayudante o también que hubiesen motivos que se nos escapan<sup>1225</sup>.

SECCIÓN DE FOTOGRAFÍA	ALTA	BAJA	SUELDO SEMANAL PTAS.
José M <sup>a</sup> Arola Quintana	--	--	200
Jaime Parera Janer	29.04.1943	15.10.1945	275
Enrique Vilarrasa Lonate	19.07.1943	22.06.1946	160
José M <sup>a</sup> Maristany Gracios	20.09.1943	02.06.1944	200
Alberto Genies Lorente	27.09.1943	22.06.1946	100

**Figura 491.** Tabla del personal integrante de la sección de fotografía.

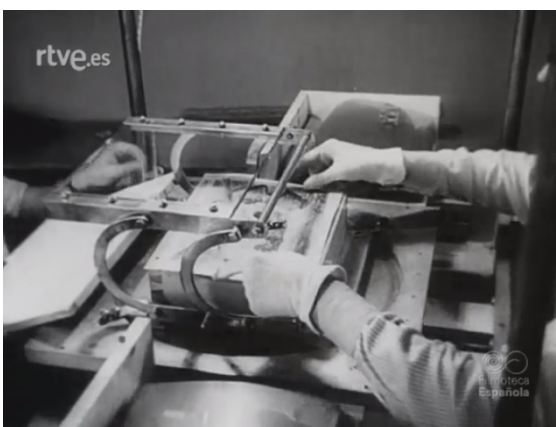
Aunque ya se han dado algunos detalles relacionados con esta sección con anterioridad, se hace necesario profundizar en el funcionamiento de ésta para

<sup>1224</sup> CANDEL CRESPO, José María: *Historia del dibujo animado español...*, op. cit., p. 51.

<sup>1225</sup> Emilio de la Rosa lo incluye en el grupo de animadores. ROSA, Emilio de la; VIVAR, Hipólito: *Breve Historia del cine de animación en España...*, op. cit., p. (?).

comprender la compleja y diversificada actividad que llevaban a cabo. Para ello se han tomado las explicaciones que Arturo Moreno daba al redactor de *Primer Plano*:

Sobre los fondos se colocan, una a una, las planchas de celuloide y van tomándose —uno por uno también— los fotogramas de la película. Pero estamos ya en otra sección, la de fotografía, con su instalación a propósito para la toma de vistas y trucados, lo cual requiere un complicado e imponente armatoste, en manos de Jaime Parera, en el que se introducen horizontalmente los dibujos, estando el objetivo en posición también horizontal, invertida. A veces los fondos constan de distintos términos —como en el teatro otra vez— para dar mejor la ilusión de relieve y la distancia, y entonces se montan en un aparato llamado «multiplano», que viene a ser un teatrillo<sup>1226</sup>.

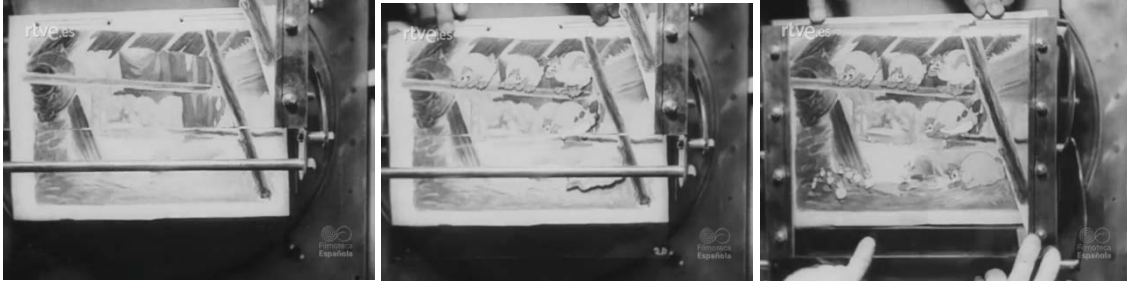


**Fotogramas 57 y 58.** Jaime Parera ajustando el objetivo antes de comenzar a fotografiar; insertando los diferentes elementos que componen un fotograma. S/A: “Cine y dibujo”, en *No-Do*, 50 B (13.12.1943).



**Fotogramas 59 y 60.** Progreso en la composición de un fotograma, con la adición del fondo y un único celuloide. S/A: “Cine y dibujo”, en *No-Do*, 50 B (13.12.1943).

<sup>1226</sup> TORRELLA PINEDA, José: “Crónica de Barcelona. Al acabar el rodaje de Garbancito de la Mancha”..., *op. cit.*, p. 20.

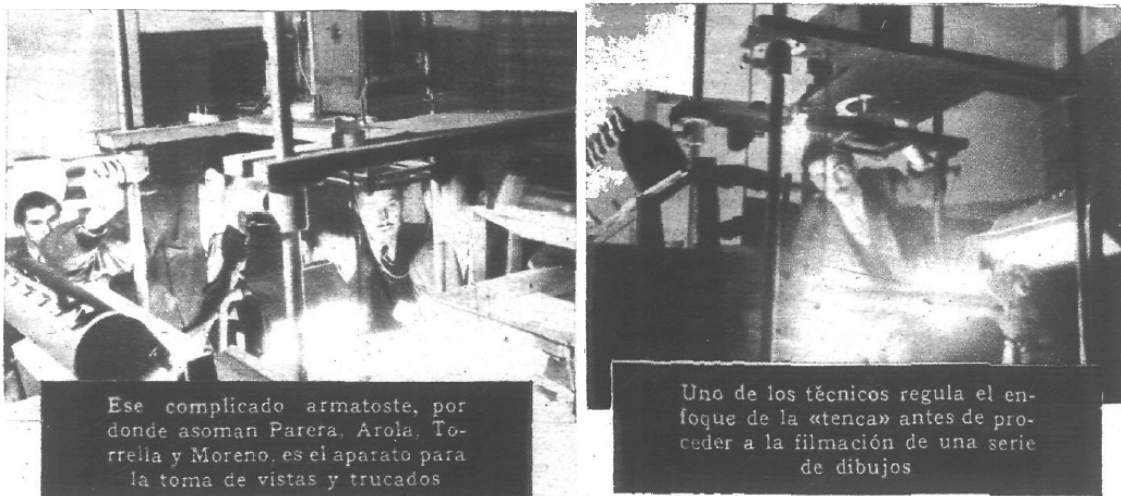


**Fotogramas 61, 62 y 63.** Progreso en la composición de un fotograma, con la adición del fondo y dos celuloides distintos, uno para las gallinas y otro para los pollitos. S/A: "Cine y dibujo", en *No-Do*, 50 B (13.12.1943).

Un buen ejemplo del uso de la cámara multiplano para realizar varios planos lo constituye la escena en la que Garbancito y Peregrina caminan por el bosque en medio de los árboles. En primer plano hay algunos árboles y el niño y la cabra van apareciendo y desapareciendo en una segunda línea. Más atrás, en una tercera línea está el fondo.



**Fotogramas 64 (27:21), 65 (7:22), 66 (47:23) y 67 (47:34).** Ejemplo de la creación de profundidad con la cámara multiplano.



**Figuras 492.** Fotografías de la cámara multiplano o "truca". TORRELLA PINEDA, José: "Crónica de Barcelona. Al acabar el rodaje de Garbancito de la Mancha", en *Primer Plano*, VI/245 (24.06.1945), p. 20.



### ***La duración y el coste de la producción***

En una producción de estas características es complejo establecer unas fechas concretas respecto a los asuntos más relevantes del film. Aunque a lo largo de la investigación, se ha conseguido fijar algunas fechas que ayudan a crear una cronología, al menos aproximada, de los hitos más importantes de la producción.

AÑO	HITOS DE LA PRODUCCIÓN
1942	Arturo Moreno presenta El capitán Tormentoso a José María Blay
	Julián Pemartín escribe el <i>cuento Garbancito de la Mancha</i> <i>Garbancito de la Mancha</i> inscrita en el Registro de la Propiedad Intelectual (a. 05.07.1942)
	Cartón de rodaje
1943	Comienzan los trabajos de animación (mayo 1943)
	Primera entrada con fecha del listado del personal contratado por Balet y Blay: Armando Tosquellas (29.04.1943)
	Grabación del No-do en los Estudios No (a. 13.12.1943). Jacinto Guerrero compone algunos temas
1944	Sin celuloide (c. 08.01.1944)
1945	Jacinto Guerrero termina la composición de la música
	Compañía del Gramófono Odeón graba algunos temas de la película
	Joaquín Bisbe es baja por ser llamado a filas (03.03.1945) Termina la producción (a. 24.06.1945) Estreno en Barcelona (23.11.1945)
1946	Estreno en Madrid (14.05.1946)
	Calleja publica el cuento de Julián Pemartín (16.06.1946)

**Figura 493.**Tabla con los hitos más importantes de *Garbancito de la Mancha*.

Desde el inicio de la producción era evidente que el presupuesto inicial<sup>1227</sup> que se hubiera calculado iba a resultar orientativo y, por supuesto, se iba a incrementar conforme se fueran cubriendo las necesidades de todo el proceso. Pues al ser la primera vez que se producía un largometraje de dibujos animados y dada las circunstancias especiales del momento, no se podía calcular un presupuesto real.

Los primeros datos en cuanto al coste real localizados son los aparecidos en *Primer Plano*, donde se da la información sobre los costes de las producciones de largo metraje llevadas a cabo durante 1943. En el propio título del cartel se indica que se recoge “[...] su coste aproximado por figurar aun algunos presupuestos provisionales”.

<sup>1227</sup> Manzanera escribe al respecto: “Las estimaciones iniciales esperaban no superar los 2.000.000 de pesetas. Esta es la cifra recogida como presupuesto provisional por E. Gómez (*El guion cinematográfico. Su teoría y su técnica*, M. Aguilar, Madrid, sin fecha, pero 1944, p. 335), dato facilitado sin duda por la misma productora. MANZANERA, María: *Cine de animación en España: largometrajes 1945-1985...*, p. 25.

Este era el caso de *Garbancito de la Mancha*, que apareció todavía bajo el nombre de *Hazañas de Garbancito*, con un presupuesto provisional de 2.000.000 de pesetas. Se trata de un presupuesto relativamente bajo si tenemos en cuenta el total que iba a costar la producción.

**Producción de largo metraje del año 1943 y su coste aproximado por figurar aun algunos presupuestos provisionales**

Casa productora	Título de la película	Presupuesto provisional	definitivo
C. I. F. E. S. A. (11 películas)	<i>La boda de Quinita Flores</i> .....	1.409.145,86	D.
	<i>Deliciosamente tontos</i> .....	1.330.083,76	D.
	<i>Eloísa está debajo de un almendro</i> .....	1.752.807,76	D.
	<i>El hombre que las enamora</i> .....	1.755.964,20	P.
	<i>Huella de luz</i> .....	1.243.249,86	D.
	<i>Noche fantástica</i> .....	1.528.209,89	D.
	<i>Rosas de otoño</i> .....	1.654.328,90	D.
	<i>El 13-13</i> .....	1.102.310,90	D.
	<i>Tuvo la culpa Adán</i> .....	1.868.165,00	P.
	<i>Un enredo de familia</i> .....	762.984,68	D.
	<i>La vida empieza a medianoche</i> .....	1.251.047,00	P.
	<b>TOTAL</b> .....		<b>15.658.297,81</b>
Campa Morán (5 películas)	<i>Boda accidentada</i> .....	760.558,81	D.
	<i>La chica del gato</i> .....	962.215,00	P.
	<i>El hombre de los muñecos</i> .....	794.683,72	D.
	<i>Mi enemigo y yo</i> .....	1.329.075,00	P.
	<i>Una chica de opereta</i> .....	1.408.785,00	P.
	<b>TOTAL</b> .....		<b>5.245.317,53</b>
Suevia-Films (2 películas)	<i>El Abanderado</i> .....	3.584.547,54	D.
	<i>Feliz al fracasar</i> .....	1.301.090,45	D.
	<b>TOTAL</b> .....		<b>4.885.637,99</b>
Producción Cinematográfica Española (2 películas)	<i>Altar Mayor</i> .....	1.930.000,00	P.
	<i>Café de París</i> .....	1.736.742,99	P.
	<b>TOTAL</b> .....		<b>3.666.742,99</b>
Hércules Films (2 películas)	<i>La casa de la lluvia</i> .....	2.066.112,00	D.
	<i>Una herencia de París</i> .....	1.415.620,80	P.
	<b>TOTAL</b> .....		<b>3.481.732,80</b>
Juan Montesinos (2 películas)	<i>Con los ojos del alma</i> .....	1.135.750,00	P.
	<i>Parateo sin Eva</i> .....	1.350.000,00	P.
	<b>TOTAL</b> .....		<b>2.485.750,00</b>
Emisora Films (2 películas)	<i>Turbante blanco</i> .....	950.000,00	P.
	<i>Viviendo al revés</i> .....	880.837,90	D.
	<b>TOTAL</b> .....		<b>1.830.837,90</b>
Juan Martínez Penas.....	<i>Ana María</i> .....		D. 1.730.283,73
Ediciones Faro.....	<i>Antes de entrar dejen salir</i> .....		P. 1.352.792,10
Exclusivas Floralva.....	<i>Arribada forzosa</i> .....		P. 1.623.735,65
Helios Films.....	<i>Adversidad</i> .....		P. 1.000.000,00
Ricardo Soriano.....	<i>El camino del amor</i> .....		D. 1.549.781,80
Cinematográfica Vulcano.....	<i>Castillo de naipes</i> .....		D. 1.895.745,50
Juca Films.....	<i>Cristina de Guzmán</i> .....		D. 2.119.190,50
Hispania Artis Films.....	<i>Doce lunas de miel</i> .....		P. 2.007.724,00
S. A. F. E.....	<i>Dora, la espía</i> .....		P. 2.534.700,00
Estudios Ballesteros.....	<i>El escándalo</i> .....		D. 2.707.723,37
UFILMS.....	<i>Fiebre</i> .....		D. 1.686.024,86
Rafa Films.....	<i>Fin de curso</i> .....		P. 1.040.725,00
Productora L. A. I. S.....	<i>Forja de almas</i> .....		D. 1.216.270,70
Balet y Blay.....	<i>Hazañas de Garbancito</i> .....		P. 2.000.000,00
S. A. F. E.....	<i>Idolos</i> .....		D. 2.200.141,20
Rey Soria Films.....	<i>Lecciones de buen amor</i> .....		P. 1.500.000,00
Mercurio Films.....	<i>La maja del capote</i> .....		P. 2.500.000,00
Consorcio Cinematográfico.....	<i>Mi fantástica esposa</i> .....		D. 1.207.797,00
Unión Cinematográfica Española.....	<i>Mi vida en tus manos</i> .....		D. 1.733.237,80
José Busch.....	<i>El ilustre Perea</i> .....		D. 1.017.290,95
Iberia Films.....	<i>Orosia</i> .....		D. 1.803.153,51
Marta Films.....	<i>La patria chica</i> .....		D. 1.764.337,00
Perseo Films.....	<i>Piruetas juveniles</i> .....		P. 1.280.000,00
Ultra Films.....	<i>El poro de los enamorados</i> .....		P. 1.080.000,00
Producciones Falcó.....	<i>¡Qué familia!</i> .....		D. 1.217.972,37
España Films.....	<i>Santander en llamas</i> .....		P. 1.300.000,00
Productores Asociados.....	<i>Se vende un palacio</i> .....		D. 1.506.196,83
C. E. P. I. C. S. A.....	<i>La terpestad</i> .....		P. 1.089.345,60
Onuba.....	<i>Visperas imperiales</i> .....		P. 4.000.000,00
35 Casas Productoras (55 películas)			
	<b>TOTAL GENERAL</b> .....		<b>87.356.792,55</b>

Las letras D y P, que aparecen junto a los presupuestos, significan provisional y definitivo.

**Figura 494.** Información sobre el coste de las producciones de largo metraje de 1943, entre las que se incluye *Hazañas de Garbancito*. GARCÍA VIÑOLAS, Pío: "Positivo sin revelar: Algo más sobre la producción cinematográfica española en 1943", en *Primer Plano* V/170 (16.01.1944), p. 16.

De hecho, ni cuatro meses después Balet y Blay publicó en *Primer Plano* los datos del coste de la producción “actualmente en rodaje”, con un incremento considerable del presupuesto inicial, que ascendía ya a 3.809.618 pesetas<sup>1228</sup>.

Aunque se presenta como datos provisionales, el coste de producción es el definitivo pues coincide con los datos publicados en *Primer Plano* en julio y también en septiembre de 1945.

**BALET Y BLAY, S. L.**  
han finalizado en sus Estudios su primera producción de dibujos animados en color de largo metraje

**GARBANCITO de MANCHA**  
PRIMERA LLEVADA A CABO EN EUROPA

**FICHA TECNICA**

Dibujos realizados aptos. 350.000	Realización: Arturo Moreno.
Planchas empleadas ..... 200.000	Argumento literario: Julián Pemartín.
Días empleados ..... 427	Música: Maestro Jacinto Guerrero.
Horas empleadas ..... 3.960	Director de Producción: José M. Blay
Coste, pesetas ..... 3.809.618	Técnicos: José María Arola, José Parera, Armando Tosquellas.

Procedimiento DUFAYCOLOR - Representantes exclusivos en España: BALET Y BLAY, S. L.

**FICHA TECNICA**

Dibujos realizados aptos. 350.000	Realización: Arturo Moreno.
Planchas empleadas ..... 200.000	Argumento literario: Julián Pemartín.
Días empleados ..... 427	Música: Maestro Jacinto Guerrero.
Horas empleadas ..... 3.960	Director de Producción: José M. Blay
Coste, pesetas ..... 3.809.618	Técnicos: José María Arola, José Parera, Armando Tosquellas.

Procedimiento DUFAYCOLOR - Representantes exclusivos en España: BALET Y BLAY, S. L.

**Figuras 495 y 496.** Cartel y detalle de *Garbancito de la Mancha*. S/A: “Cartel”, en *Primer Plano*, VI/01.07.1945.

**He aquí algunos datos curiosos de «GARBANCITO DE LA MANCHA» que brindamos a nuestros lectores**

Esta película es la primera de largo metraje y en color que de dibujos animados se ha hecho en España. Ha sido producida por Balet y Blay en sus Estudios de Barcelona.

Dibujos realizados, aptos.	350.000
Planchas empleadas.....	200.000
Días empleados.....	427
Horas empleadas.....	3.960
Coste total, pesetas.....	3.809.618

**Figura 497.** Datos sobre la película publicados en *Primer Plano*. GARCÍA, Pío: “Positivo sin revelar”, en *Primer Plano*, VI/256 (09.09.1945), p. 14.

<sup>1228</sup> Datos del rodaje de *garbancito de la Mancha* extraídos de S/A: “Cartel”, en *Primer Plano*, V/182 (09.04.1944), p. 24.

Así que se puede decir que la Casa Balet y Blay no había escatimado en gastos. Tanto es así que José María Blay, no perdía ocasión de dar el dato del coste, entre otros, para dar buena muestra del esfuerzo realizado y poner en valor la producción.

Ha costado más dinero «Garbancito » que una película con intérpretes y decorados<sup>1229</sup>.

De hecho, si se observa con detenimiento los datos del coste de rodaje ya definitivo de las producciones de largo metraje de 1943, se verá que en ningún caso se supera la cantidad final de *Garbancito de la Mancha*, a excepción de *Vísperas imperiales*<sup>1230</sup>, que llegó a costar 4.000.000 de pesetas. Por ejemplo, si se presta atención a las producciones de CIFESA, ninguna supera los dos millones de coste, y concretamente, *Un enredo de familia* no alcanza ni el millón de pesetas.

Las palabras de José María Blay resumen a la perfección la duración y el coste de *Garbancito de la Mancha*:

Por fortuna, todos los inconvenientes que se oponían a la realización de «Garbancito de la Mancha» se fueron venciendo, aunque con largas dilaciones en los plazos previstos para dar cima a la película, y también con desembolsos muy superiores a los calculados.

La película ha costado casi cuatro millones de pesetas. Pero el resultado obtenido ha sido excelente, [...] <sup>1231</sup>.

Aun así, si se comparan los recursos y materiales empleados en *Garbancito de la Mancha* (1945) con los de *Blanca Nieves* (1937), se verá que no se pueden equipara y, por tanto, tampoco el resultado final.

	<i>Blanca Nieves y los siete enanitos</i>	<i>Garbancito de la Mancha</i>
<b>Año de producción</b>	1937	1945
<b>País</b>	Estados Unidos	España
<b>Productora</b>	Walt Disney	Balet y Blay
<b>Trabajadores</b>	300-750	80-140
<b>Presupuesto</b>	16.368.000 ptas.	3.809.618 ptas.
<b>Duración</b>	83	68

**Figura 498.** Tabla comparativa de *Blanca Nieves y los siete enanitos* (1937) y *Garbancito de la Mancha* (1945).

<sup>1229</sup> TORRELLA PINEDA, José: “Crónica de Barcelona. Al acabar el rodaje de Garbancito de la Mancha” ..., *op. cit.*, p. 20.

<sup>1230</sup> No se disponen de más datos de esta película.

<sup>1231</sup> CASTÁN PALOMAR, Fernando: “Horas antes del estreno con el director y los autores de «Garbancito de la Mancha»” ..., *op. cit.*, p. 4.

### **La evolución de la animación: de los bocetos y personajes a tinta a la película**

Sin duda alguna, uno de los aspectos más importantes en una producción es la animación. Ya se han visto los procedimientos llevados a cabo, los recursos, cómo estaban formados los equipos de animadores, etc., y también algunos aspectos relacionados con las ilustraciones del cuento. Ahora se trata de ver la evolución de la animación del boceto inicial a la película, teniendo en cuenta el cuento de Julián Pemartín publicado por Calleja.

Se desconoce la fecha de creación de cada uno de los materiales de que se disponen, dibujos a tinta, dibujos sin colorear, las ilustraciones del cuento y también las que se incluyen al final de este, y los fotogramas de la película. Pero parece evidente que tanto los dibujos a tinta como los dibujos sin colorear, son anteriores al cuento y los fotogramas de la película pues se corresponden con los diseños iniciales de Arturo Moreno.

Hay que decir que todos los personajes, situaciones, escenas, etc. fueron diseñados por Arturo Moreno. Bien es cierto que los animadores tendieron a especializarse en unos personajes en concreto. Así por ejemplo, Eusebio Oca se dedicaba al dibujo de los tres pillos, Manazas, Pajarón y Pelanas; o Rosa Galcerán al hada Mágica; otro animador se encargaba de la bruja tía Pelocha<sup>1232</sup>. Aunque también se cuenta con bocetos de Pajarón y del hada Mágica atribuidos a Trino Furnó.



**Figuras 499 y 500.** Bocetos a lápiz de Pajarón y del hada Mágica realizados por Trino Furnó (Museu del Cinema-Col·lecció Antoni Furnó)<sup>1233</sup>.

<sup>1232</sup> Entrevistas Rosa Galcerán y Julio Oca (hijo de Eusebio Oca e Isabel Masanet).

<sup>1233</sup> <https://www.flickr.com/photos/museudelcinema/19046690385/in/album-72157651721055404/> [Acceso: 02.04.2017].

De hecho estos personajes son los que más se transformaron desde el boceto a tinta de Arturo Moreno a la película, por lo que posiblemente a Arturo Moreno le gustasen más los diseños de Eusebio Oca que los propios suyos. Tampoco aparecen en el cuento, a excepción de la cara de Pelanas y en una escena los tres y Kiriki y Chirili, lo que vendría a confirmar la anterior hipótesis.

La transformación de la cabrita Peregrina también es total, en el cuento y sobre todo en la película: se hace más dulce y más humana. Y, por supuesto, es notable la desaparición de las ubres por completo, a causa de la censura, como ya se ha comentado en el capítulo anterior.

En cambio, el personaje de Kiriki es el que menos cambia de unos dibujos a otros. Prácticamente sólo el pelo y la altura de la falda.

Hay que decir que todas las transformaciones de los personajes, o al menos las más significativas, son intencionadas puesto que una de las tareas de la sección de control era comprobar que no se había desvirtuado el diseño de Moreno.



**Figura 501.** Garbancito: a tinta<sup>1234</sup>, dibujo con Peregrina y en las ilustraciones finales del cuento.

<sup>1234</sup> Los dibujos originales a tinta pertenecen al Museu del Cinema-Col·lecció Antoni Furnó.



**Fotogramas 68 (01:40), 69 (37:52) y 70 (47:40).** Garbancito y Peregrina en diversas secuencias del film.



**Figura 502.** El gigante Caramanca: a tinta, dibujo y en las ilustraciones finales del cuento.



**Fotogramas 71 (29:38), 72 (54:46), y 73 (57:09).** El gigante Caramanca en la película.



**Figura 503.** Kiriki a tinta, dibujo y en las ilustraciones finales del cuento.



**Figuras 504 y 505.** Chirili a tinta, y Kiriki y Chirili en una escena del mismo.



**Fotogramas 74 (25:51), 75 (30:36) y 76 (1:05:58).** Kirki y Chirili en la película.





**Figura 506.** Pajarón a tinta y dibujo.



**Fotogramas 77 (08:30), 78 (16:01) y 79 (35:24).** Pajarón en la película.



**Figura 507.** Dibujo de Manazas.



**Fotogramas 80(16:17) y 81 (17:10).** Manazas en la película.



**Figuras 508.** Dibujos de Pelanas y de los tres pillos junto a Kiriki y Chirili en el cuento.



**Fotogramas 82 (07:57), 83 (16:52) y 84 (35:38).** Pelanas en la película.

## Otras cuestiones empresariales

*Garbancito de la Mancha* fue una empresa especial con tintes de “superproducción” en muchos aspectos. Una de las claves de su éxito fue la campaña de publicidad, que supo gestionar la Casa Balet y Blay, con José María Blay a la cabeza, y que además contaba con el apoyo gubernamental y de los medios de comunicación. Se llevó a cabo una campaña de publicidad y seguimiento en revistas especializadas antes y después del estreno, con *Primer Plano* a la cabeza, pero también en prensa, radio e incluso el *No-Do*, además de una intensa campaña de promoción sin precedentes.

(NOTICARIO)

La proxima temporada, será estrenada la primera pelicula de dibujos animados de largo metraje y en color que se produce...en Europa. Después de Walt Disney, la primera empresa europea que acometió esta difícil tarea, fué Balet y Blay, realizando en sus estudios una pelicula que asombrará al mundo por su tecnica perfecta: "Garbancito de la Mancha", en la que se revelan unos geniales dibujantes, cuya fantasia se desborda en aras de la emoción y del humorismo, consiguiendo compararse con las mejores cintas salidas de estudios americanos. Ni los talleres de Londres, ni de Berlin, ni de Roma, durante su apogeo, tuvieron valor bastante para realizar una pelicula de dibujos animados de largo metraje y en color. En Barcelona terminó el rodaje de "Garbancito de la Mancha", cuyo procedimiento tecnicolor es de marca inglesa como garantía de las multiples bellezas de esta sinfonía, grata a los ojos y a los oidos, por que cuenta tambien con un raudal de bellisimas melodías. En breve, Balet y Blay, tendrá la gentileza de permitirtos ofrecer a nuestros oyentes diversos fragmentos de esta produccion española y europea, ~~que serán retransmitidos simultaneamente por Radio Barcelona, Radio Sevilla, Radio Valencia, Radio Sevilla y Radio San Sebastián.~~ Su estreno constituirá un señalado acontecimiento.

Na puede anunciarse una ~~retransmisión~~ sin saber si está concedida la autorización. Y en caso de que se haya autorizado por Madrid, debín haberse comunicado a este Dpto de censura




Figura 509. Anuncio del estreno de la película en las hojas de la programación de *Radio Barcelona* del 17.07.1945, dentro del “Noticario” y bajo el epígrafe “Para censura: Para incluir en la revista Cine Radio, partes de 19 de julio 1945”, p. 46.

A los productos que era corriente utilizar para publicitar los estrenos de las películas, como programas de mano o carteles, se les unió todo tipo de *merchandising*<sup>1235</sup>, a la manera de las superproducciones de Disney.



Figura 510. Programas de mano de Garbancito de la Mancha.



Figuras 511 y 512. Cartel y programa de mano de Garbancito de la Mancha con diferentes diseños.

<sup>1235</sup> Para profundizar en las técnicas de marketing cinematográfico utilizadas en la industria del cine español, véase LINARES PALOMAR, Rafael: *El uso del marketing cinematográfico en la industria del cine español* [Tesis doctoral]. Madrid, Universidad Rey Juan Carlos, 2008.

Se pueden encontrar desde los habituales álbumes de cromos, hasta muñecos de trapo, chapas de cartón o cartones con un fotograma de la película. También se llevó a cabo la producción de *Garbancito de la Mancha* en sistema NIC, un proyector que se utilizaba como juguete infantil en la época (se tratará más adelante en el apartado de distribución).

Por cierto que los personajes creados que intervienen en ella han sido confeccionados para la propaganda en ricas colecciones de muñecos de trapo, y son tan atractivos y de tal originalidad sus trucos, que harán olvidar otros de películas extranjeras que han triunfado en nuestras pantallas<sup>1236</sup>.



**Figura 513.** “Garbancito de la Mancha y las leyendas de caballería”, en *Primer Plano*, V/168 (02.01.1944), p. 24.



**Figura 514.** Chapas de cartón con fotogramas de la película.

<sup>1236</sup> S/A: “El technicolor a la vista”..., *op. cit.*, p. 15.



Figura 515. Álbum de cromos: portadas con distintos colores y acabados; interior con cromos (las tres últimas imágenes pertenecen a Museu del Cinema-Col·lecció Antoni Furnó)<sup>1237</sup>.



Figura 516. Cartones con un fotograma para la publicidad de *Garbancito de la Mancha* (Museu del Cinema-Col·lecció Antoni Furnó)<sup>1238</sup>.

1237 <https://www.flickr.com/photos/museudelcinema/19046690385/in/album-72157651721055404/>  
[Acceso: 02.04.2017].

1238 <https://www.flickr.com/photos/museudelcinema/19046690385/in/album-72157651721055404/>  
[Acceso: 02.04.2017].

Incluso se llegaron a organizar concursos, como en Sevilla, que se otorgaban los siguientes premios:

- Una colección de muñecos de trapo a la mejor redacción del argumento de la película (primer premio)
- Una colección de muñecos de madera al mejor dibujo de Garbancito con el gigante Caramanca (segundo premio).
- Un álbum de cromos por la recogida del mayor número de sobres sellados que se repartían con las localidades (tercer premio).

**CONCURSO**  
DE  
**Garbancito de la Mancha**

La Casa Balet y Blay, productora de esta magnífica película de dibujos en color de largo metraje, ha organizado un concurso entre los niños de esta capital, cuyos premios y bases son los siguientes:

Primero.—Una colección de muñecos de trapo (los principales personajes de la película) para el niño que mejor explique por escrito y en dos cuartillas el argumento de "Garbancito de la Mancha".

Segundo.—Una colección de muñecos de madera (los principales personajes de la película) para el niño que nos mande el mejor dibujo, representando a "Garbancito de la Mancha" en lucha con el Gigante Caramanca.

Tercero.—Un álbum de cromos completo de "Garbancito de la Mancha" para el que al final de la proyección de dicha película en el Palacio Central nos envíe mayor número de sobres sellados con la marca Balet y Blay, de los que se regalarán con las localidades.

El resultado del concurso será publicado en la Prensa de Sevilla.

Los concursantes se dirigirán al Palacio Central

*Figura 517. S/A: "Concurso de Garbancito de la Mancha", en ABC, Edición de Andalucía (10.05.1946), p. 10.*

Además, la Casa Balet y Blay también realizó una campaña de autopromoción, incluyendo en todos sus documentos, carteles de películas, etc. la referencia al éxito de *Garbancito de la Mancha*. Incluso, en algunos de estos artículos para lanzar la se anunciaba el próximo estreno de su segunda producción de dibujos animados, *Alegres Vacaciones*, una segunda parte.



Figura 518. Carta comercial de Balet y Blay con cenefa de fotogramas de *Garbancito de la Mancha*.



Figura 519. Reverso del álbum de cromos de *Garbancito de la Mancha* en el que se anuncia la próxima producción de Balet y Blay, *Alegre Vacaciones*.



### ***Preestrenos, el gran estreno, la distribución y comercialización***

Con la película terminada y la campaña publicitaria en pleno auge, todo estaba dispuesto ya para el estreno de la película. La productora iba a cuidar cada detalle, desde los preestrenos correspondientes, a la programación de los estrenos en función de “gran gala” una presencia del film en todos los cines de las principales ciudades de España.

En los días previos a los estrenos, se intensificaron las campañas de publicidad en los medios de comunicación del momento, anunciando el inminente estreno.



**Figura 520.** Cartel que anuncia el próximo estreno de *Garbancito de la Mancha* en Madrid. S/A: “Cartel”, en *ABC* (09.05.1946), p. 12.

**Los preestrenos**

Únicamente se tiene noticia del pase de la película previo al estreno en Barcelona, que programó la productora en los Estudios para la revista *Primer Plano*. Dicho pase tuvo como resultado un artículo de dos páginas en la revista en el que se explicaban algunas curiosidades sobre el film y se ensalzaban sus virtudes, convirtiéndose en una excelente publicidad, que no hacía otra cosa que animar al público a asistir a verla y crear una gran expectación respecto al estreno.

**CRONICA DE BARCELONA**

*Se proyecta especialmente PARA "PRIMER PLANO"*

# "GARBANCITO de la Mancha"

LA PELICULA QUE SITUA A ESPAÑA COMO SEGUNDO PAIS PRODUCTOR DE PELICULAS DE DIBUJOS ANIMADOS EN COLOR Y LARGO METRAJE

**Año y medio de labor.**  
El estreno de la película en el momento de la *Mancha* fue un éxito. Desde el primer día, la película se proyectó en los principales teatros de la ciudad. Los espectadores se agolpaban en las salas para verla.

**Halla, José María Bloy, director de "Garbancito de la Mancha".**  
El director de la película, José María Bloy, es un hombre de gran experiencia en el mundo del cine. Su película es un ejemplo de la calidad que se puede alcanzar en el mundo del cine animado.

**Una obra benéfica.**  
La película fue creada con el fin de recaudar fondos para una obra benéfica. Los beneficios de la película se destinaron a la construcción de un hospital en una zona necesitada.

**Una aventura que termina.**  
La película es una aventura emocionante que termina con un feliz desenlace. Los protagonistas viven una gran experiencia que les cambia la vida.



— José María Bloy director de la película "Garbancito de la Mancha".

— En, como en las películas, han tenido un gran éxito. En el que poco a poco, y con una gran actividad, se han ido haciendo. Ha habido muchas cosas que se han hecho en general que en la película continúan por ser un éxito. Como, por ejemplo, que se han hecho los dibujos, porque el dibujo de todas las cosas, desde el paisaje, hasta el dibujo de los personajes, es un trabajo muy importante. Pero, también, se ha hecho un gran trabajo en el fondo. Los personajes, desde el momento en que se han hecho, han sido un éxito. Y, también, se ha hecho un gran trabajo en el fondo. Los personajes, desde el momento en que se han hecho, han sido un éxito.

**La producción continuará.**  
— Está todo listo para la producción de la película. Se va a hacer un gran trabajo en el fondo. Los personajes, desde el momento en que se han hecho, han sido un éxito.

**Una escena de "Garbancito de la Mancha".**  
Los personajes de la película se ven en esta escena. El dibujo es muy bonito y los personajes son muy interesantes.

**De izquierda a derecha: J. Pérez, J. Bloy, J. Torres, J. Bloy, J. Torres, J. Bloy, J. Torres.**  
Este grupo de personas se reunió para discutir sobre la película. Todos ellos son expertos en el mundo del cine y su opinión es muy valiosa.

**El actor "Garbancito" en el momento de la película.**  
Este es el momento en que el actor "Garbancito" está actuando en la película. Su actuación es muy buena y ha sido muy bien recibida.

**Figura 521.** Artículo sobre *Garbancito de la Mancha* en *Primer Plano*. TORRELLA PINEDA, José: "Crónica de Barcelona. Se proyecta especialmente para «Primer Plano» «Garbancito de la Mancha», en *Primer Plano*, VI/245 (24.06.1945), p. 19-20.

Por su parte, se programó un pase previo y exclusivo en Madrid en el Palacio de la Música, en "función de gran gala" el lunes por la noche, un día antes de su estreno, para que asistieran autoridades e invitados, tal y como se indica en el cartel que anuncia su estreno.

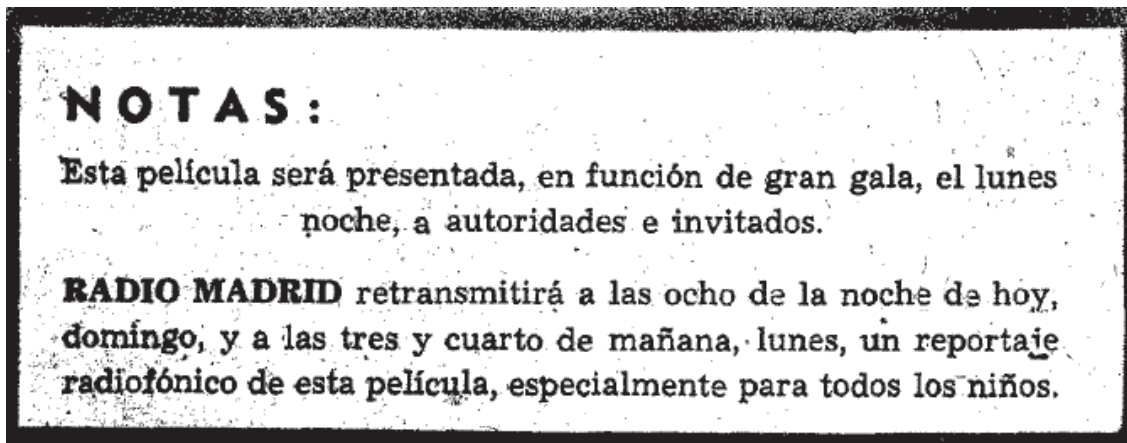


Figura 522. Detalle del cartel que anunciaba el estreno en Madrid de *Garbancito de la Mancha*. S/A: "Cartel", en ABC (12.05.1946)

Este preestreno fue todo un éxito y reunió a las personalidades más importantes del mundo de la cultura y el cine de la sociedad madrileña. Fue tal el éxito de la sesión que normalmente se da la fecha del 13.05.1946 como el estreno en Madrid, cuando en realidad se hizo con la intención de realizar una *premier* privada, anterior al estreno público.

### El estreno de "GARBANCITO DE LA MANCHA"

En el Palacio de la Música, y en función de gran gala, se celebró con todo esplendor el estreno de la primera película española de dibujos y en color: «Garbancito de la Mancha».

Recogemos en estas fotografías dos grupos de conocidos cinematografistas y distinguidos espectadores que asistieron a dicha sesión.

Vemos en una al actor Pepe Nieto con Berta Sá del Rey, el maestro Jacinto Guerrero y la actriz Conchita Leonardo; y en la otra, al director cinematográfico Edgar Neville, a nuestro director, Adriano del Valle; a la señorita Fanny Coll, a don Eugenio d'Ors, a don Julián Pemartín, autor del argumento y diálogos de «Garbancito de la Mancha», y a otros distinguidos espectadores.

(Fotos Montes.)

Neville, Adriano del Valle, Fanny Coll, Eugenio D'Ors y Julián Pemartín, el día del estreno de «Garbancito de la Mancha»



Pepe Nieto, Berta Sá del Rey, el maestro Guerrero, Conchita Leonardo y Miguel de Miguel



Figura 523. Estreno de *Garbancito de la Mancha* en Madrid, en el Palacio de la Música. GARCÍA, PÍO: "Positivo sin revelar. El estreno de «Garbancito de la Mancha»", en *Primer Plano*, VI/292 (19.05.1946), p. 18.

También se programó la retransmisión en *Radio Madrid* de un reportaje radiofónico de la película dedicado especialmente para los niños, tanto domingo (12.05.1946) a las 20.00 horas, como lunes (13.05.1946) a las 15.15.

### ***El estreno de la película***

La película se estrenó por primera vez en Barcelona el 23.11.1945 en el cine Fémima<sup>1239</sup>. Se programó una sesión para la noche de viernes a las diez en “solemne estreno en España” para que asistiesen las autoridades y personalidades más destacadas del panorama cultural y cinematográfico de la Ciudad Condal. También asistieron los medios de comunicación del momento para cubrir el evento, entre ellos el No-Do, Radio Barcelona, Radio España y Radio Miramar de Barcelona, que retransmitieron desde el cine Fémima un “amplio reportaje”.

## **NOTAS:**

**El Noticiero español NO-DO rodará en colores la entrada de los asistentes al estreno de esta película.**

**Radio Barcelona, Radio España y Radio Miramar de Badalona retransmitirán, desde el Fémima, un amplio reporte.**

**Garbancito obsequiará a los asistentes a la primeras proyecciones de esta película con sus cromos, mediante los cuales, los niños (sus compañeros) podrán obtener álbumes y muñecos de trapo para admirarlos.**

**Han sido impresionadas las canciones de esta producción en discos «La Voz de su Amo».**

**Se despachan localidades para la sesión de mañana tarde, a las seis, y diez noche, así como para el domingo y días sucesivos.**

**Figura 524.** Detalle del cartel que anunciaba el estreno en Barcelona. S/A: “Cartel”, *La Vanguardia Española* (23.11.1945), p. 11.

De esta manera, el estreno adquirió carácter de evento y cobrando mayor relevancia y, por tanto, mayor eco mediático. Siempre buscando el éxito de la película.

<sup>1239</sup> El cine Fémima (Paseo de Gracia, 23, Barcelona) fue inaugurado el 16.03.1929. El 07.04.1991 sufrió un grave incendio que lo dejó en situación de “siniestro total” por lo que fue derribado y desapareció definitivamente. *La Vanguardia* (16.03.1929), p19; (08.04.1991), p.19. CASTILLO, A.; y AZORÍN, V.: “Las revistas técnicas como base documental para la recuperación del patrimonio olvidado: el caso de las salas de cine españolas”, en *Informes de la construcción* 61/515 (julio-septiembre 2009), pp. 35-48.



**Figura 525.** Fotografía del estreno en Barcelona, el 23.11.1915.

Incluso se decoró el vestíbulo del cine fémina con los personajes de la película



**Figura 526.** Vestíbulo del cine fémina decorado con dibujos de los personajes y escenas de la película (Museu del Cinema-Col·lecció Antoni Furnó)<sup>1240</sup>.

Esta táctica empresarial era habitual en las grandes superproducciones de Hollywood y también se llevó a cabo en el estreno de *Blanca Nieves y los siete enanitos* en España.

<sup>1240</sup> <https://www.flickr.com/photos/museudelcinema/19046690385/in/album-72157651721055404/>  
[Acceso: 02.04.2017].

El film se exhibió en el cine Fémina durante dos semanas, tras lo cual pasó al barcelonés Cine Publi, donde prosiguió en cartel durante otras ocho semanas, con un enorme éxito.



**Figuras 527.** Carteles de *Garbancito de la Mancha* en el cine Publi de Barcelona: anunciado la proyección y su éxito en la sexta semana. S/A: "Cartel", en *La Vanguardia Español* (12.12.1945), p. 10; S/A: "Cartel", en *La Vanguardia Español* (30.12.1945), p. 11.

Ya en 1946, *Garbancito de la Mancha* se estrenó en muchos otros cines de la Ciudad Condal, como por ejemplo en el Cine Mistral, Cines Bohemio y Galileo, o Cine Rambla.



**Figura 528.** Cartel anunciando la película de *Garbancito de la Mancha* en el cine Minstral (S/A: "Cartel", en *La Vanguardia Española* (09.04.1946), p. 2.).



**Figuras 529 y 530.** Programa de mano y reverso anunciando el estreno de *Garbancito de la Mancha*, en Cines Bohemio y Galileo (semana del 6-12.05.1946) y Rambla de Barcelona.

En cuanto al estreno en Madrid, ya se ha señalado con anterioridad que, fue tal el éxito del preestreno que en realidad siempre se da la fecha del 13.05.1946 para el estreno de *Garbancito de la Mancha* en la capital, cuando en realidad el estreno “oficial” tuvo lugar un martes a las siete de la tarde, es decir, el 14.05.1946<sup>1241</sup>.



**Figura 531.** Detalle del anuncio del estreno en Madrid: martes 14.05.1946 en el Palacio de la Música. GIBBERT: “Cartel”, en *ABC* (domingo, 12.05.1946), p. 2.

<sup>1241</sup> María Manzanera señala esta fecha. MANZANERA, María: *Cine de animación en España: largometrajes 1945-1985...*, p. 30.

Pero *Garbancito* no sólo se estrenó en Barcelona o Madrid, sino que se presentó en toda España. De hecho, en ciudades como Valencia el evento se llevó al mismo tiempo que en Madrid, el 13.05.1946 en el Cine Rex (si consideramos como estreno la función para autoridades e invitados). Se pueden citar otros estrenos como el de Burgos, el viernes 05.04.1946 en el Gran Teatro de la C. Vitoria; o el de Sevilla, el viernes 10.05.1946 en el Palacio Central.

Hay que decir que la película alcanzó el éxito de público y crítica. Todas las críticas destacan la labor pionera llevada a cabo, siendo especialmente complaciente la crítica realizada por H. Sáenz Guerrero para la *Vanguardia española*, en su estreno en Barcelona. Algo más crítico se muestra Enrique del Corral, en su crítica para *ABC*, considerando la producción desde su punto de vista inédito y destacando sobremanera la labor llevada a cabo por el maestro Guerrero. Por su parte, en la crítica en el estreno en Sevilla, se elogia también al maestro Guerrero y a Arturo Moreno.

## CINEMATOGRAFÍA

### LOS ESTRENOS

#### FEMINA. - «Garbancito de la Mancha»

Un singular acierto ha presidido la entrada del cine español en el maravilloso territorio de los dibujos animados cuya exclusiva parecía estar monopolizada por la fabulosa animación de Walt Disney quizá porque, aparte las perfecciones técnicas del procedimiento norteamericano, los personajes creados por aquel dibujante parecían agotar todo intento original, tanto en el fondo como en la forma.

Este ha debido ser, sin duda, el más difícil escollo que ha debido salvarse en «Garbancito de la Mancha»: procurar la originalidad por encima de todo. Y con legítima satisfacción podemos afirmar que la deliciosa juguetería de «Garbancito de la Mancha» no tiene ningún parecido con lo que hasta ahora habíamos conocido, todas las figuras están concebidas con sentimiento y con lápiz de españoles y acaso en ello resida su mayor mérito.

A fuer de sinceros debemos señalar la grata sorpresa que nos ha producido la película. La verdad es que no esperábamos lo que hemos visto y no lo esperábamos porque no podíamos imaginar que la técnica de los dibujos animados, prácticamente desconocida en España, salvo contadísimos y fracasados intentos, llegara a la cima de perfección a que ha llegado en la primera producción de este tipo que realizaba nuestro cinema.

Mas todas nuestras prevenciones, indudablemente justificadas, se han desvanecido por completo pues «Garbancito de la Mancha» es un film cuajado de aciertos indiscutibles. El color sobre todo los fondos, es de una limpia belleza de tonos; el dibujo y el movimiento están animados de una fluida gracia y responden a las más rígidas exigencias de la técnica y del arte, especialmente las escenas de la persecución de «Garbancito» en las que se resuelve de un modo insuperable el problema de la profundidad de los planos, con su inmediata derivación que es la sensación de relieve.

Los personajes de la película están compuestos con arreglo a la más sólida tradición cuentística española y lo mismo podemos decir de la fábula, que está impregnada de una encantadora gracia pueril. Aparte «Garbancito», héroe ideal de las imaginaciones infantiles al que espera una amplia popularidad, son personajes especialmente logrados los de los tres «illos» —«Manazas», «Pelanas» y «Pajarón»—, el del gigante y la inefable, alada línea de la cabrita «Peregrina», que es el animal mejor resuelto y plasmado del fabuloso mundo de la cinta.

«Garbancito de la Mancha» es, en suma, una película de dibujos animados llevada a cabo de un modo espléndido, iniciación felicísima en un género nuevo para nuestro cine. Color, dibujo, música, personajes y diálogo —éste limpiamente realizada— concurren en una misma línea de acierto y buen gusto para hacer de esta película una creación a la que no debemos regatear méritos ya que constituye un legítimo orgullo de nuestra cinematografía.

Figura 532. Crítica del estreno en Barcelona, en el cine Fémima. SÁENZ GUERRERO, H.: Cinematografía. Los estrenos. Fémima: «Garbancito de la Mancha», en *La Vanguardia Española* (24.11.1945), p. 11.



### PALACIO DE LA MUSICA: "GARBANCITO DE LA MANCHA", EN FUNCION DE GRAN GALA

Si aññais el espíritu e infantilizais la intención, os emocionarian las poéticas aventuras de Garbancito de la Mancha, en su denodado afán por matar a la Bruja y al Gigante. Y os reireis no pocas veces.

Hay que agradecer a la productora de este "film" de dibujos animados sus deseos de que España sea la primera productora europea de películas de dibujos animados de largo metraje, y el paso realizado, si bien no definitivo, puede ser punto inicial para otras de más lograda perfección.

El guion literario, original de Julián Pemartín, acumula todos los incidentes de los encantadores "cuentos de hadas", que iluminaron nuestra niñez. Brujas, castillos, ogros, hadas, palacios, chozas... se suceden en "Garbancito de la Mancha", que tiene momentos de indudable acierto plástico y anecdótico.

La música del maestro Guerrero es, a nuestro juicio, lo más logrado. La canción central y el "coro de cipreses", aparte de otros compases, responden por entero al "clima" del "film" y a la modalidad de "dibujos animados", según los cánones norteamericanos. La realización de Arturo Moreno y la dirección de José María Blay, desigual, y el sistema Dufaycolor, deficiente.

Creemos que pueden lograrse en nuestra patria películas de esta clase. El principio no es un fracaso, sino una tentativa que elogiamos y un camino por el que se puede andar, meditando, hacia lo perfecto. No hay que desalentarse.—Enrique DEL CORRAL.

Figura 533. Crítica del estreno en Madrid, en el Palacio de la Música. DEL CORRAL, Enrique: "Estrenos en los «cines». Palacio de la Música: «Garbancito de la Mancha», en función de gran gala", en ABC (14.05.1946), p. 26.

### PALACIO CENTRAL

#### «Garbancito de la Mancha»

Magnífica impresión ha causado esta primera película de dibujos realizada en España. Los niños españoles tienen ya su héroe: "Garbancito de la Mancha". Y con él otros personajes amados y repudiados, como la cabrita Peregrina, el gigante Caramanca, la bruja Pelocha, hadas, etc. etc.

En este aspecto del cine el paso que hemos dado es muy superior a los otros. En efecto, tenemos en primer término un gran dibujante en Arturo Moreno y un gran músico en el maestro Guerrero. Son, a nuestro juicio, las notas sobresalientes de la película dibujo y música. Y, naturalmente, indispensables para esta clase de cintas. Los dibujos de Moreno son seguros, ocurentes, de bellas perspectivas, indicadísimos para la grev. 19. 1946. Y los motivos musicales del maestro Guerrero alegres y simpáticos, muy abonados al tema, dándole gran vida.

Aparte de estas consideraciones hay que reconocer que el nuevo procedimiento Dufay-

gestivas, una auténtica gama de colores naturales.

Si a ello añadimos un buen diálogo del señor Pemartín y una dirección esmerada y certera de José María Blay sacaremos en consecuencia que estamos en presencia, no sólo de una gran película de dibujos animados, sino de una nueva etapa del cine español, de insospechadas posibilidades.

Unánimes fueron los elogios dedicados a "Garbancito de la Mancha", la gran producción Ballet Blay, con la que soñarán en adelante los nequeños y verán los mayores con mucha complacencia. ¡Se ha enriquecido el mundo ilusorio de los niños españoles!—G.

Figura 534. Crítica del estreno en Sevilla en el Palacio Central. G: "Estrenos: «Garbancito de la Mancha»", en ABC, Edición de Andalucía (10.05.1946), p. 21.



Figura 535. Cartel que publica el éxito de *Garbancito de la Mancha* y recoge las elogiosas de los estrenos más importantes.

### El reestreno en Hispanoscope

Ya en la década de 1960, se produjo el reestreno de *Garbancito de la Mancha* en Barcelona. Concretamente el 23.05.1961 en el Cine Atlántico, situado en las Ramblas. Desaparece el sistema Dufay-color y ahora se publicita en Eastmancolor e HispanoScope. Fue obra de Rotafilm que realizó una nueva versión llamada “anamórfica”<sup>1242</sup>.

<sup>1242</sup> AGUILAR, Santiago: *Hispanoscope: pantalla ancha con patente española*. p. 57-59; <https://revistas.uam.es/secuencias/article/download/5819/6272> [Acceso: 18.09.2015].



Figura 536. Cartel del reestreno de Garbancito de la Mancha en Hispanoscope.



Figura 537. Reestreno de Garbancito de la Mancha en Hispanoscope: cartel y detalle.

### ***La distribución de la película***

La distribución de la película la realizó, como es lógico, la Casa Balet y Blay. Teniendo las expectativas creadas y el éxito del estreno, la película se comercializó por todo el territorio nacional y como se ha visto, fue estrenada en las ciudades más importantes del país y más. Y es que no cabe duda que, Balet y Blay aprovechó el circuito de distribución que tenía en las capitales más importantes del país, pues no hay que olvidar que ya se había consolidado como una de las empresas más importantes del país dedicada a estos menesteres.

Si la información sobre los datos de distribución que aparece en la base de datos de películas calificadas del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte es correcta, *Garbancito de la Mancha* obtuvo unos resultados más que satisfactorios con 130.523 espectadores y 33.628,33 € de recaudación (!!!).

Aún hoy pueden resultar sorprendentes si los comparamos con los datos de otros largometrajes del momento. Así, grandes títulos como *Los últimos de Filipinas* (1945) —declarada de interés nacional, con datos totales de distribución: 29.966 espectadores y 2.720,25 € de recaudación—, *El destino se disculpa* (1945) —declarada de interés nacional, con datos totales de distribución: 2.231 espectadores y 120,74 € de recaudación— o *Locura de Amor* (1948) —declarada de interés nacional, con datos totales de distribución: 24.177 espectadores y 1.937,04 € de recaudación —se quedan muy por detrás. Encontramos unos resultados más elevados en la película *Currito de la cruz* (1948) —con datos totales de distribución: 182.000 espectadores y 15.983,12 € de recaudación— aunque sigue obteniendo unas cifras muy inferiores a las que consiguió *Garbancito de la Mancha*.

Con un coste total, recuérdese, de 3.809.618 ptas. y una recaudación 5.595.283 (33.628,33 € !!!), la Casa Balet y Blay consiguió unos beneficios de 1.796.224 ptas. No hay duda que la película le fue más que rentable pues a esta cantidad hay que sumar los beneficios indirectos obtenidos por los permisos de importación que le había proporcionado el film. En realidad, la obtención de dichos permisos fue lo que motivó a la Casa Balet y Blay a seguir con la producción de películas de largometraje de dibujos animados en color, *Alegres Vacaciones*, una segunda parte de *Garbancito de la*

*Mancha*. Pero además, con la inversión en los Estudios y el equipamiento ya realizada, el dominio de la técnica de animación por parte del personal y estos beneficios, no cabría pensar otra cosa que los éxitos de Balet y Blay se prolongarían durante muchos años. Aunque ya se verá que no fue así.

A la distribución del film en el formato convencional de 35 mm, hay que añadir la producción en otros formatos. *Garbancito de la Mancha* también se produjo en el sistema NIC<sup>1243</sup>, de la empresa Proyectores NIC S. A. (Barcelona)<sup>1244</sup>, asegurándose así una mayor difusión, pues, aunque en un principio no había sido concebido como proyector exclusivo de películas de dibujos animados, después de la Guerra Civil, se convirtió en el “juguete estrella” de la posguerra española<sup>1245</sup>. Y tendría una presencia determinante en la sociedad española hasta la década de 1960<sup>1246</sup>. Hoy en día es considerado un objeto de coleccionista.



<sup>1243</sup> véase CARBÓ RIBUGENT, Gemma: *Historia cultural del cine NIC*. Madrid, UNED- Universidad Carlos III, 2007. [www.catedraunesco.com/resources/uploads/historia\\_cultural\\_del\\_cine\\_nic.pdf](http://www.catedraunesco.com/resources/uploads/historia_cultural_del_cine_nic.pdf) [Acceso: 01.04.2014].

<sup>1244</sup> El proyector NIC se fabricó y comercializó de 1931 a 1974. *Ibíd.*, p. 11.

<sup>1245</sup> *Ibíd.*, p. 47.

<sup>1246</sup> *Ibíd.*, p. 10.



**Figuras 538.** Películas de *Garbancito de la Mancha* para el proyector NIC: tapa, 6 rollos de película y películas desenrolladas<sup>1247</sup>.

Este sistema consistía en pequeños rollos de película que se proyectaban en un proyector llamado Reflex Nic.



**Figura 539.** Proyector NIC.

Al principio, la empresa realizaba creaciones propias pero a partir de 1934, consiguió la concesión del permiso para distribuir en este sistema los dibujos más populares del momento, como por ejemplo las aventuras de Popeye. Con este sistema también se distribuyó en España *Blanca Nieves y los siete enanitos*.

---

<sup>1247</sup> Esta última imagen pertenece al material de la exposición "Els orígens del cinema d'animació a Catalunya. Garbancito de la Mancha. 70 anys del primer llargmetratge europeu d'animació en color". Museu del Cinema.

Estuches <b>NIC</b> 6 películas			
Serie	N <sup>os</sup>	Serie	N <sup>os</sup>
<b>A</b> * La Cenicienta	1-6	<b>A</b> * Las Ranas Envidiosas	7-12
<b>B</b> * El Gran Premio	13-18	<b>B</b> * La Bruja	19-24
<b>C</b> * La Caperucita	25-30	<b>C</b> * La Isla del Tesoro	31-36
<b>D</b> * Popeye Marinero	37-42	<b>D</b> * Popeye Domador	43-48
<b>E</b> * Rosalinda	49-54	<b>E</b> * Gran Reclamo	55-60
<b>F</b> * Gulliver 1.º	61-66	<b>F</b> * Garbancito de la Mancha	67-72
<b>G</b> * Blanca Nieves y los 7 enanitos	73-78	<b>G</b> * Los Tres Caballeros	79-84
<b>H</b> * Pinocho	85-90	<b>H</b> * Dumbo	91-96
<b>I</b> * El Vagabundo	97-102	<b>I</b> * Nikito en China	103-108
<b>J</b> * Pluto	109-114	<b>J</b> * Bambi	115-120
<b>K</b> * El Muñeco de Nieve	121-126	<b>K</b> * La Lecherita	127-132
<b>L</b> * La Cenicienta Walt Disney	133-138	<b>L</b> * Alicia en el País de las Maravillas	139-144
<b>M</b> * La Dama y el Vagabundo	145-150	<b>M</b> * Peter Pan	151-156
<b>N</b> * 101 Dálmatas	157-162	<b>N</b> * La Bella Durmiente	163-168

Próximamente nuevas Series

Figura 540. Reverso de una caja de películas NIC del Popeye el Marino. 1950.

En cuanto al reestreno de la película en 1961, en Eastmancolor e Hispanoscope, hay que recordar que Cinedía<sup>1248</sup> fue la empresa encargada de la distribución (véase los carteles del reestreno, que ya era propiedad de José María Blay).

Por último, hay que decir que la película se exportó al extranjero, “[...] donde los críticos y técnicos le prodigaron grandes elogios”<sup>1249</sup>. *Garbancito de la Mancha* logró una amplia difusión, siendo aclamada en Inglaterra (donde se tituló “The Knight Garbancito”), aunque también se comercializó en algunos países del este, como la República Checa (bajo el título de “The Enchanted Sword”) y obtuvo cierta popularidad en Francia (con el nombre de “Le Chevalier Garbancito”).



<sup>1248</sup> Ya en los inicios de la década de 1940 aparecen asociados los nombres de Balet y Blay y Cinedía.

<sup>1249</sup> CANDEL CRESPO, José María: *Historia del dibujo animado español...*, op. cit., p. 50.





# Trama

## *Sinopsis argumental*



a película nos cuenta la historia de *Garbancito de la Mancha*, un niño huérfano, poco convencional que vive en una granja situada a las afueras de un pueblecito de La Mancha. Cada día, se dedica alegremente a cultivar la tierra y elaborar quesos<sup>1250</sup>, siempre acompañado por su cabrita Peregrina. Su rutina sólo se ve alterada por los incidentes o enfrentamientos que tiene con Zepe (“el Pelanas”), Manazas y Pajarón<sup>1251</sup>, unos niños “malos” que se dedican a cometer fechorías<sup>1252</sup> (burlarse de él, robarle, pegarle, etc.).

Pero todo cambia cuando el gigante Caramanca y la bruja Tía Pelocha aterrizan al pueblo y secuestran a Kiriki y Chirili, dos hermanos amigos de nuestro protagonista. Ante los ruegos de la madre de los niños, Garbancito se compromete a buscarlos y rescatarlos<sup>1253</sup>.

De inmediato, emprende su camino que se verá prontamente truncado ya que se encuentra con Pajarón, Zepe y Manazas, con los que tiene una pelea de la que sale malherido. Pero en su ayuda aparece un hada que le cura las heridas y lo nombra caballero por su valor. Además, le otorga el poder de convertirse en garbanzo pronunciando un conjuro para, de esta manera, poder enfrentarse a sus enemigos: “hada y señora, a la lid me lanzo, convertidme en garbanzo”<sup>1254</sup>

---

<sup>1250</sup>“Se exalta la idea del autoabastecimiento: él cuida su huerta y sus animales, que le dan para subsistir.” MANZANERA, María: *Cine de animación en España: largometrajes 1945-1985... op. cit.*, p.28.

<sup>1251</sup> Estos tres niños son perezosos, ladrones, holgazanes, y envidian las cualidades y méritos del protagonista. Cometan numerosas travesuras e incluso llegan a propinar una paliza a Garbancito, la cual le deja moribundo. Son personajes antagonistas de Garbancito, pero se situarían en un primer nivel, oponiéndose al Garbancito niño.

<sup>1252</sup> María Manzanera en su tesis de licenciatura titula la secuencia en que los tres pillos comentan sus malas acciones con el nombre de “Las bernardinas” y aclara en una nota a pie de página que “hemos titulado así esta escena por su analogía con situaciones semejantes descritas en la literatura, especialmente por Lope de Rueda, que son conocidas con este nombre”. MANZANERA, María y VIÑAO, Antonio: “Literatura y cine infantil en la España de la postguerra. *Garbancito de la Mancha* (1945)” en ESCOLANO BENITO, Agustín (dir.): *Historia de la Educación... op. cit.*, p.130.

<sup>1253</sup> Éste es un momento importante en el desarrollo de la narración ya que es ahora cuando nuestro héroe, y ante el sufrimiento de la madre de los dos niños, se compromete a rescatarlos sanos y salvos de las garras del gigante, mostrando un valor caballeresco.

<sup>1254</sup> Tal y como se dice en la película.

Garbancito vuelve a la granja y fabrica una espada<sup>1255</sup> que adquirirá poderes sobrenaturales. Pero por ser irresponsable y utilizar inadecuadamente el conjuro, se verá en peligro y sin poder volver a su tamaño normal<sup>1256</sup>. Ante los sollozos del niño, la hermana del hada aparece en su ayuda, le da consuelo y decide llevárselo a su palacio.

Allí, es perdonado por su madrina, que lo devuelve a su tamaño normal y hace que aparezca Peregrina. Además, dota a la cabrita de un poder: se le iluminarán los cuernos cada vez que Garbancito esté en peligro. Después vuelven al bosque para seguir buscando al gigante y rescatar a los niños<sup>1257</sup>.

El camino hacia la guarida del gigante estará lleno de peligros y trampas que le tenderá la bruja pero que el niño irá sorteando con la ayuda de su cabrita, la providencia divina y los poderes que le han otorgado las hadas<sup>1258</sup>.

Mientras tanto, los Manazas, Zepe y Pajarón llegan por accidente al castillo del gigante y son capturados por éste.

El último obstáculo que debe superar Garbancito antes de llegar a su destino es la bruja Tía Pelocha, que terminará aplastada por una roca en el fondo del río. Finalmente, Garbancito se enfrenta al gigante, consigue vencerlo<sup>1259</sup> –con su astucia y utilizando de nuevo sus poderes– y logra rescatar a todos los niños.

Ante la bondad de nuestro protagonista, Zepe, Manazas y Pajarón se disculpan y redimen sus faltas<sup>1260</sup>. Todos juntos se dirigen alegremente hacia el pueblo donde todo está engalanado para recibirles y una muchedumbre vitorea al héroe.

---

1255 “Su espada se asemeja a la de los grandes personajes, es forjada por su dueño, como hace Sigfrido y tiene unas claras analogías con Escalibur, la espada del Rey Arturo; Colada y Tizona del Cid o la espada del cantante del Príncipe Valiente. Se utiliza como un claro recurso épico”. MANZANERA, María: *Cine de animación en España: largometrajes 1945-1985... op. cit.*, p.28.

1256 No debemos olvidar el tono aleccionador y moralizante del que bebe toda la película: “Abundan los rasgos paternalistas. Se critica la desobediencia, la falta de responsabilidad o de seriedad [...]”. *Ibíd.*

<sup>1257</sup> Garbancito ha cambiado, ya no es niño, ni granjero. Ahora es un caballero con espada, un héroe.

<sup>1258</sup> Resulta muy curioso ver como se entremezclan con gran coherencia los personajes de naturaleza fantástica y la figura de Dios: las hadas serían una especie de ángeles de los cuáles Éste se sirve para ayudar y guiar a Garbancito. La propia M. Manzanera se sorprende: “Las propias hadas parecen estar vinculadas a la religión: « Dios os acompañará y nosotras os ayudaremos...»”. MANZANERA, María: *Cine de animación en España: largometrajes 1945-1985... op. cit.*, p.28.

<sup>1259</sup> El desenlace final, con la muerte de los dos personajes malvados, la bruja y el gigante, sigue la tradición de los dibujos animados de Disney, donde el “malo” muere sin obtener la redención.

<sup>1260</sup> En contraposición a lo que le sucede a la bruja y al gigante, los tres pillos consiguen salvarse ya que se arrepienten de sus fechorías y le piden perdón a Garbancito. Algunos querrán ver, en este desenlace final, connotaciones políticas, en las que los personajes se identificarían con los dos bandos de la Guerra Civil española. Por supuesto, Garbancito, el niño héroe, valeroso y “adornado de tan bellas virtudes”

El alcalde premia a Garbancito concediéndole la entrada en la orden de los matagigantes. Después, el niño intercambia miradas cariñosas con Kiriki y cuando se disponen a besarse, Peregrina se interpone entre ellos, recibiendo el beso de los dos. Finalmente los niños abrazan a la cabra. La película termina con la palabra fin y con el campanario de la iglesia difuminado como fondo.

---

representaría a la España nacional que, por petición de la “bondadosa madre” (quien representaría a la Patria), se enfrentará a Caramanca y a Tía Pelocha, y rescatará a los niños. En el lado opuesto, todos los personajes que ocupan el papel de “malos” simbolizarían la España republicana (la bruja, el gigante y también los tres pillos). Así, se identificarían dos categorías dentro de éstos últimos, los tres pillos, que se arrepienten (aunque son presentados como niños que cometen fechorías, no se debe olvidar que su maldad es importante pues le dan una paliza de muerte a Garbancito), se identificarían con los republicanos que se “convierten” y asumen las creencias y doctrina franquistas, encontrando su salvación; y los “malos, malísimos”, aquéllos que no se someten y luchan hasta el final, encontrando su único destino, la muerte. Así *Garbancito de la Mancha* posee alguno de los rasgos que caracterizan lo que G. Sevilla ha denominado “modelo cruzada”: el buen vasallo (Garbancito), militarismo (el rescate de sus amigos constituye una acción bélica), la patria (la bondadosa madre). [Véase SEVILLA LLISTERRI, Gabriel: *El modelo cruzada*. Música y narratividad en el cine español de los años cuarenta. Madrid, Biblioteca, 2007]. Este punto de vista es muy interesante pero hay que tener en cuenta que cualquier película de Walt Disney encajaría perfectamente en este rol. Aunque no se debe perder de vista que la película está basada en el argumento de Julián Pemartín, cercano al régimen franquista, como ya hemos comentado. Y además, como cualquier cuento infantil, aparte de entretener, pretende transmitir unos valores, en este caso, obviamente más próximos al régimen dictatorial en el poder. MANZANERA, María: *Cine de animación en España: largometrajes 1945-1985... op. cit.*, p.28.

## La película en 24 fotogramas



1. La voz narradora presenta la historia de Garbancito de la Mancha y a sus protagonistas.



2. Garbancito vive en una granja con su cabrita Peregrina. Todos los días se levanta temprano para hacer sus tareas.



3. Mientras se prepara el almuerzo, una mosca hambrienta le causa problemas.



4. Cada día, Garbancito cultiva la tierra y realiza sus labores con alegría. Mientras, Manazas, Pajarón y Zepe se burlan de él.



5. Los tres pillos intentan robarle el gallo a Garbancito sin conseguirlo y terminan a remojo en el río para evitar las picaduras de unas abejas.



6. Un ratón intenta burlar al gato y comerse los quesos que elabora Garbancito. Al final queda atrapado en el interior de un queso.



7. Garbancito se dirige al pueblo para vender los quesos, pero en el camino los pillos intentan robárselos, sin éxito. Todo, gracias al ratón y a un toro que les persigue.



8. Ya en el pueblo, Garbancito habla con sus amigos, Kiriki y Chirili: están muy asustados por los rumores sobre el gigante Caramanca. La bruja Tía Pelocha amenaza a los niños.



9. La bruja tiene que huir, pero jura vengarse de Garbancito. Así que vuelve con Caramanca, para que éste devore a las gentes del pueblo y secuestre a Kiriki y Chirili.



10. Garbancito consuela a la madre de los niños y se compromete a rescatarlos.



11. Aterrorizado, el niño se adentra en el bosque para buscar la guarida del gigante. Pero los árboles cobran vida y le cantan una canción para animarlo.



12. En el camino, Garbancito se encuentra de nuevo con los tres pillos, que le dan una paliza y le abandonan malherido.



13. De repente, aparece un hada que le cura, le nombra caballero y le concede el poder de convertirse en garbanzo.



14. El niño vuelve a la granja para fabricar una espada mágica. Pero utiliza el conjuro irresponsablemente, por lo que pasa algunos apuros.



15. Otra hada acude en su ayuda y le lleva al palacio, donde están sus otras hermanas.



16. Allí, le perdonan su error y le otorgan nuevos poderes, tanto a él como a Peregrina.



17. El niño prosigue con su misión, que se ve retrasada por varios incidentes y peligros, de los que siempre sale airoso.



18. Mientras, los tres pillos se ven arrastrados por el viento hasta el castillo de Caramanca, donde éste les captura.



19. Garbancito se convierte en garbanzo para utilizar una cáscara de nuez como embarcación y así, acercarse a la guarida del gigante.



20. La bruja intenta aplastar al niño con una roca, pero con la intervención de Peregrina, la bruja acaba en el fondo del mar.



21. Garbancito, gracias a sus poderes, consigue derrotar al gigante, que muere devorado por sus propios monstruos.



22. Garbancito rescata a sus amigos y a los tres pillos, que se disculpan con él y redimen sus culpas.



23. A su regreso al pueblo, una muchedumbre vitorea al héroe, que es premiado, por su valor, ingresando en la Orden de los matagigantes.



24. La historia termina felizmente, con Garbancito y Kiriki enamorados



## Acerca de la estructura dramática del film



El cine, al igual que otras manifestaciones artísticas, toma como base una serie de principios clásicos que se conocen como unidades dramáticas:

*unidad de acción, unidad de lugar y unidad de tiempo.*<sup>1261</sup>

Hoy en día, ya no hay por qué respetar las unidades de tiempo y espacio, sobre todo en el cine, pese a que tienen un cierto fundamento. Sin embargo, la unidad de acción sigue siendo capital y sólo debe infringirse con conocimiento de causa.<sup>1262</sup>

Estos tres elementos (acciones, lugares y tiempo), junto con los personajes, van a constituir los cuatro elementos básicos de la estructura dramática.

### ***Distribución en actos: Planteamiento, Desarrollo y Desenlace***

Para realizar el análisis de la estructura dramática de *Garbancito de la Mancha*, he tomado como modelo el paradigma de Syd Field<sup>1263</sup>, que establece tres momentos o

---

<sup>1261</sup> Ya las tragedias griegas se ajustaban en mayor o menor medida a estas unidades dramáticas, aunque Aristóteles sólo menciona expresamente la *unidad de acción*: “La norma de las tres unidades (tiempo, espacio, acción) no viene de Aristóteles -que insiste más que nada en la unidad de acción- sino de algunos teóricos italianos del siglo XVI y franceses del XVII. Efectivamente, los autores griegos respetaban las tres unidades la mayor parte de las veces, pero Aristóteles no hizo de ello una ley absoluta.” LAVANDIER, Yves: *La dramaturgia. Los mecanismos del relato: cine, teatro, ópera, radio, televisión, cómic*. Madrid, Ediciones Internacionales Universitarias, 2003, p.199. En la literatura de ámbito hispánico tomamos como referente a Lope de Vega y su *Arte Nuevo de hacer comedias* (1609), quien niega con rotundidad la unidad de tiempo y omite hablar de la unidad de lugar, pero sí postula la necesidad de la unidad de acción, en sintonía con la tradición aristotélica [para profundizar en el tema véase ROZAS, Juan Manuel: *Significado y doctrina del “Arte Nuevo” de Lope de Vega*. Madrid, SGEL, 1976].

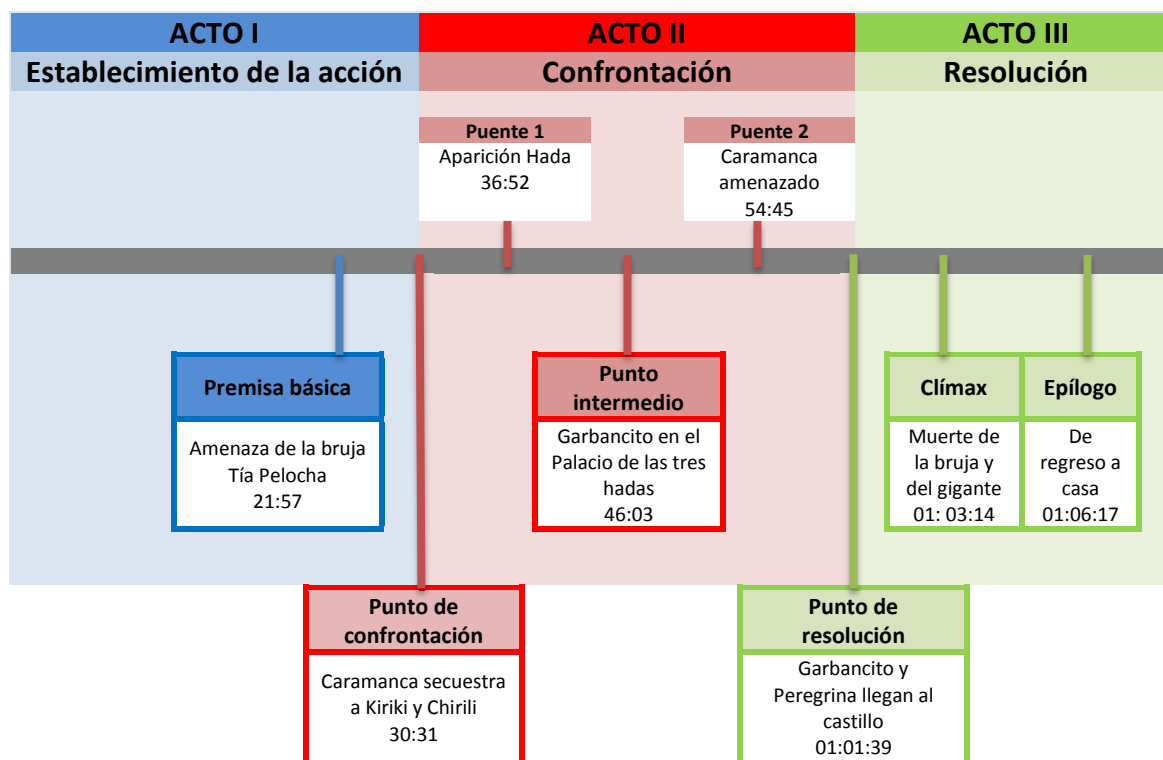
<sup>1262</sup> LAVANDIER, Yves: *La dramaturgia..., op. cit.*, p. 199.

<sup>1263</sup> Sydney Alvin Field (\*1935; †2013) está considerado como uno de los principales teóricos norteamericanos que trabajan en el guion cinematográfico. Este autor propuso un método práctico para el análisis y la creación de estructuras dramáticas en medios audiovisuales. Dicho análisis se basa en la utilización de paradigmas, entendidos como “una herramienta, una guía, un mapa para encontrar el camino en el proceso de escritura del guion” y asegura que cualquier historia puede esquematizarse mediante dichos paradigmas o estructuras básicas de narración. FIELD, Sydney Alvin: *The Screenwriter’s Workbook: Exercises and Step-by-step Instructions for Creating a Successful Screenplay*. Nueva York, Bantam Dell, A Division of Random House, 1984. [Traducido como (edición manejada y citada): *El manual del guionista: Ejercicios e instrucciones para escribir un buen guion paso a paso*. Madrid, Plot ediciones, 2001, p. 23]. Asimismo, Field define la estructura dramática como “[...] una progresión lineal de incidentes, episodios o acontecimientos relacionados entre sí que conducen a una resolución dramática.” *Ibíd.*, p. 20. Véase también FIELD, Sydney Alvin: *Screenplay: The Foundations of Screenwriting*. Nueva York, Random House Publishing Group, 1979. [Traducido como: *El libro del guion*.

etapas diferenciados que se corresponden con los tres actos<sup>1264</sup> establecidos ya por Aristóteles en su *Poética* (siglo IV a. C.):

- Acto I: Planteamiento o establecimiento de la acción [Exposición].
- Acto II: Desarrollo o confrontación [Nudo].
- Acto III: Desenlace o resolución [Desenlace].

A continuación, se presenta la estructura dramática<sup>1265</sup> del film que nos ocupa:



**Figura 541.** Estructura dramática de Garbancito de la Mancha de acuerdo con el paradigma de S. Field.

Madrid, Plot, 1995. Edición manejada y citada: *El libro del guion: fundamentos de la escritura de guiones*. Madrid, Plot ediciones, 2001]. Esta perspectiva se ha completado con las aportaciones de autores como Lavandier [LAVANDIER, Yves: *La dramaturgia... op. cit.*], Chion [CHION, Michel: *Cómo se escribe un guión*, Madrid, Cátedra, 1989] y Blacker [BLACKER, Irwin R.: *Elements of screenwriting: A Guide for Film and Television Writing*. Londres, Macmillan, 1996. Traducido como: *Guía del escritor de cine y televisión*. Barañain, Ediciones Universidad de Navarra, (EUNSA), 1993], entre otros; y con el texto de GOMEZ TARÍN, Francisco Javier: *El guión audiovisual y el trabajo del guionista. Teoría, técnica y creatividad*. Santander, Shangrila Textos Aparte, col. "Materiales 2", 2009, pp. 1-157.

<sup>1264</sup> Esta estructuración de la trama o estructura narrativa se presenta también en cualquier construcción de un discurso, ya sea en la novela, la ópera, el ballet, etc. Y es que la división clásica de la trama se compone de Introducción (escritura inicial), nudo (desarrollo o complicación) y desenlace (final).

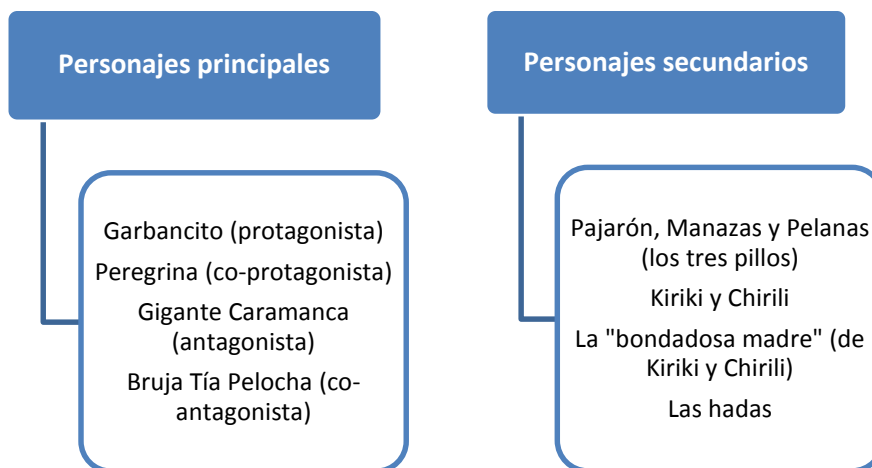
<sup>1265</sup> Téngase en cuenta que el análisis aquí presentado se ciñe exclusivamente a la narración, dejando aparte los títulos de crédito, que se analizarán cuando se procede al análisis fílmico de la película.



*Acto I: Planteamiento o establecimiento de la acción [Exposición]*

Es la fase que permitirá conocer aquellos aspectos esenciales de la trama: se sitúa al espectador en el tiempo y lugar donde se desarrolla la historia, se muestran los personajes (quién es el protagonista y los personajes principales), las relaciones que los une o los separa, y se plantea la situación inicial o punto de partida de la historia. Su contenido es principalmente informativo.

La película objeto de análisis comienza con la contextualización de la narración (una voz *en off* la sitúa en un pueblecito de La Mancha)<sup>1266</sup>, y la presentación de los personajes de la historia, donde se esbozan las líneas clave que caracterizarán las relaciones entre ellos. Esta escena funciona como una especie de prólogo u obertura, utilizando un símil musical. A partir de ella se puede decir que comenzará la acción, conforme vayan apareciendo los diferentes personajes.



**Figura 542.** Personajes que aparecen en el prólogo.

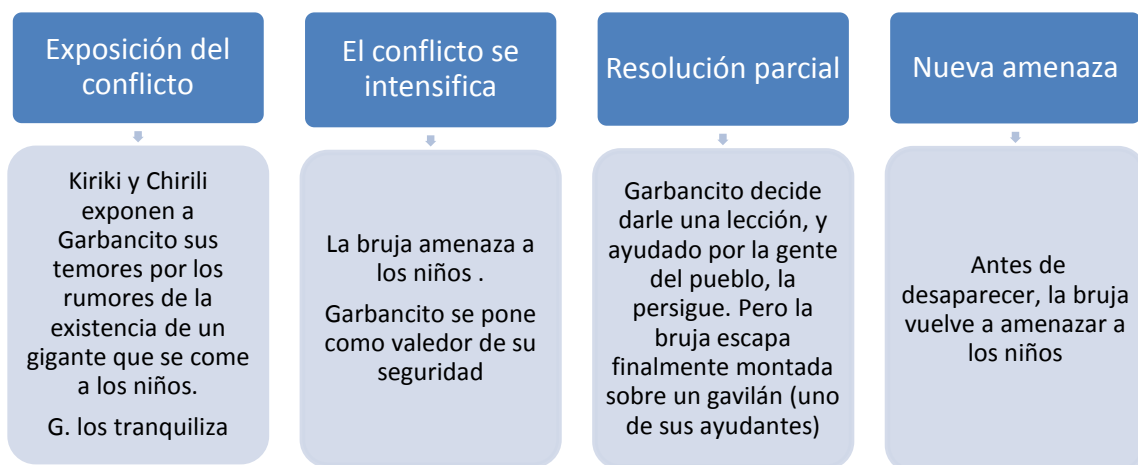
Y a través de la trama principal y de las secundarias, se van explicando las relaciones entre ellos.

En esta primera fase, conviene destacar la escena en la que el protagonista tendrá su primer contacto con el que será el motivo del conflicto<sup>1267</sup> principal de la historia, y a la

<sup>1266</sup> Blacker apunta una serie de opciones clásicas para situar el tiempo y el espacio, entre las que se encuentra el recurso aquí utilizado. BLACKER, Irwin R.: *Guía del escritor de cine y televisión...*, op. cit.

<sup>1267</sup> La acción dramática se desarrolla a partir de la naturaleza humana, en concreto, sobre la base de los conflictos humanos que pueden ser de distinta índole, tomando como referencia las tesis de Blacker:

que se le denomina “premisa básica”. El conflicto principal de *Garbancito de la Mancha* es el secuestro de Kiriki y Chirili por el gigante Caramanca, con la ayuda de la bruja Tía Pelocha. Y efectivamente, en este acto se produce el primer contacto con dicho conflicto, puesto que se muestra cómo los amigos de Garbancito están asustados por los rumores de la existencia de un gigante que se come a los niños, y la bruja no hace otra cosa que confirmar sus temores y amenazarlos. Aunque de inmediato, Garbancito soluciona el problema momentáneamente, tranquilizando a los niños y persiguiendo a la bruja con la ayuda de la gente del pueblo. Sin embargo, la tía Pelocha escapa finalmente. Se introduce por tanto un nuevo elemento en la acción: el suspense, que requerirá un desenlace posterior. Es decir, se presenta un elemento de tensión, que requerirá su distensión posterior. Se puede ver que durante la “premisa básica” hay un aumento progresivo de la tensión hasta la aparición de la nueva amenaza pero además, se añaden breves momentos de distensión al principio de ésta.



**Figura 543.** Estructura de la “premisa básica” de la película (acto I).

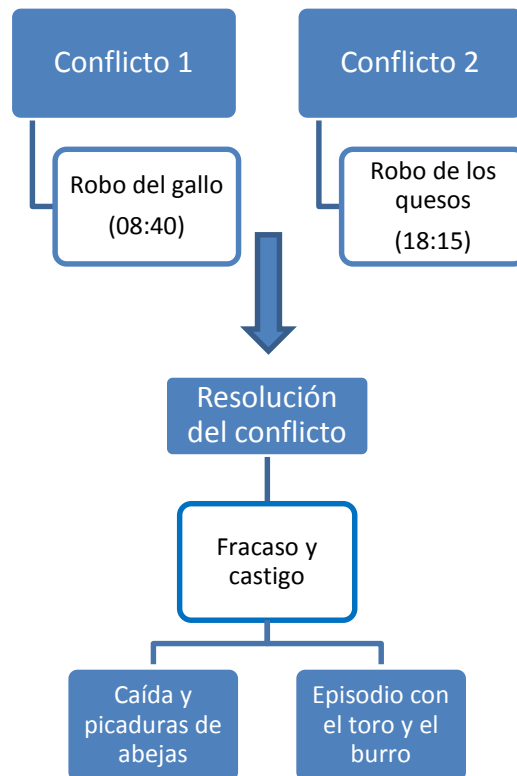
hombre vs. hombre, hombre vs. destino (Dios, naturaleza, el universo, lo sobrenatural...), hombre vs. sí mismo y sus pasiones, hombre vs. sociedad y hombre vs. todos. *Ibíd.*

“En el camino hacia la consecución de sus objetivos, el protagonista va a encontrar una serie de obstáculos que son de muy diferente tipología, pero que se pueden enmarcar en tres fundamentales (LAVANDIER, Yves: *La dramaturgia...*, *op. cit.*, p. 84): 1) Obstáculos internos: oposición del personaje consigo mismo; 2) Obstáculos externos de origen interno: oposición del personaje a otro personaje con el que mantiene relaciones directas de carácter no casual (parientes, amigos, colectivos en los que participa, responsabilidad social, etc.); 3) Obstáculos externos: oposición no derivada directa ni indirectamente de la esencia del personaje (el personaje no ha intervenido en la constitución del obstáculo)” de GOMEZ TARÍN, Francisco Javier: *El guión audiovisual y el trabajo del guionista...*, *op. cit.*, p. 40.



**Fotogramas 85 (22:35) y 86 (23:00).** La bruja tía Pelocha amenaza dos veces a Kiriki y Chirili.

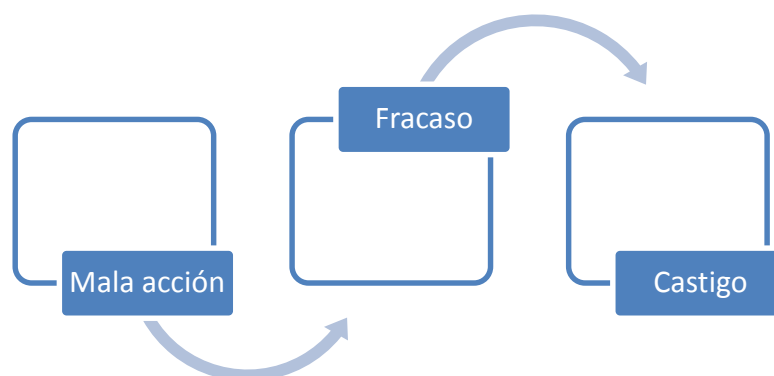
También hay un par de escenas para presentar la relación con los tres rufianes<sup>1268</sup>. En un principio, se podría pensar que la relación con estos tres personajes va a suponer el conflicto principal de la historia, puesto que los altercados con ellos se introducen con anterioridad a la “premisa básica”. Pero en realidad, se trata de conflictos secundarios que vienen a mostrar la cotidianidad de la relación entre estos personajes y el protagonista.



**Figura 544.** Esquema de los conflictos de los tres pillos con Garbancito y su desenlace.

<sup>1268</sup> Blacker también señala las riñas como una de las opciones clásicas para situar las relaciones entre los personajes. *Ibíd.*

Ambos conflictos surgen de la naturaleza malvada de los tres pillos, que intentan dañar a Garbancito, primero robándole el gallo y después los quesos. Pero claramente se observa cómo avanza la relación entre ellos, ya que en el conflicto 1 (08:40), el robo se realiza aprovechando la ausencia de Garbancito, que está trabajando en el campo. Aquí lo tres pillos muestran signos de cobardía, buscando el ocultamiento, una maldad escondida, encubierta. En cambio, en el conflicto 2 (18:15) la acción de los tres pillos se ejerce directamente sobre el niño y con agresividad y violencia, una maldad abierta, con alevosía: le engañan, le pegan y le roban los quesos. Del conflicto 1 al conflicto 2 hay un claro aumento de la tensión cuantitativa (se pasa del ocultamiento, a las manos), y cualitativa (la maldad se desenmascara y se pone al descubierto, es evidente, ya no se oculta). Por lo que respecta a la resolución del conflicto, en ambos casos es muy similar y se produce en la misma secuencia en la que se plantea: los tres pillos fracasan en su fechoría y finalmente reciben un castigo.



**Figura 545.** Gráfico que representa la estructura de los conflicto entre Garbancito y los tres pillos.

Además, existe una proporcionalidad entre la mala acción que realizan y el castigo que reciben: en el conflicto 1 son picados por las abejas, pero pronto se deshacen de ellas refugiándose en el río; en el conflicto 2 son perseguidos durante largo tiempo por un toro y finalmente son violentamente golpeados por éste y un burro. Y el castigo es siempre infringido por seres ajenos a Garbancito, guiados por la Divina Providencia: en el conflicto 1 son las abejas quienes les dan su merecido y en el conflicto 2, un toro y un burro. Por tanto, el castigo tiene el mismo nivel que el mal realizado.



**Fotogramas 87 (11:25) y 88 (21:10).** Pajarón, rodeado de abejas, busca refugio en el río. Los tres pillos son lanzados por el toro y el burro.

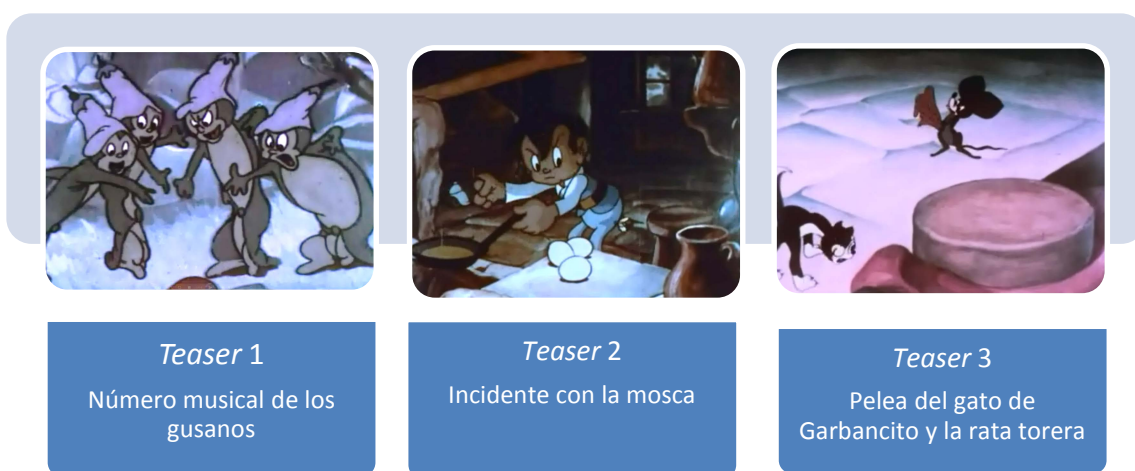
Así pues, la estructura de los conflictos entre el protagonista y los tres pillos tienen una clara función moral y ejemplarizante, tal y como cabría esperar de una película dirigida principalmente a un público infantil, siguiendo las premisas de la moral católica: toda mala acción tiene su castigo.

Estos dos conflictos calificados como secundarios, tendrán su culmen en la secuencia en la que los tres niños le dan una brutal paliza a Garbancito. Se trata del conflicto 3, que se produce ya en el acto II (confrontación).

En este primer acto se añaden tres escenas que no hacen que la acción avance pero que la complementan desde un punto de vista lúdico e incluso cómico, buscando captar la atención del “pequeño” espectador, su entretenimiento y disfrute. Son los denominados *teasers*<sup>1269</sup>, que en este film presentan un formato típico o propio de los dibujos animados. Estos interludios o episodios sirven para relajar la tensión y “hacer olvidar” a los espectadores la crueldad de los sucesos expuestos, que deben quedar fijados en la memoria (estar presentes, poder ser recordados en todo momento), pero no deben alterar el avance de la acción. En realidad son pequeños cortos dentro del propio largometraje, que sirven para dar variedad a la trama y mantener el interés y la

<sup>1269</sup> El denominado *teaser* o *hook* es un recurso muy en boga en la actualidad, influencia de las series de televisión. GOMEZ TARÍN, Francisco Javier: *El guión audiovisual y el trabajo del guionista...*, op. cit., p. 79. Se trata de “[...] una corta escena que sirve para captar la atención de la audiencia y asegurar que continuará viendo la serie después del primer corte publicitario. En Estados Unidos se coloca habitualmente antes de los títulos de crédito. Normalmente son independientes de las tramas aunque, cada vez más, adelantan alguna de las tramas principales o secundarias del episodio.” GRANDÍO PÉREZ, M<sup>a</sup> del Mar; DIEGO GONZÁLEZ, Patricia: “La influencia de la *sitcom* americana en la producción de comedias televisivas en España. El caso de *Friends* y *7 vidas*”, en *Ámbitos*, 18/2009, pp.83-97, p. 87.

atención, despreocupada, para retomar luego el asunto principal con energía renovada... sirven para impulsar la acción más tarde.



**Figura 546.** Teasers que aparecen en el Acto I.

En realidad, se trata de un discurso muy sencillo, apto para el público infantil, en el sentido de que puedan entenderlo incluso los más pequeños, basado en una trama eficaz y que contaba con garantías de muchos siglos (la tradicional división aristotélica de introducción, nudo y desenlace), a la cual se dotaba de cierto *suspense* para mantener el interés (es decir, para lograr que éste no decayera), mediante, a su vez, otro recurso, nuevamente, muy sencillo: la yuxtaposición de pequeñas historietas, paralelas a la trama principal, a modo de verdaderos “cortos” (los *teasers* de los gusanos, de la mosca y de la rata y el gato, respectivamente). Esto es algo que recuerda la construcción de las típicas cantatas barrocas, en las que se construía todo un discurso a base de yuxtaponer recitados y arias, unos a continuación de otros, sin, aparentemente, relación necesariamente explícita entre sí. En este sentido, hay que considerar que en estos tres *teasers* (más tarde aparecerá un cuarto, la canción de los chopos), la música va a desempeñar un papel muy importante, incluso llegando a ser la protagonista de algunos de ellos (números musicales). De hecho, estos *teasers* (es decir, las acciones y los personajes que los protagonizan), no volverán a aparecer a lo largo de la película, de modo que incluso podrían tener vida propia o significado por sí mismos, de una manera aislada (cortometraje).

Normalmente, la extensión del acto I no supera la cuarta parte del film<sup>1270</sup>, pero en *Garbancito de la Mancha* dura prácticamente lo mismo que el acto II (confrontación). A pesar de ello, se podría decir que esta fase de establecimiento de la acción es la parte más lograda del film, ya que se encuentra el equilibrio entre los diferentes elementos que la conforman (trama principal, tramas secundarias, puntos de giro, conflictos, escenas propias de los dibujos animados, etc.).

Muy posiblemente haya que buscar en esto el enorme influjo que, ya para la época, ejercían las grandes producciones estadounidenses, que obnubilaban a las audiencias y espectadores europeos (y más concretamente, españoles). Y esto, no solamente en cuanto a los aspectos más explícitos del dibujo, el color y la imagen en definitiva, o del sonido y los efectos de audio (la música), sino, también, aunque seguramente de un modo mucho menos explícito (subliminal incluso, si se quiere), en cuanto al excelente entramado de sus guiones, en los que todo un equipo de técnicos (en imagen y en sonido) se ponían al servicio, arquitectónico, estructural, de los guionistas, y con ellos, de ofrecer un buen discurso, razonado y razonable, en aras de la verosimilitud y de lograr un efecto que fuera, fundamentalmente, convincente. Es así como hay que reconocer que, en general y salvo excepciones, las películas europeas de animación de aquella época, intentaban competir (aunque generalmente, en evidente inferioridad de condiciones) con las producciones americanas en cuanto a imagen y/o a sonido, y por supuesto, también en cuanto a la elaboración de guiones en los que, por otra parte, y paradójicamente, tal vez hubieran podido lograrlo con mayores garantías, si hubieran contado para ello con unos buenos equipos de narradores y constructores de historias a quienes se hubieran supeditado los demás trabajadores y técnicos<sup>1271</sup>. Pero, seguramente, esto era lo menos evidente: era más rápido, más fácil, imitar el envoltorio, con lo cual, los resultados, en numerosas ocasiones, quedaron muy mermados, aun contando con buenos productos audiovisuales, simplemente, por no

---

<sup>1270</sup> Aproximadamente, y de manera más o menos estandarizada o respondiendo a un estereotipo convencionalmente aceptado, suele aparecer en algún momento de los diez minutos primeros en una película de dos horas de duración. Field incluso delimita las páginas que debe ocupar este primer acto en el guion cinematográfico (concretamente 30 páginas). FIELD, Syd: *El manual del guionista...*, op. cit., p. 23.

<sup>1271</sup> A esto se podía añadir, muy especialmente en el caso de *Garbancito de la Mancha*, las dificultades que ya se han comentado presentaban los diferentes trámites institucionales que se debían llevar a cabo antes de comenzar el rodaje de la película.

haber sabido deleitar, mover y convencer (siguiendo el ideal escénico barroco) con buenos argumentos, que estuvieran bien trabados. En realidad, de lo que se carecía era de una “industria”, faltaba la indispensable coordinación en los equipos, de modo que al final, pareciera que trabajasen por un lado dibujantes y animadores, por otro, músicos, por otro, los propios responsables de montar la historia o los de la difusión, etc.

### *Acto II: Desarrollo o confrontación [Nudo]*

Es la fase donde tiene lugar el conflicto principal de la historia y donde se produce la confrontación (el enfrentamiento) del protagonista con sus obstáculos u oponentes para la consecución de su objetivo. Se inicia en la escena donde se desarrolla el conflicto y concluye en la escena que da la clave para resolverlo. Por lo general, suele tener una extensión aproximada de la mitad de la película, aunque en el largometraje que nos ocupa, su duración es aproximadamente igual a la del acto I.

En esta segunda fase, hay que destacar la escena que abre el acto, en la que el protagonista se verá involucrado totalmente en el conflicto principal de la historia, y a la que se le denomina *punto de confrontación (plot point)* o nudo<sup>1272</sup>. A partir de este momento habrá un cambio significativo en la vida del protagonista.

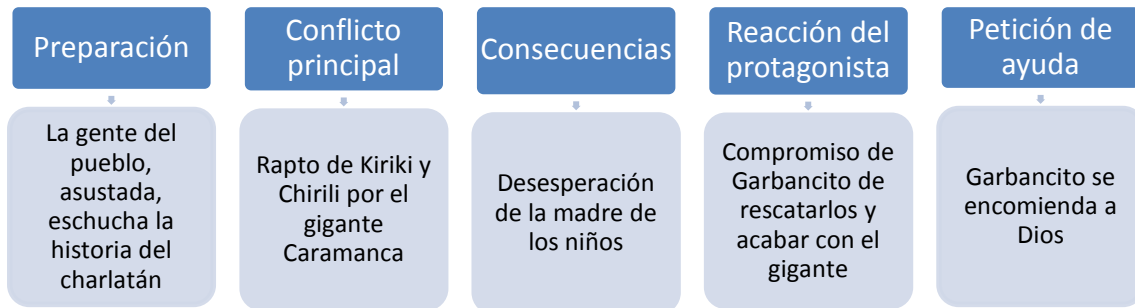
En *Garbancito de la Mancha*, el acto II se inicia con la secuencia que nos llevará al rapto de Kiriki y Chirili por parte del gigante Caramanca, sin que Garbancito pueda impedirlo. Y ante la desesperación de la madre de los niños, el protagonista se compromete a rescatarlos. Este será el *punto de confrontación* ya que a partir de este momento Garbancito abandonará su rutina diaria y emprenderá un largo viaje, lleno de peligros, para rescatar a sus amigos y acabar con el gigante<sup>1273</sup>.

---

<sup>1272</sup> Field lo define como “[...] un incidente, episodio o acontecimiento que se «engancha» a la acción y la hace tomar otra dirección, entendiendo por ‘dirección’ una ‘línea de desarrollo’”. *Ibíd.*, p. 24. Por tanto, es el “momento bisagra”, que marca un antes y un después en la trama argumental.

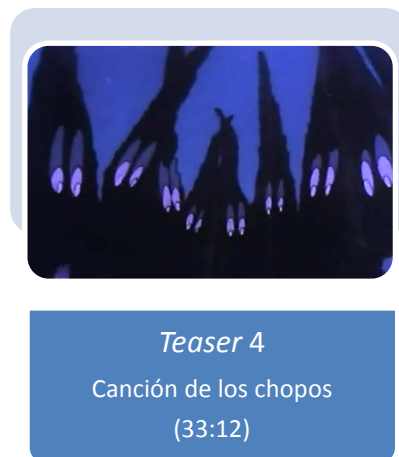
<sup>1273</sup> Las cosas han llegado a tal extremo (robos, palizas...) que ya no se puede consentir: surge la figura del héroe, del que toma una determinación para evitar los abusos y hacer que cambien las cosas... Aquí es donde Garbancito, como Don Quijote, se en viaje de aventuras, decide “desfacer entuertos”, y se vuelve un personaje heroico.





**Figura 547.** Estructura del punto de Confrontación (acto II)<sup>1274</sup>.

Inmediatamente después del punto de confrontación se introduce un nuevo *teaser*, que será el único del acto II. Se trata de la *Canción de los chopos* (33:12).



**Figura 548.** Teaser que aparece en el acto II.

Aunque normalmente este tipo de escenas aparecen en el acto I, en los dibujos animados es habitual encontrarlos a lo largo de todo el film, sobre todo, en forma de número musical o canción. La inclusión de la Canción de los chopos responde, acaso, a la intención de cambiar el registro en cuanto a la tensión y el miedo en el espectador infantil, puesto que poco antes se acaba de producir el rapto de Kiriki y Chirili (idea del rapto como catalizador de situaciones extremas físicas y anímicas) y se han incluido imágenes del gigante devorando a seres humanos vivos (!?), con la finalidad de mostrar su brutalidad y su fuerza, hasta ahí de carácter externo, físico; en cambio, con la canción de los chopos el paisaje se vuelve nocturno y en un cielo estrellado surgen las siluetas zarandeadas por el viento de la noche de unos cipreses (árboles asociados

<sup>1274</sup> La estructura del punto de confrontación guarda una clara similitud con la típica historia de los teatrillos ambulantes, cuentos o teatro de guiñol para niños.

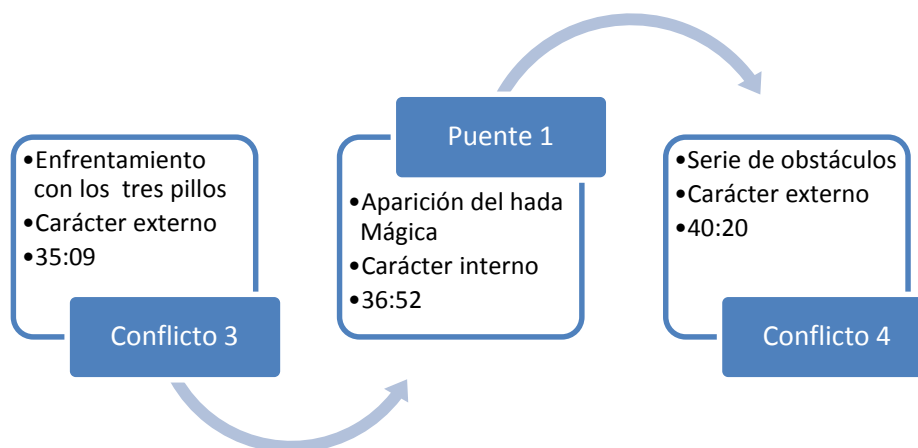
a los cementerios españoles) que atemorizan al niño solitario que se encuentra en un camino en el que le acechan los peligros, particularmente de carácter psicológico.

En realidad, el pasaje de los cipreses es una reflexión interna/interior de Garbancito (momento de máximo tensión interior), que acaba de decidir enfrentarse al mal y a los peligros. Garbancito va a enfrentarse al mal, pero justo entonces le asaltan sus miedos internos: es un niño solo e indefenso, y toma conciencia de su pequeñez y limitaciones. La escena sirve para transmitir a cada espectador, a cada niño, que todos podemos llevar un héroe dentro: todos hemos de enfrentarnos a miedos, peligros y dificultades, pero se puede salir airoso con convencimiento, fe en uno mismo, valentía y determinación. Es, por tanto, el ánimo que da la película a los niños y espectadores en general: el miedo (los cipreses) puede convertirse en un aliado si se sabe gestionar bien.

Tenemos, por tanto, una prolongación de los peligros y males a los que habrá de enfrentarse nuestro protagonista: en primer lugar, unos peligros explícitos, físicos, violentos, y en segundo término, otro tipo de peligros, más internos, psicológicos, que se anuncian mediante el rezo religioso de Garbancito, que se encomienda a Dios en la empresa que va a iniciar (carácter benéfico de la oración y la religión para los valores católicos españoles de la época), y que se encuentra, por primera vez en la historia, solo, y siente miedo (apenas acompañado por su cabrita, pues anteriormente estaba acompañado por diversos animales de su entorno cotidiano y granja, o por sus amigos y la gente del pueblo). [Llamativa la aparición del murciélago que aparece en escena...].

Otro momento que hay que destacar es el Punto intermedio, que se corresponde con la escena que se sitúa a la mitad de la etapa de confrontación y su función principal es la de enlazar las dos partes que integran esta fase: Garbancito llega al Palacio de las hadas. Según Field, en la primera mitad y después del punto de confrontación, al conflicto principal se le añaden otros conflictos secundarios. En cambio, en la segunda mitad y a partir del punto intermedio, los conflictos secundarios se van resolviendo a la vez que el conflicto principal avanza hacia su resolución. También existen los llamados puentes, que son dos escenas que sirven de enlace del punto intermedio con los puntos de confrontación y resolución.

*Garbancito de la Mancha* sigue esta estructura pero con algún matiz. El punto intermedio se corresponde con la escena en la que Garbancito entra en el palacio de las hadas (ha entrado en el mundo mágico o fantástico -que hasta entonces no había aparecido-, precisamente en este segundo acto)<sup>1275</sup> y marca la mitad de la etapa de confrontación. Su función es, efectivamente, la de enlazar ambas partes que presentan unos rasgos característicos muy concretos. En la primera parte se muestra cómo Garbancito se prepara para el viaje de rescate y los obstáculos que deberá superar. El protagonista se enfrenta a dos nuevos conflictos secundarios de distinta índole, que están unidos por un puente. La intención de la narración es prepara o prevenir al espectador frente a lo que está por venir: se le sugiere lo que es “bueno” y lo que es “malo”, no se le da opción a sacar conclusiones por sí mismo<sup>1276</sup>.



**Figura 549.** Estructura de la primera mitad de la Confrontación (acto II)<sup>1277</sup>.

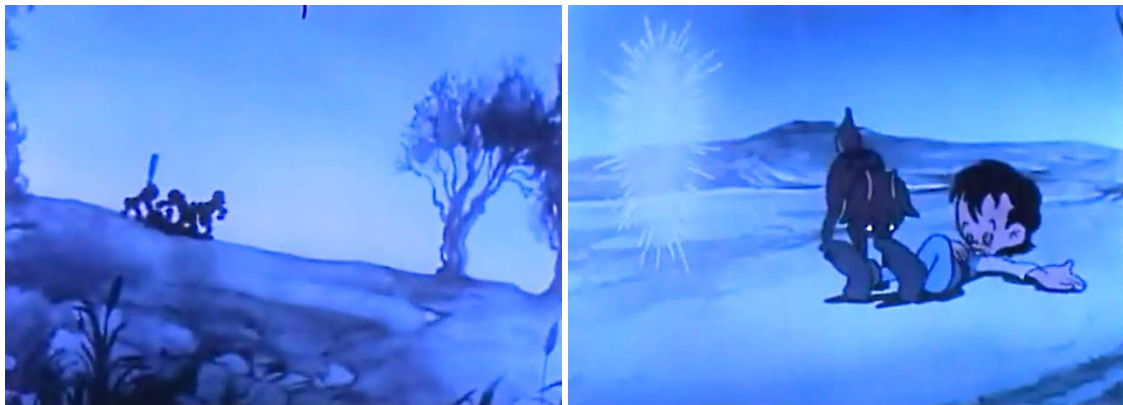
Hay que recordar que en el acto I ya se habían presentado dos conflictos secundarios, ambos fechorías perpetradas por los tres pillos. En realidad, el conflicto 3 es la

<sup>1275</sup> De hecho, la primera vez que surge el mundo fantástico, tras encontrarse solo y atemorizado, es cuando el hada acude a él. Es decir, ahí, lo mágico se le acerca y le ofrece una posibilidad de éxito, mientras que ahora, es él quien por primera vez se adentra en lo fantástico, entrando en el palacio de las hadas. De ese modo, se muestra un paralelismo entre el bien y el mal que se debaten en Garbancito: un mal físico-violento-externo (un mundo externo, que es hostil) y un mal psicológico-atemorizador-interno (su mismo yo, que le plantea diatribas éticas y morales de difícil solución: es un niño huérfano...), como ya hemos visto, frente al bien, que se traduce en el que le viene del cielo (el hada/Dios/el bien, que le ofrece recursos para vencer al mal), y el bien ante el que él mismo se presenta (arrepentido y en busca del perdón por haber usado mal de los poderes que el cielo le había concedido), entrando con paso firme en el palacio de las hadas (trasunto del cielo).

<sup>1276</sup> Se ve como ha mucho de conductismo en todo esto (“malos, muy malos” y “buenos, muy buenos”, sin grandes intermedios).

<sup>1277</sup> Entre maldad y maldad (conflictos 3 y 4) sólo resta la aparición celestial

culminación de las malas acciones de estos personajes, puesto que esta vez la fechoría va más allá y se convierte en el asesinato (!) del protagonista<sup>1278</sup>.



**Fotogramas 89 (36:47) y 90 (37:00).** Los tres pillos le dan una paliza a Garbancito. Aparición del Hada Mágica ante Peregrina y Garbancito, que yace muerto.

Eso sí, la estructura de este tercer conflicto secundario es diferente a los anteriores ya que los tres pillos consiguen su objetivo y no reciben un castigo inmediato (hay que esperar a la segunda parte de la confrontación, cuando son capturados por el gigante)<sup>1279</sup>. Tampoco la resolución del conflicto se trata de la misma forma: no se da en la misma secuencia sino que se halla en la secuencia posterior y esta vez, la Divina Providencia tiene que intervenir directamente sobre el protagonista para salvarlo. Lo hace a través del Hada Mágica (Dios proveerá, mediante ella, la solución), la cual “resucita” a Garbancito y le otorga poderes para poder enfrentarse con el gigante, un conjuro que le permite convertirse en garbanzo. La acción del hada representa el compromiso de Dios con las “buenas personas” y el premio al valor del niño. Este momento constituye el puente 1.

Por su parte, el conflicto 4 viene precedido por la forja de la espada<sup>1280</sup> de Garbancito en su granja. Este conflicto es de naturaleza totalmente distinta a los anteriores, pues ahora Garbancito se enfrenta a una serie de dificultades que son consecuencia directa

---

<sup>1278</sup> La crueldad de algunos momentos o pasajes de la trama, a ojos de hoy, resulta inconcebible... recordemos, no obstante, que la sociedad española y europea del año 1945 había vivido (estaba viviendo) uno de los períodos bélicos y de extrema violencia social más destacados de toda la historia.

<sup>1279</sup> Es tan grave su maldad, que también el castigo se hará, intencionadamente esperar.

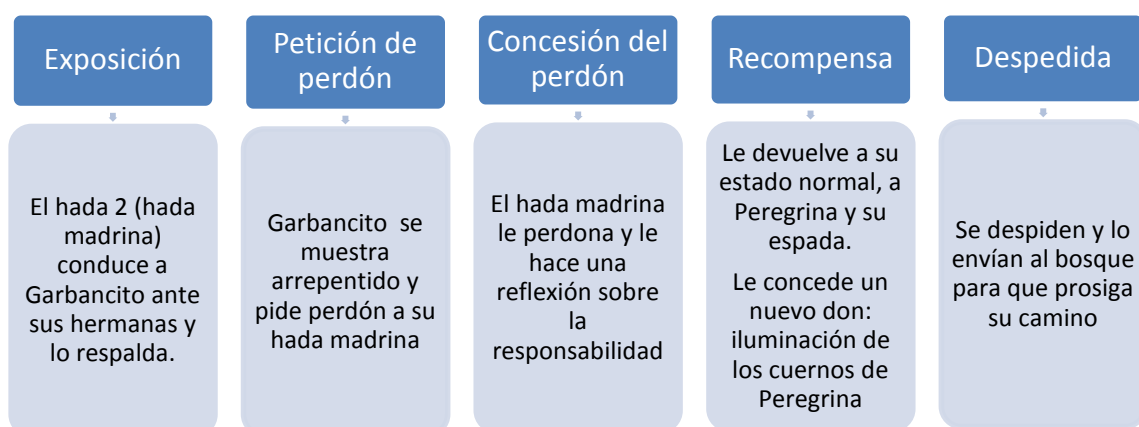
<sup>1280</sup> En una historia como la de Garbancito no podía faltar la introducción de un elemento como la espada del héroe, con la que acabará con el villano. Nos recuerda a otras espadas famosas como “Excalibur”, del rey Arturo; “Tizona”, del Cid Capeador (y “Colada”); “Joyense”, de Carlomagno; la espada de Odín (mitología escandinava). También se puede encontrar alguna espada en las zarzuelas de Jacinto Guerrero como “La fiel espada triunfadora” del *Huésped del Sevillano*.

de haber usado mal el don que le había otorgado su hada madrina. Esta es la primera vez que el niño usa el conjuro para convertirse en garbanzo<sup>1281</sup> (40:20) y lo hace de forma indebida e irresponsable, aunque pronto se arrepiente.



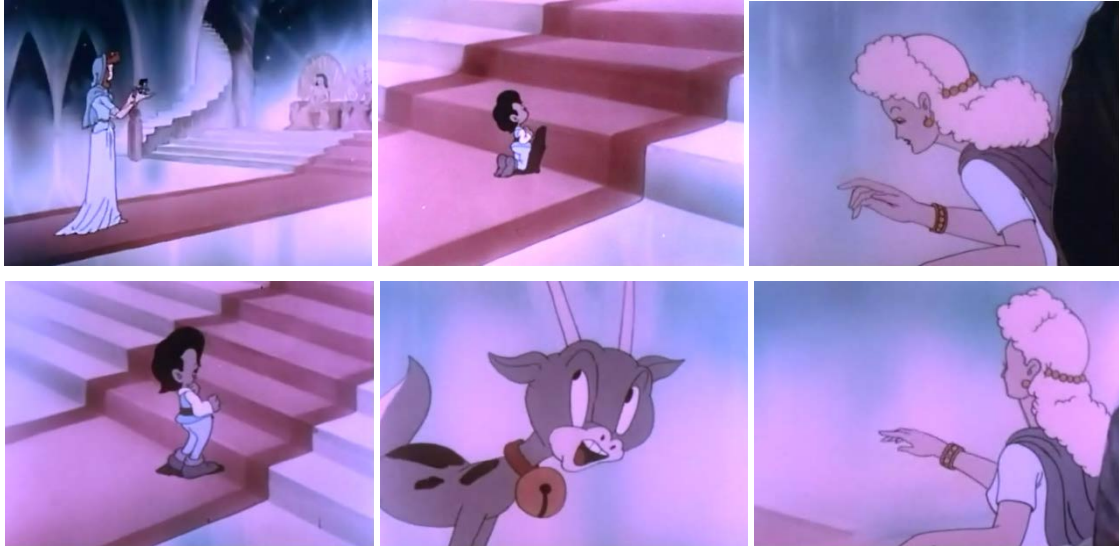
**Fotogramas 91 (40:30) y 92 (42:14).** Ejemplo de los problemas a los que se enfrenta Garbancito por haber utilizado de forma inadecuada: un conejo le ataca; es perseguido por gusanos al caer en un cuenco lleno de agua.

Como premio a su arrepentimiento, acude en su ayuda el hada 2, que le regaña, le da ánimos y le dice que la solución es ir a ver su hermana (es decir, al Hada madrina) al palacio de las hadas. Así que ambos emprenden un viaje fantástico que termina con la llegada al palacio y la visión de la fabricación de las estrellas. Pero la resolución a este conflicto se dará en la siguiente escena, que se corresponderá con el punto intermedio del acto II.



**Figura 550.** Estructura del punto intermedio del acto II.

<sup>1281</sup> Existe un gran contraste entre el tamaño del villano y del héroe, el primero es un gigante y el segundo, en cambio es un niño que, por si su tamaño no era suficientemente pequeño, se convierte en garbanzo para enfrentarse a los peligros.

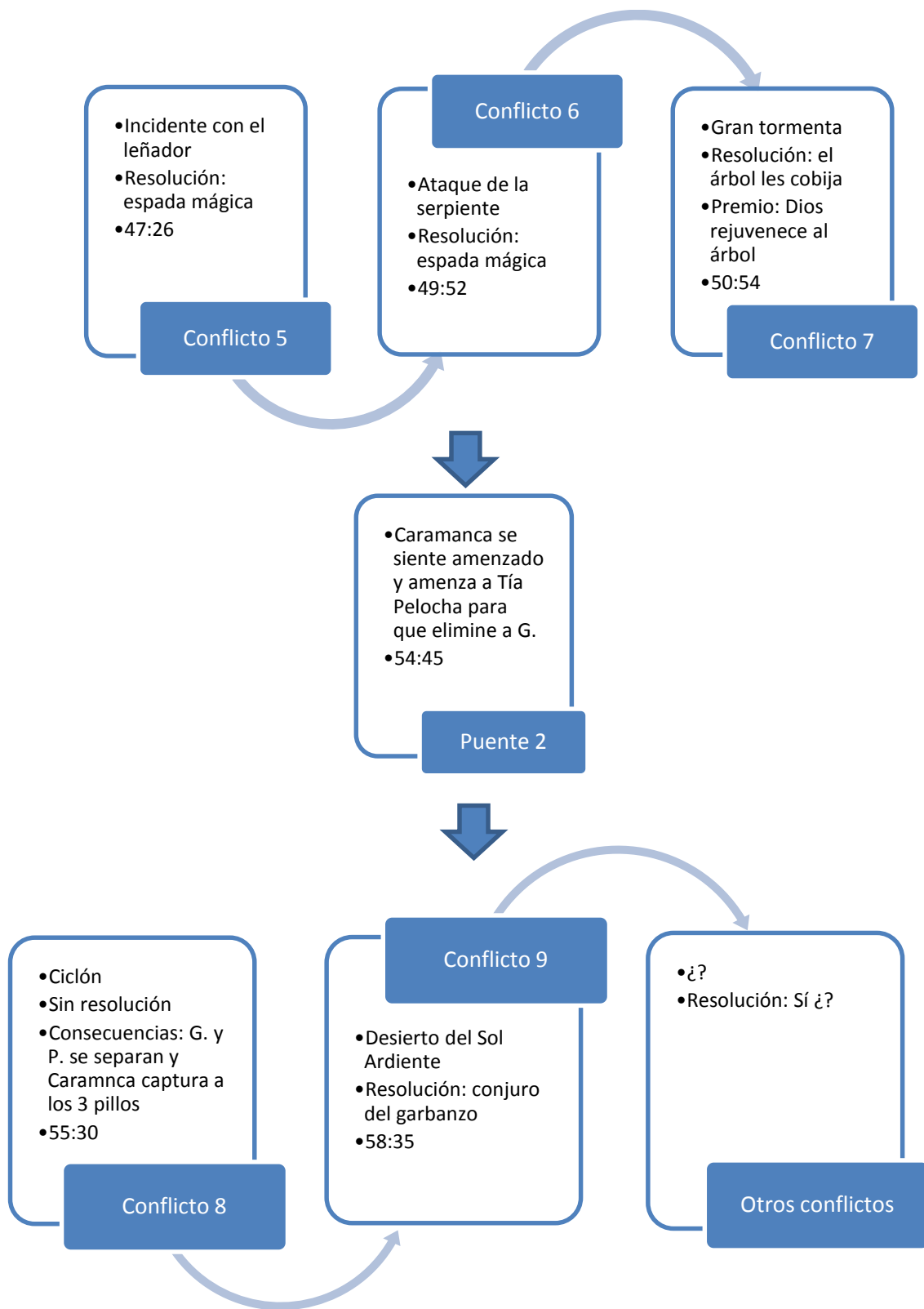


**Fotogramas 93 (46:08), 94 (46:20), 95 (46:25), 96 (46:40), 97 (47:05) y 98 (47:07).** Garbancito en el palacio de las hadas (punto intermedio del acto II).

Este punto intermedio marca el cambio en la actitud de Garbancito, que ya no mostrará ninguna debilidad en su carácter. Por tanto, se produce una transformación espiritual, interior, psicológica, etc. total. Después del punto intermedio es cuando comienza su viaje en busca de la guarida del gigante, dando paso a la segunda parte de la confrontación en la que consigue superar todos los problemas que se le plantean (nuevos conflictos secundarios). Cada uno de ellos supone un impedimento en la superación del conflicto principal, pero logra salvarlos sin problemas gracias a un uso adecuado los dones concedidos y a la intervención Divina, además de demostrar valor y determinación.



**Fotogramas 99 (48:25) y 100 (50:32).** Incidente con el leñador y ataque de la serpiente (conflictos 5 y 6).



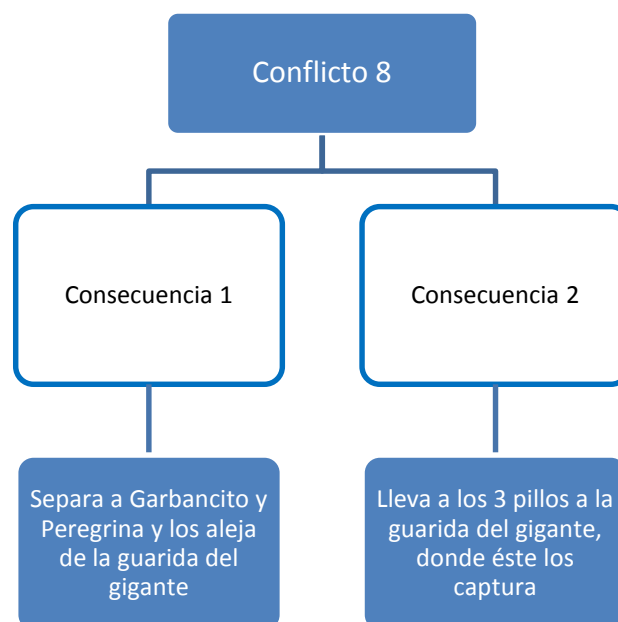
**Figura 551.** Estructura de la segunda mitad de la Confrontación (acto II)

Son muchos los conflictos secundarios que se presentan pero no todos tienen la misma importancia dentro de la trama y tampoco la misma duración. Así por ejemplo, los

conflicto 5 y 8 tienen una duración similar, pero el segundo tendrá mucho más peso. En cambio, el conflicto 6 pasa rápido ante los ojos del espectador gracias a la narración de la bruja. Y el conflicto 7 es el que ocupa un mayor minutaje. Se aprecia, por tanto, que en general, los conflictos se hacen más largos, complejos y duraderos hacia el final, precipitando los sucesos y el desenlace final, acelerando la acción.

También las causas que los provocan son diferentes: unos conflictos son fruto de la casualidad —como el incidente con el leñador (conflicto 5)— y otros son provocados por mandato de la bruja, que pone a sus ayudantes a trabajar, —como en la gran tormenta, donde le envía una misiva a las nubes (conflicto 7); o en el ciclón, donde pide ayuda a Eolo, dios del viento (conflicto 8)—.

Eso sí, todos los conflictos tienen una resolución inmediata a excepción del conflicto 8. En ocasiones, Garbancito usa sus poderes —la espada mágica (conflictos 5 y 6) o el conjuro para convertirse en garbanzo (conflicto 9)— y otras veces es la Divina Providencia la que interviene (conflicto 7). Será la no resolución del conflicto 8 lo que haga avanzar la acción.



**Figura 552.** Consecuencias del conflicto 8.

En ambos casos hay que esperar al acto III para encontrar una resolución. Por una parte, la separación de Garbancito y Peregrina (consecuencia 1) es fundamental para



que el conflicto principal sea resuelto. Por otra, que los tres pillos sean capturados por el gigante (consecuencia 2), posibilita su arrepentimiento y gratitud hacia Garbancito y, consecuentemente, su redención.

En cuanto al puente 2 (54:45), cabe decir que muestra un cambio de actitud en el gigante Caramanca, que, por un lado, siente la amenaza de la llegada de Garbancito y la posibilidad de que éste desbarate sus planes y, por el otro, culpabiliza a la bruja de esa situación y la amenaza. Dicha amenaza hace que se sigan creando conflictos secundarios (conflictos 8 y 9). Y a su vez, la superación del conflicto 9 (recuérdese que Garbancito se encuentra en el desierto del Sol Ardiente sin prácticamente comida y sin agua, y consigue resolver el problema convirtiéndose en garbanzo), provoca que la bruja decida poner nuevos obstáculos en el camino del protagonista. Pero estos conflictos se ocultan a ojos del espectador puesto que están presentes en la narración a través de las palabras de la bruja. Tampoco aparece su resolución, aunque se presupone que Garbancito consigue resolverlos todos sin dificultad. Para ello se utiliza la bola de cristal como recurso (paso del tiempo).

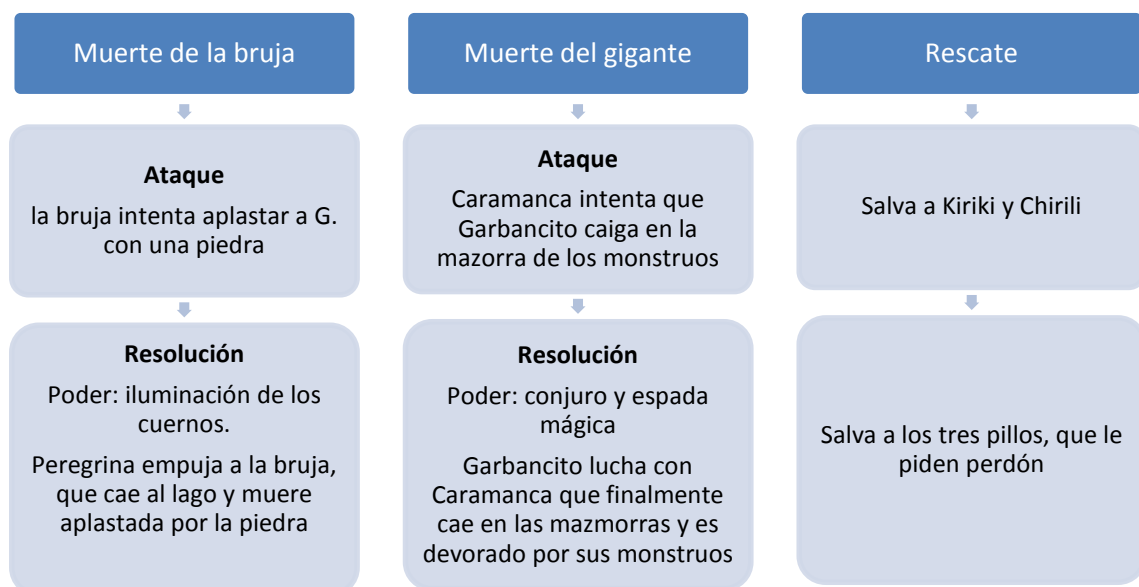
### *Acto III: Desenlace o resolución.*

Es la fase donde se resuelve el conflicto principal de la historia definitivamente. Se inicia con la escena que da la clave para la resolución de dicho conflicto y termina, lógicamente, con el final de la historia. Habitualmente, su extensión supone una cuarta parte del film.

En *Garbancito de la Mancha*, resulta llamativa la rapidez con que se resuelve el conflicto principal de la historia (acto III). Apenas transcurren seis minutos desde el punto de resolución (1:01:39) al final del film (1:07:30), a pesar de lo cual no se deja ningún elemento sin explicación, ni ningún conflicto sin resolver. Hay, por tanto, una precipitación del desenlace que con casi total seguridad responde a la necesidad de terminar la producción que ya se hallaba hacía tiempo fuera de plazo y de presupuesto.

Así pues, el punto de resolución se corresponde con el último obstáculo que debe superar Garbancito (1:01:39) antes de llegar al castillo de Caramanca, para lo que utiliza el conjuro que le permite convertirse en garbanzo por segunda vez. Ante la llegada inminente del niño, la bruja decide intervenir directamente ella. Pero antes, consulta su bola de cristal para asegurarse de que Peregrina está lejos y no puede ayudarle. Este es el “error fatal” (desencadenante) que comete la bruja, pues permite que la cabrita la rompa, acceda así al castillo y ayude a su dueño. Este hecho es indispensable en la narración pues posibilita la posterior resolución del conflicto principal.

El punto de resolución da paso al clímax, donde definitivamente se produce dicha resolución. Se puede estructurar el clímax en tres momentos, siendo su punto culminante la muerte del gigante.



**Figura 553.** Estructura del clímax (acto III)

Tanto la muerte de la bruja como la muerte del gigante comparten unos rasgos característicos:

- Hay un reparto de responsabilidad en la resolución del conflicto principal: Peregrina acaba con la bruja (coprotagonista *versus* coantagonista) y Garbancito con Caramanca (protagonista *versus* antagonista).

- Ambos ataques se resuelven mediante el uso de los poderes que les habían otorgado las hadas: en la muerte de la bruja, se le iluminan los cuernos a Peregrina; en la muerte del gigante, Garbancito utiliza el conjuro para convertirse en garbanzo (por tercera vez) y la espada mágica.
- Ambas muertes se producen por la misma causa: el ataque a los “buenos”, el cual se vuelve contra ellos, primero de la bruja y después del gigante; ya que tanto Peregrina como Garbancito no hacen otra cosa que defenderse de ellos. Y en ambos casos no son el protagonista y la coprotagonista (Peregrina) quienes los matan directamente, sino que son sus propias armas las que actúan en su contra (en el caso de la bruja, la piedra; en el caso del gigante, sus monstruos).

Una vez se ha acabado con los “malos”, únicamente resta rescatar a los niños para así resolver totalmente el conflicto principal. Pero además, se soluciona una de las tramas secundarias más importantes: la relación de Garbancito con los tres pillos, que hasta ahora había estado caracterizada por la continuidad de conflicto. Manazas, Pajarón y Pelanas le piden perdón a Garbancito y se muestran agradecidos. Garbancito los perdona y los considera sus amigos.

Para concluir el film se introduce un epílogo, que está constituido por varias escenas en las que el protagonista no encuentra ningún conflicto y cuya finalidad es la de cerrar la historia.



**Figura 554.** Estructura del epílogo (acto III)

Las dos primeras escenas del epílogo muestran el agradecimiento y reconocimiento de las hazañas del protagonista y su valía, tanto a nivel personal como colectivo. En la primera escena se muestra cómo todos los niños y Peregrina vuelven a casa felices y contentos, vitoreando al héroe. Se da por terminado el viaje “formativo”, de ida y vuelta: al volver, se regresa a casa con algo aprendido, superado (moraleja) y se es más sabio. Además, se trata de un viaje “transformativo”, al mismo tiempo: al volver, Garbancito ha madurado, ha crecido espiritualmente, ha experimentado el valor, vencido sus miedos... e incluso, ha perdonado a sus enemigos, los tres pillos.

Los vítores continúan cuando llegan al pueblo, donde las gentes los reciben con aplausos y alabanzas y además, se hace un reconocimiento oficial (condecoraciones entregadas por el alcalde). Así pues, Garbancito obtiene un reconocimiento público y privado, socialmente generalizado, total y absoluto.

Pero en especial, hay que destacar la escena final que se puede considerar un *tag*<sup>1282</sup> ya que se intenta arrancar una sonrisa del espectador. Al igual que ocurre en los *teasers*, esta escena se presenta como ajena a la narración, puesto que en ningún momento de la película se plantea la existencia de una relación entre Garbancito y Kiriki que vaya más allá de la amistad. En cambio, aquí se muestran dispuestos a besarse y únicamente no lo consiguen porque son interrumpidos accidentalmente por Peregrina.

### ***El tiempo de la acción***

El tiempo de la acción o marco temporal no es percibido con facilidad por el espectador. Varias son las causas. En primer lugar hay que destacar el deterioro de la copia de la que disponemos para el visionado, pues en algunas escenas el color se ha visto gravemente afectado, siendo éste uno de los elementos que ayudan a distinguir entre el día y la noche (iluminación). También contribuye a crear dudas, la escasez de escenas en las que se muestre de forma evidente si es de día o de noche, es decir, en

---

<sup>1282</sup> “...o cola que se emite durante los títulos de créditos [...]. Es una corta escena que se presenta como chiste final.” GRANDÍO PÉREZ, M<sup>a</sup> del Mar y DIEGO GONZÁLEZ, Patricia: “La influencia de la *sitcom* americana en la producción de comedias televisivas en España...”, *op. cit.*, p. 87.

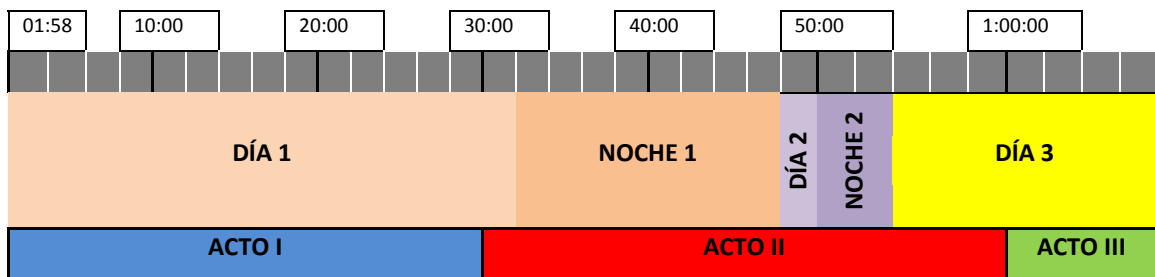
las que aparezca el sol o la luna y las estrellas en la imagen; o en las que el protagonista u otros personajes estén durmiendo o realice actos propios de una parte concreta del día, como por ejemplo las comidas (desayuno, almuerzo o cena).

A pesar de ello, a continuación se enumeran las escenas en las que sí está totalmente claro si es de día o de noche:

- Amanecer en la granja (01:58): todavía es de noche en la granja (aparecen las estrellas en la imagen) cuando comienza la narración. Todos los animales están durmiendo y también Peregrina y Garbancito. Más tarde, se muestran las tareas cotidianas que realiza el protagonista en cuanto se levanta: se viste, recoge los huevos que han puesto las gallinas, se prepara el desayuno, etc.
- Garbancito se va del pueblo (32:59): ya es de noche cuando Garbancito se marcha hacia la granja. Aparece la luna (luna llena) y las estrellas en la escena en la que Garbancito se adentra en el bosque para volver a casa y durante todo la “Canción de los chopos”. Incluso aparece un murciélago.
- Antes del encuentro con los tres rufianes, aparecen la luna y las estrellas en pantalla (35:10). La intervención de Pajarón viene a confirmar las sospechas, puesto que cuando se encuentra con Garbancito, le da las buenas noches. Por ello se deduce que toda la escena y también la del Hada madrina se produce de noche, de ahí el color azulado de la imagen en ambos casos.
- Episodio de la fragua: parece que se produzca en la misma noche por el color azulado de la imagen y las sombras. Aparece en la granja una lechuza o un búho (38:12), animal nocturno.
- En la escena en la que el hada 2 (hada madrina) consuela a Garbancito aparece una ventana en la que se ven las estrellas (44:34). También durante el vuelo de Garbancito y el hada y, por supuesto, cuando llegan al castillo de las hadas, donde ambos observan la fabricación de las estrellas (45:33).
- El hada madrina devuelve a Garbancito y Peregrina al bosque (47:16) y después de un tiempo caminando, el niño dice: “ya clarea y aún no hemos salido de estos árboles” (47:27). Además, la imagen pierde el color azulado que caracteriza la noche de forma evidente.

- En la escena donde se muestra el exterior del castillo de Caramanca (49:42) aparece en pantalla la luna (en cuarto creciente) y las estrellas, y vuelve el color azulado, que dura todo el episodio de la tormenta.
- Amanece después de la tormenta (53:40) sigue siendo de día en las escenas posteriores (no aparece signo alguno, ni color azulado. Más tarde, cuando Garbancito va a para al desierto del Sol ardiente (58:51) aparecen las sombras pero que claramente esta vez son fruto del sol, al que el niño aludirá más tarde, quejándose del calor (59:21). Y ya no aparecen más signos de la noche en el resto de la película.

A partir de estos hechos y tomándolos como indicios, he podido concluir que la acción transcurre durante 3 días y 2 noches, aproximadamente.



**Figura 555.** Tiempo de la acción en *Garbancito de la Mancha*.

Hay una serie de premisas que se utilizaron para establecer este espacio temporal en la película, desde la animación, los diálogos... Sin duda alguna, el uso diferenciado del color de la imagen para el día y la noche constituye el rasgo más evidente.



**Fotograma 101 (18:51)**, correspondiente al día 1; y **Fotograma 102 (35: 44)**, correspondiente a la noche

Siempre que es de noche se utiliza un tono azulado (que funciona como si se colocase un filtro azul a la imagen real). Este indicio posiblemente fuera muy claro para los espectadores de la época, pero no resulta tan evidente en la copia con la que trabajamos, debido su deterioro (como ya se ha comentado).

Para complementar la información que nos aporta el rasgo anterior, se usan las *sombras* que proyectan los distintos personajes. Durante el día suelen ser cortas y se alargan durante la noche. Se intenta crear así un efecto diferenciador entre la luz del sol y la luz de luna.

Otro rasgo que se utiliza para establecer la diferencia entre el día y la noche es la inclusión de la luna o las estrellas en la imagen. Suelen aparecer en escenas que muestran una vista panorámica.



**Fotograma 103 (33:04)**, correspondiente a la noche 1, y **Fotograma 104 (49:43)**, correspondiente a la noche 2

Cuando esta información no resulta suficientemente clara, se introducen en el diálogo pequeñas referencias a la hora del día en la que se produce la acción. Se trata de un apoyo textual para fijar/determinar la acción temporal. Así por ejemplo, en la escena en la que los tres pillos se encuentran con Garbancito y le dan la paliza, Pajarón le saluda diciendo “Buenas noches tenga, nuestro buen caballero [...]” (35:23); o en la escena en la que Garbancito es devuelto al bosque después de estar en el palacio de las hadas y prosigue su camino, el niño dice: “ya clarea y aún no hemos salido de estos árboles” (47:27).

En definitiva, se puede observar una innegable descompensación entre la duración de los días y las noches respecto a la duración de la película. Claramente son mucho más largos el día y la noche 1, que entre ambos ocupan 45 minutos y 18 segundos del film (01:58 - 47:16). Y en cambio, son llamativamente cortos el día y la noche 2, que entre ambos abarcan 6 minutos y 24 segundos de la película (47:16 - 53:40). Este desequilibrio, posiblemente se deba a que se quiere que todo lo que ocurre en la narración hasta el punto de confrontación, se produzca durante el día 1. Y como la duración del acto I es mucho más extensa de lo que cabría esperar, pues también lo es el día 1. La duración de la noche 1, simplemente vendría a equilibrar la duración del día 1. Transcurridos tantos minutos, no quedaba otra opción que acortar el día y la noche 2, ya que se necesitaban 3 días para cumplir con el protocolo que marcan los modelos dramáticos y cinematográficos. Y, por lógica, el final debería corresponderse con el tercer día. Posiblemente, la organización del tiempo de la acción resultó finalmente de esta manera, porque se pensaba hacer una película de una mayor duración pero finalmente se tuvo que acortar, como se verá en el apartado titulado “Cómo se hizo”.

Por otra parte, hay que hablar de la época en la que se sitúa *Garbancito de la Mancha*. Se trata de un tiempo anacrónico, posiblemente de la España Imperial, al igual que *El Quijote*:

No hay ninguna mención específica, pero sí referencias que permiten situar los hechos en un tiempo determinado. No transcurre ni en el futuro [...] ni en el presente. Ni siquiera en una época cercana o inmediata. El cuento se inicia con una clara referencia al pasado [...]. Hay, además, otras referencias indirectas. Está la vestimenta, tanto en el texto como en las ilustraciones. [...] Y sobre todo, el estilo, que calificaríamos de <<castellano viejo>>, el vocabulario y la búsqueda intencionada de analogías y empleo de expresiones de *El Quijote*. Todo contribuye a situar los acontecimientos en esa España Imperial que constituye el paradigma del nacional-catolicismo, o al menos, a centrar el tiempo de la acción en torno a dicho período<sup>1283</sup>.

---

<sup>1283</sup> MANZANERA, María y VIÑAO, Antonio: “Literatura y cine infantil en la España de la postguerra. Garbancito de la Mancha (1945)...”, *op. cit.*, pp.145-146.



## ***El espacio de la acción***

Por lo que respecta a los lugares en los que se desarrolla la acción, la película claramente se sitúa en una región de la Mancha, sin concretar y no se puede decir que tenga una correspondencia con ningún lugar real en concreto<sup>1284</sup>. La analogía con *El Quijote* es clara: “En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme [...]”

Existen indicios claros para afirmar que la acción se desarrolla en un lugar de la Mancha:

- El propio nombre del protagonista: Garbancito de la Mancha
- El prólogo de la secuencia 1.
- Detalles de algunos escenarios:
  - o Pueblo típicamente español, con el campanario y las cigüeñas (secuencia 1).
  - o Presencia de molinos de viento en varias secuencias (en el acto II y III).
- La elaboración de quesos: uno de las tareas de Garbancito es elaborar quesos, en clara alusión al queso manchego.
- La presencia del charlatán.

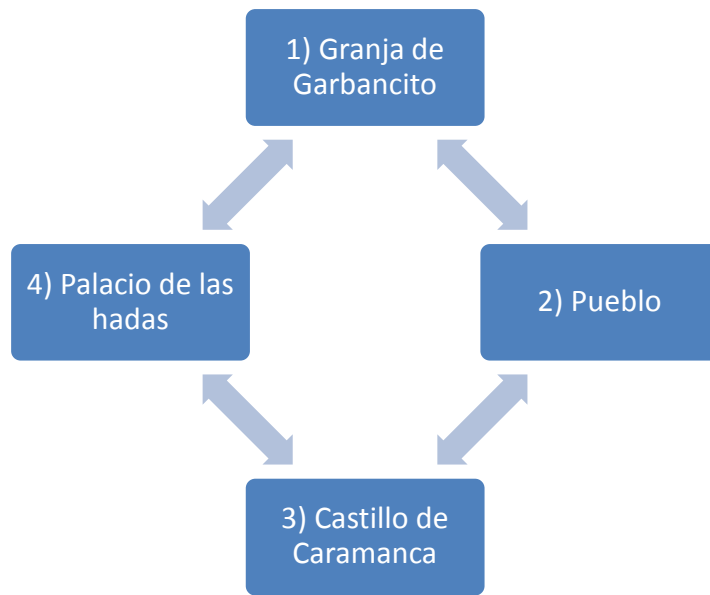


**Fotograma 105 (00:57)** correspondiente a la secuencia 1 y **Fotograma 106 (01:06:17)** correspondiente a la secuencia 23. Detalles de los espacios que el espectador asocia a la región manchega.

Además, se pueden delimitar como escenarios principales cuatro espacios: 1) la granja de Garbancito; 2) el pueblo, 3) el castillo del gigante Caramanca y 4) el palacio de las hadas.

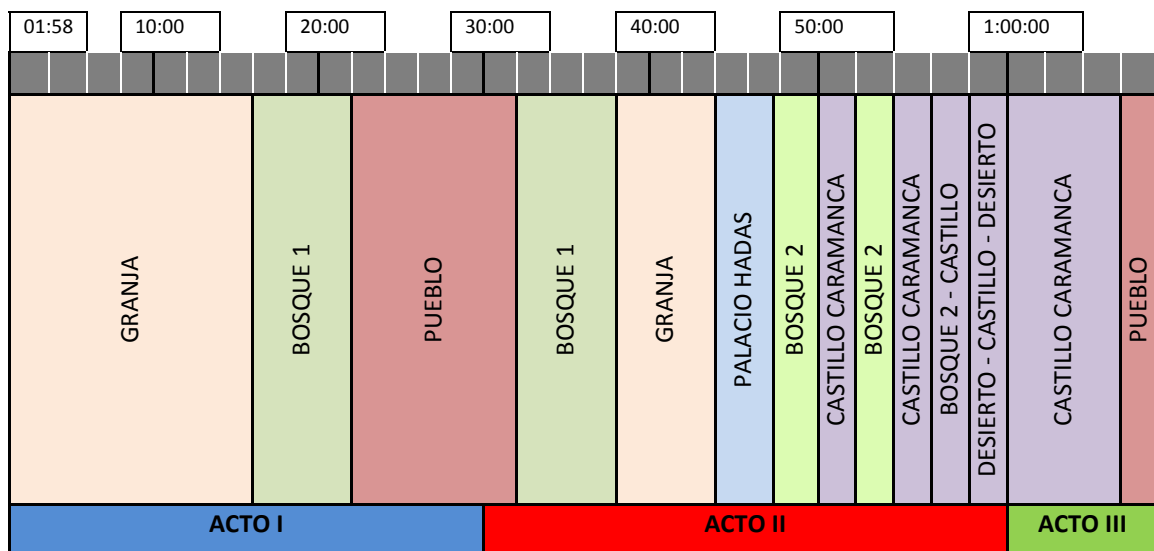
---

<sup>1284</sup> No ocurrirá así en el cuento, como se verá en el apartado correspondiente.



**Figura 556.** Escenarios principales de *Garbancito de la Mancha*.

Existe una clara división entre los espacios reales (1, 2 y 3) y los irreales o fantásticos (4). En cuanto a los espacios reales se presentan desde los espacios más pequeños (de ámbito doméstico y rutinario) a más grandes (públicos), desde el espacio personal e individual, a lo público y social. Por su parte, el Palacio de las hadas representa otro mundo aparte, distinto. Se trata de un espacio irreal, dedicado a la fantasía, situado en una región mucho más lejana, fuera del alcance de los mortales.



**Figura 557.** Espacio de la acción en *Garbancito de la Mancha*.

Todo el acto I y la primera mitad del acto II (hasta el punto intermedio) se desarrollan entre la granja de Garbancito, el pueblo y el camino que los une (que atraviesa un pequeño bosque). Una vez pasado el punto intermedio, que discurre en el palacio de las hadas, la acción se traslada a las proximidades del castillo de Caramanca: el bosque 2, el castillo del gigante y el desierto. Ya en el acto III, el clímax transcurre en el castillo de Caramanca y el epílogo, en el pueblo, cerrando la historia en el lugar donde había comenzado.

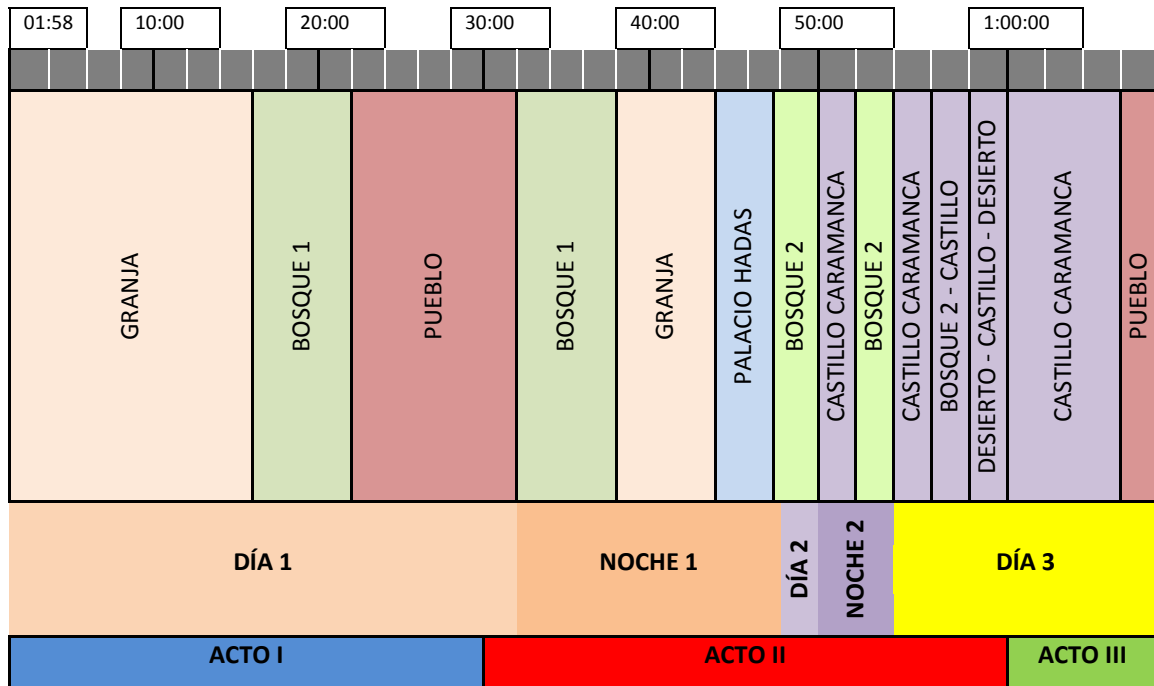


**Figura 558.** Mapa de la región de la Mancha donde se desarrolla la película.

### ***Relación entre el espacio y el tiempo de la acción***

Si se observa la relación entre los diferentes escenarios y el tiempo del film, se verá que en el acto I se cambia menos de espacios. En cambio, en el acto II y sobre todo a partir del punto intermedio, hay una mayor frecuencia y rapidez en la alternancia de lugares, coincidiendo con el momento en el que se precipitan los hechos que harán

posible que se resuelva la narración. Estos cambios rápidos de decorado implican un avance temporal y de la acción fuera de pantalla (al cambiar el decorado, se sugiere que ha transcurrido el tiempo, y que estamos ya en otro lugar y/o situación). Es ya en el acto III donde se vuelve la estabilidad.



**Figura 559.** Correspondencia entre el tiempo de la acción y los espacios donde se desarrolla.

Por lo que respecta a la relación entre los espacios y el tiempo de la acción, no se observa una clara correlación, más allá de la duración en la que permanece la narración y la de los días.



## Análisis fílmico de la película



Con anterioridad, se ha presentado un análisis de la película desde diferentes perspectivas —ficha técnica y artística, la trama (sinopsis argumental y la película en 24 fotogramas) y acerca de la estructura del film (distribución en actos, el tiempo y el espacio de la acción)—, centrado casi de forma exclusiva en la propia narración. Es, pues, el momento de profundizar en la esencia característica de construcción del texto fílmico.

Para llevar a cabo el análisis fílmico de esta película, he tomado como referencia principal los estudios de R. Carmona (2002) y F. Casetti y F. d. Chio (1991)<sup>1285</sup>. Ambos textos postulan que para realizar un análisis son necesarios tanto el reconocimiento como la comprensión:

Todo análisis, en efecto, requiere la capacidad de reconocimiento de los elementos que componen el objeto. [...] Este reconocimiento está ligado a la capacidad de distinguir y ubicar los distintos elementos individuales que aparecen en el desarrollo temporal de la proyección sobre la pantalla: personajes, luces y sombras, colores, sonidos, frases, tonos de voz, etc. La comprensión implica, a su vez, la capacidad para relacionar estos elementos individuales entre sí, como partes de un todo más amplio: el encuadre, el plano, la secuencia, el conjunto del film, etc.

La doble capacidad del proceso analítico —reconocimiento y comprensión— conlleva, como corolario, la capacidad de describir la organización global de los elementos (ya

---

<sup>1285</sup> CARMONA, Ramón: *Cómo se comenta un texto fílmico*. Madrid, Ediciones Cátedra, 2002; CASSETTI, Francesco y CHIO, Federico di: *Análisis del film*. Milán, Gruppo Editoriale Fabbri, 1990; traducido como: *Cómo analizar un film*. Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 1991. Complementan esta visión los textos de AUMONT, Jaques y MARIE, Michel: *Análisis del film*. Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 1990; GARCÍA JIMÉNEZ, Jesús: *Narrativa audiovisual*. Madrid, Editorial Cátedra, 2003; ROMAGUERA I RAMIÓ, Joaquín: *El lenguaje cinematográfico. Gramática, géneros, estilos y materiales*. Madrid, Ediciones de la Torre, 1999; VANOYE, Francis; GOLIOT-LETE, Anne: *Principios de análisis cinematográfico*. Paris, Abada Editores, 2008. GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier; MARZAL FELICI, Javier: *Una propuesta metodológica para el análisis del texto fílmico*. (s.f.). Disponible en [http://www.ub.edu/mediatecaimatge/sites/default/files/analisis.del\\_texto\\_filmico-una\\_propuesta\\_metodologica.pdf](http://www.ub.edu/mediatecaimatge/sites/default/files/analisis.del_texto_filmico-una_propuesta_metodologica.pdf) [Acceso: 07.08.2012]. Y por supuesto, se han tenido muy en cuenta los ejemplos de análisis de películas de animación como ADAMSON, Andrew y JENSON, Vicky: *Guía para ver y analizar Shrek*. Valencia/Barcelona, Nau Llibres/Ediciones Octaedro, 2001; SOLAZ FRASQUET, Lucía: *Guía para ver y analizar pesadilla antes de navidad. Tim Burton (1993)*. Valencia/Barcelona, Nau Llibres/Ediciones Octaedro, 2001. Por otra parte, hay que tener en cuenta los textos relacionados con el análisis de la música en el cine. Véase el capítulo 4.

reconocidos y comprendidos como partes de un todo) en forma de estructura y, paralelamente, la interpretación de su significado.<sup>1286</sup>

A partir de aquí, uno de los primeros pasos que proponen es la división o descomposición con dos tipos de operaciones fundamentales: la segmentación y la estratificación<sup>1287</sup>. Es por ello que, en este apartado, se abordará el proceso de segmentación principalmente, entendido éste como la división del film en unidades lineales significativas y tomando como elemento base la secuencia<sup>1288</sup>, que:

[...] es una sucesión de planos relacionados por una unidad narrativa, comparable por su naturaleza, a la “escena” en el teatro o al *Tableau* del cine primitivo. [...] es a la vez la unidad base del *découpage* técnico y, una vez realizado el film, la unidad de memorización y de “traducción” del relato fílmico en relato verbal<sup>1289</sup>.

Aunque es importante tener claro que cualquier análisis de un texto fílmico “deberá responder con sus propios criterios de intervención, y por lo tanto con procedimientos que, aunque uniformándose según determinadas reglas compartidas, dejan siempre, como se ha dicho, un margen a la elección subjetiva y a la creatividad”<sup>1290</sup>.

Así pues, se propone estructurar la película objeto de estudio en 20 secuencias a las que le preceden los títulos iniciales, concretamente el genérico<sup>1291</sup>; y le suceden los títulos finales, delimitando el final del film.

---

<sup>1286</sup> CARMONA, Ramón: *Cómo se comenta un texto fílmico...*, op. cit., pp. 47-48.

<sup>1287</sup> Véase CASSETTI, Francesco y CHIO, Federico di: *Cómo analizar un film...*, op. cit., p. 36; CARMONA, Ramón: *Cómo se comenta un texto fílmico...*, op. cit., p. 72.

<sup>1288</sup> “[...] podemos afirmar que la sintaxis fílmica asume la existencia de cuatro estadios en la definición de unidades, de mayor a menor: *el episodio, la secuencia, el plano y el encuadre*. [...] Pero por lo general, dado que las películas estructuradas en formas de episodios no abundan, la secuencia es, de hecho, la unidad mayor en que puede dividirse un film.” *Ibíd.*, p. 73.











<sup>1289</sup> AUMONT, Jaques y MARIE, Michel: *Análisis del film...*, op. cit., p. 63

<sup>1290</sup> CASSETTI, Francesco y CHIO, Federico di: *Cómo analizar un film...*, op. cit., p. 37.

<sup>1291</sup> La copia de la que me he servido para realizar la investigación comienza en el genérico, careciendo del pregenérico (referencia a la productora). Eso no significa que la película original no lo tuviese, pues es habitual su inclusión ya en esta época, como viene a demostrar la secuela de *Garbancito de la Mancha, Alegres Vacaciones*, en la que se incluye el título de la productora. Evidentemente las películas de Disney tienen pregenérico. Diversa es la terminología que se utiliza en la actualidad para referirse a estos conceptos: títulos de crédito, títulos iniciales, créditos, títulos de apertura... En este trabajo se ha elegido el término *títulos iniciales* para referirse de manera general a todo aquello que aparece antes de que comience la trama, y los términos de pregenérico y genérico, para diferenciar entre la referencia a la productora y los créditos de la película (título del film, director, productor, etc.), respectivamente.



**Figura 560.** Estructura de *Garbancito de la Mancha*.

FOTOGRAMAS	MIN.	NARRACIÓN	NARRACIÓN	MIN.	FOTOGRAMAS
	00:00	Genérico		34:00	
	01:00	Sec. 1 (00:40)	Sec. 11 (35:10)	35:00	
	02:00	Sec. 2 (01:57)		36:00	
	03:00		Sec. 12 (36:52)	37:00	
	04:00		Sec. 13 (37:59)	38:00	
	05:00			39:00	
	06:00	Sec. 3 (05:57)		40:00	
	07:00	Sec. 4 (07:35)		41:00	
	08:00	Sec. 5 (08:40)		42:00	
	09:00			43:00	
	10:00		Sec. 14 (44:41)	44:00	
	11:00	Sec. 6 (11:42)		45:00	
	12:00			46:00	
	13:00			47:00	
	14:00			48:00	
	15:00	Sec. 7 (15:21)	Sec. 15 (49:43)	49:00	
	16:00			50:00	
	17:00			51:00	
	18:00			52:00	
	19:00			53:00	
	20:00		Sec. 16 (54:36)	54:00	
	21:00	Sec. 8 (21:21)		55:00	
	22:00			56:00	
	23:00		Sec. 17 (58:35)	57:00	
	24:00	Sec. 9 (24:55)		58:00	
	25:00			59:00	
	26:00			01:00:00	
	27:00			01:01:00	
	28:00			01:02:00	
	29:00		Sec. 18 (01:03:10)	01:03:00	
	30:00		Sec. 19 (01:04:26)	01:04:00	
	31:00			01:05:00	
	32:00		Sec. 20 (01:06:16)	01:06:00	
	33:00	Sec. 10 (32:59)	Tít. fin (01:07:18)	01:07:00	

**Figura 561.** División de la película en secuencias.

Asimismo, se hace necesario relacionar la estructura narrativa presentada en el apartado anterior —recuérdese que la película se estructuraba en tres partes diferenciadas, Planteamiento (acto I), Confrontación (acto II) y Resolución (acto III)— con el análisis fílmico que se presenta a continuación. Ambos son dos formas de análisis que atienden a parámetros diferenciados —el primero toma como referente la

acción y el segundo, analiza ésta tomando como punto de partida la secuencia y teniendo en cuenta los recursos fílmicos utilizados como transiciones, planos, etc.—, pero que resultan totalmente complementarios y absolutamente necesarios en un estudio de estas características.

ESTRUCTURA DEL FILM		
Estructura dramática	Secuencias	
<b>Títulos iniciales. Genérico</b>		
<b>Acto I Planteamiento (00:40)</b>	Sec.1 (00:40)	Prólogo: contextualización y presentación de los personajes
	Sec. 2 (01:57)	Amanecer en la granja
	Sec. 3 (05:57)	Las primeras horas en un día trabajo
	Sec. 4 (07:35)	Aparición de los tres rufianes
	Sec. 5 (08:40)	Primera travesura de los tres pillos: la pesca del gallo
	Sec. 6 (11:42)	La corrida
	Sec. 7 (15:21)	Segunda travesura de los tres pillos: el robo de los quesos
	Sec. 8 (21:21)	En el pueblo
	Sec. 9 (24:55)	Secuestro de Kiriki y Chirili
	Sec. 10 (32:59)	La Canción de los cipreses
<b>Acto II Confrontación (30:31)</b>	Sec. 11 (35:10)	Ataque de los tres pillos
	Sec. 12 (36:52)	Encuentro con el hada Mágica
	Sec. 13 (37:59)	En la fragua: la forja de la espada
	Sec. 14 (44:41)	Viaje aéreo hacia el palacio de las hadas
	Sec. 15 (49:43)	Primer ataque de la bruja: la tormenta
	Sec. 16 (54:36)	Segundo ataque de la bruja: el ciclón
	Sec. 17 (58:35)	La bruja sigue observando a Garbancito
<b>Acto III Resolución (01:01:39)</b>	Sec. 18 (01:03:10)	Muerte de la bruja
	Sec. 19 (01:04:26)	Muerte del gigante
	Sec. 20 (01:06:16)	De regreso al pueblo
<b>Títulos finales</b>		

**Figura 562.** Relación existente entre el análisis de la estructura narrativa de *Garbancito de la Mancha* y su descomposición en secuencias.

A partir de aquí, se puede profundizar en el análisis exhaustivo de cada una de las secuencias, estructurando éstas en escenas, ver qué transiciones se usan para unir las, etc. Así que a continuación, se realizará un análisis atendiendo a los siguientes aspectos:

- Metraje, entendido como la duración de la secuencia.
- Resumen argumental de la secuencia
- Estructura, desde el punto de vista narrativo: división de la secuencia en escenas.



- Personajes que intervienen: principales, secundarios, de reparto y figurantes.<sup>1292</sup>
- Análisis de otros elementos: transiciones<sup>1293</sup>, planificación<sup>1294</sup> y movimientos de cámara<sup>1295</sup>, angulación<sup>1296</sup> e iluminación y colorido<sup>1297</sup>.

<sup>1292</sup> Esta clasificación está expuesta en el apartado titulado *Los personajes*. Dentro de cada categoría se enumerarán según el orden de presentación durante la secuencia.

<sup>1293</sup> El término transiciones hace referencia a los distintos signos de puntuación que se usan para delimitar las secuencias. Éstos son: “*fundido encadenado* (en el que una imagen se desvanece mientras aparece otra); el *fundido* o la *apertura a negro* (la imagen se esfuma en el vacío o aparece a partir de él); la *cortinilla* (línea divisoria entre dos imágenes que se mueve lateral o verticalmente reduciendo una imagen y dejando sitio a la otra); el *iris* (un círculo negro que se cierra progresivamente sobre la imagen); etc.” CASSETTI, Francesco y CHIO, Federico di: *Cómo analizar un film...*, op. cit., p. 39.

<sup>1294</sup> Para el análisis de los planos se ha tomado como referencia la siguiente clasificación que atiende a su tamaño: “*Plano general* (PG): es aquel que incluye una figura humana en su totalidad dentro del encuadre; *Plano americano* (PA): que ocupa el encuadre desde las rodillas hacia arriba; *Plano medio* (PM): la figura ocupa el encuadre desde la cintura hacia arriba; *Primer plano* (PP): el encuadre incluye una vista cercana de un personaje, concentrándose en una parte de su cuerpo, principalmente el rostro, pero también un brazo o una mano; *Primerísimo plano* (PPP): encuadre centrado en una cercanía mayor que en el caso anterior (por ejemplo, los ojos, la boca o el dedo de una mano); *Plano detalle* (PD): el encuadre ofrece una vista cercana de un objeto; *Plano de conjunto* (PC): el encuadre incluye un conjunto de figuras de cuerpo entero.” CARMONA, Ramón: *Cómo se comenta un texto filmico...*, op. cit., pp. 96-97. A estos se le pueden añadir: *Gran plano general* (GPG) o *Plano Panorámico*, que muestra un gran escenario o localización y en el que los personajes tendrán menor importancia que el paisaje; y *Plano Entero* (PE), en el que se muestra la figura entera pero muy ajustada a los límites de la pantalla.

<sup>1295</sup> “La gramática cinematográfica tradicional ha elaborado una clasificación de los movimientos de la cámara, en ciertos aspectos arbitraria, pero de gran utilidad práctica. Los casos codificados son los siguientes: —*panorámica*: la cámara se mueve sobre su propio eje en sentido vertical ([...] *panorámica vertical*), en sentido horizontal ([...] *panorámica horizontal*), o en sentido oblicuo ([...] *panorámica oblicua*); —*travelling*: la cámara se sitúa sobre un carrito que se desliza sobre las vías para realizar movimientos fluidos en el plano frontal, para impulsarse en profundidad o incluso para moverse transversalmente por el decorado. [...] el movimiento puede confiarse [...] a una grúa fija (*grúa* en el sentido estricto) o móvil (la llamada *dolly*), [...]. La cámara puede montarse sobre un automóvil [...] (camera car), o puede aplicarse al propio cuerpo del operador, en sus dos variantes del *travelling a mano* y de la *stady-cam*, la primera sensible a los movimientos del modo de andar humano [...]; la segunda, [...] insensible a tales movimientos [...]. Finalmente es posible, como ya hemos apuntado, distinguir entre los verdaderos movimientos de cámara de algunos mecanismos ópticos que simulan su apariencia: hablamos en estos casos de *movimientos reales* de cámara y de *movimientos aparentes*. Pensamos en concreto en el *zoom*, con el cual se obtiene un acercamiento o un alejamiento de las cosas moviendo las lentes en el interior de la cámara y manteniendo ésta fija, pero provocando, al mismo tiempo, una alteración de la profundidad de campo [...].” CASSETTI, Francesco y CHIO, Federico di: *Cómo analizar un film...*, op. cit., pp. 94-95). A estos, se pueden añadir otros, que son utilizados en la película objeto de estudio. “[...] Cuando este último [el travelling horizontal] se hace de manera que sólo mantengan nitidez las imágenes inicial y final el movimiento se denomina barrido.” CARMONA, Ramón: *Cómo se comenta un texto filmico...*, op. cit., p. 98. Y el *travelling circular*, en el que la cámara describe un movimiento circular alrededor de un objeto, pero en este caso concreto desde un punto de vista frontal.

<sup>1296</sup> Este concepto se refiere a “[...] el ángulo de visión respecto al cual la imagen es mostrada, lo que implica colocar al espectador en una determinada posición frente a la puesta en escena del plano. El número de ángulos es, desde esa perspectiva, infinito, en tanto en cuanto son infinitos los puntos del espacio que la cámara puede ocupar. Por regla general se distinguen, sin embargo, tres grandes categorías: *normal*, *picado* y *contrapicado*. El primero sitúa la cámara a la altura de los ojos. [...]” y en el análisis me he referido a él como *puntos de vista frontales*. “El *picado* observa la materia filmada desde arriba, mientras el *contrapicado* lo hace desde abajo.” CARMONA, Ramón: *Cómo se comenta un texto*

## ***Análisis por secuencias***

### **TÍTULOS INICIALES. GENÉRICO**

- **Metraje**

El genérico empieza en 00:00 y termina en 00:39, teniendo una metraje de 39”.

- **Resumen argumental**

El film comienza con los títulos de crédito, que nos aportan información sobre quiénes han participado en su creación. En el primer fotograma se presenta al realizador, Arturo Moreno. A continuación, se expone el título de la película, para después continuar con el resto de créditos que incluyen: argumento (según cuento de Julián Pemartín), música (Jacinto Guerrero), director de producción (José M<sup>a</sup> Blay), directores técnicos (José M<sup>a</sup> Arola y Parera Janer), operadores (J. M<sup>a</sup> Maristany y Enrique Vilarrasa) directores de animación (Armando Tosquellas y José M<sup>a</sup> Carnicero), animadores (J. Jordá, J. M. Vendrell, R. Galcerán, E. Frank, P. García, M. Roncero), colorido (A. M. Melero), adaptación cinematográfica y diálogos (E. Piera, J. Selva y M. Amat) y bailables y canciones (Joaquín Bisbe).

---

*filmico...*, *op. cit.*, p. 101. Además, se pueden añadir el *plano cenital* y *nadir*, que son los extremos del *picado* y *contrapicado*, respectivamente.

<sup>1297</sup> El estudio del color adquiere una gran relevancia mayor, si cabe, en el cine de animación. Es por ello que, he incluido su análisis en cada una de las secuencias. Para el estudio de esta película en particular, hay que tener en cuenta que el deterioro de la película original, que en algunas ocasiones, puede distorsionar la percepción del color por parte del espectador. Todavía son escasos los estudios que versan de forma prioritaria sobre el color en el cine, aunque se pueden destacar los siguientes: ECHEVARRI JARAMILLO, ANDREA: “Cine y color. Más allá de la realidad”, en *Revista La Tadeo*, 76 (2011), pp. 9-28 [«La quimera del cine». Bogotá, Fundación Universidad de Bogotá “Jorge Tadeo Lozano”]; EISENSTEIN, Sergei. “Del color en el cine”, en ROMAGUEIRA I RAMIO J.; ALSINA THEVENET, H. (eds.): *Textos y manifiestos del cine*. Madrid, Cátedra, 1989; KRACAUER, Siegfried: “Sobre la estética del cine en color”, en *Archivos de la Filmoteca*, 62 (2009), pp. 170-177. Pero si se quiere profundizar en el papel del color en la construcción cinematográfica también se pueden consultarse textos que abordan el estudio a análisis de los films, ya que la mayoría lo tratan, en mayor o menor profundidad. Sirvan de ejemplo los siguientes títulos: ALMENDROS, Nestor: *Cinemanía. Ensayos sobre cine*. Barcelona, Seix Barral, 1992; AUMONT, Jacques: *El ojo interminable*. Barcelona, Paidós, 1997; CARMONA, Ramón: *Cómo se comenta un texto filmico...*, *op. cit.*; CASSETTI, Francesco y CHIO, Federico di: *Cómo analizar un film...*, *op. cit.*; EISENSTEIN, Sergei M.: *Teoría y técnica cinematográficas*. Madrid, Rialp, 1989; LAZKANO, I.: “El valor expresivo del color en el cine de Kieslowski e Idziak”, en *Sesión no numerada: Revista de letras y ficción audiovisual*, 4 (2014), pp. 97-121; ZUNZUNEGUI, Santos: *Pensar la imagen*. Madrid, Catedra y Universidad del País Vasco, 1989.

- **Estructura del genérico**

Genérico:

- Comienzan los créditos: una realización de Arturo Moreno
- Título de la película: *Garbancito de la Mancha*
- Prosiguen los créditos:
  - o Según el cuento de Julián Pemartín / Música de Jacinto Guerrero
  - o Director de producción: José M<sup>a</sup> Blay)
  - o Directores técnicos: José M<sup>a</sup> Arola y Parera Janer / Operadores: J. M<sup>a</sup> Maristany y Enrique Vilarrasa
  - o Directores de animación: Armando Tosquellas y José M<sup>a</sup> Carnicero / Animadores: J. Jordá, J. M. Vendrell, R. Galcerán, E. Frank, P. García, M, Roncero / Colorido: A. M. Melero
  - o Adaptación cinematográfica y diálogos: E. Piera, J. Selva y M. Amat
  - o Bailables y canciones: Joaquín Bisbe

- **Personajes que intervienen**

No aparece ningún personaje.<sup>1298</sup>

---

<sup>1298</sup> En el cine de esta época, los títulos iniciales se consideraban una especie de “añadido” a la película, un mero formalismo en el que quedara constancia del elenco de actores, director, productora, etc. y, por tanto, estaba fuera de la narración y no aparecía en ellos ningún personaje. Este formato fue evolucionando, en especial a partir de la década de 1970, hasta llegar a la actualidad, donde los títulos iniciales pueden adoptar cualquier formato: ser parte de la historia, incluir la presencia de personajes, crear un pequeño corto independiente o no a la narración de la película, etc. A pesar de ello, encontramos diversos casos tempranos de un uso poco convencional de estos títulos iniciales, que pueden considerarse verdaderas obras clásicas en sí mismos. Sirvan de ejemplo los de películas tan conocidas como *Ciudadano Kane* [WELLS, Orson (dir.): *Citizen Kane* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos, RKO/Mercury Theatre Productions, 1941]; *Vértigo* [HITCHCOCK, Alfred (dir.): *Vertigo* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos, Paramount Pictures, 1958]; *Con la muerte en los talones* [HITCHCOCK, Alfred (dir.): *North by Northwest* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos, Metro-Goldwyn-Mayer. 1959]; *El bueno, el feo y el malo* [LEONE, Sergio (dir.): *Il buono, il brutto, il cattivo* [cinta cinematográfica]. Italia, Coproducción Italia-España-Alemania del Oeste; MGM release/Produzioni Europee Associati (PEA)/Arturo González Producciones Cinematográficas, S.A/Constantin Film Produktion, 1966]; o *Hasta que llegó su hora* [LEONE, Sergio (dir.): *C'era una volta il west (Once Upon a Time in the West)* [cinta cinematográfica]. Italia, Paramount Pictures, 1968]. En la órbita de la animación cabe citar varias películas muy populares como *La Pantera Rosa* [EDWARDS, Blake (dir.): *The Pink Panther* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos, United Artists, 1963], que a pesar de no ser un film de animación, hizo famoso al personaje que protagonizaba su entrada y que no aparecía en la propia película, una pantera rosa de dibujos animados que fumaba en pipa y a la que acompañaba la música de Henry Mancini. Tal fue su fama que el personaje se convirtió en protagonista de una serie de animación para la televisión (1964), de la que se han hecho nuevas versiones (1993, 2010). Otros títulos que pueden destacar por sus títulos iniciales son *Monstruos*, S.A. [DOCTER, Pete, UNKRICH, Lee, SILVERMAN, David (dirs.): *Monsters, Inc.* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos, Walt Disney Pictures / Pixar Animation

- **Análisis de otros elementos**

- Transiciones. En el genérico se utilizan diversas transiciones como *fundidos encadenados* —antes y después del fotograma del título de la película— o *cortinillas* en diagonal hacia la derecha o la izquierda —para el resto de créditos, en tres ocasiones—. En cambio, no existe ningún signo de puntuación que dé paso a la primera secuencia, simplemente hay un cambio de plano.
- Planificación y movimientos de cámara. Predominio del *PG*<sup>1299</sup>. No hay ningún movimiento de cámara ya que el plano permanece fijo. Eso sí, hay un pequeño movimiento irregular pero persistente que puede llevar a pensar que la cámara no está fija, sino que se está filmando a pulso.
- Angulación. Predominio de *puntos de vista frontales*.
- Iluminación y colorido. Se mantiene el mismo fondo durante todo el genérico, en un tono azulado, con bordes difuminados en rojo<sup>1300</sup> y con las letras en un gris rojizo y negro.



**Fotogramas 107 (00:07) y 108 (00:16).** Fotogramas pertenecientes al genérico.

---

Studios, 2001]; o *Ice age. La edad del hielo* [WEDGE, Chris, SALDANHA, Carlos (dirs.): *Ice Age* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos, 20th Century Fox / Blue Sky Studios / Fox Animation Studios, 2002]. Y por supuesto, hay que mencionar el caso de los Minions, personajes secundarios que aparecen en *Gru, mi villano favorito* [COFFIN, Pierre y RENAUD, Chris (dirs.): *Despicable Me* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos, Illumination Entertainment / Universal Pictures, 2010], los cuales se convirtieron en los protagonistas de los créditos de la productora Illuminons Entertainment, apareciendo en los títulos iniciales de otras películas como por ejemplo en *Hop* [HILL, Tim (dir.): *Hop* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos, Universal Pictures / Illumination Entertainment, 2011]. E incluso, y debido a su gran éxito, se han convertido en los protagonistas de un film, *Los Minions* [BALDA, Kyle, COFFIN, Pierre (dirs.): *The Minions* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos, Illumination Entertainment, 2015].

<sup>1299</sup> A pesar de que la clasificación de los planos que se utiliza en el análisis responde a la presencia de figuras humanas, en los títulos iniciales se ha tomado por figuras los propios títulos pues, como ya se ha explicado, éstos se caracterizan por la ausencia de personajes.

<sup>1300</sup> Incluso el tono rojizo que se observa en el borde inferior izquierdo de la imagen podría ser más intenso debido al deterioro de la película.

## SECUENCIA 1

- **Metraje**

La secuencia empieza en 00:40 y termina en 01:57, teniendo un metraje de 1'17".

- **Resumen argumental**

Una voz en *over*<sup>1301</sup> o fuera de campo presenta la historia de Garbancito de la Mancha, “un nuevo héroe [...] que va a estar en vuestra memoria como el ejemplo prodigioso que en todos los momentos ambicionaríais igualar”<sup>1302</sup>, mientras se ve la imagen de un pueblo pequeño. Seguidamente, se muestra a los personajes que participan en la aventura: Peregrina (la cabrita de Garbancito), Kiriki y Chirili (amigos del protagonista), Zepe “el Pelanas”, Manazas y Pajarón (enemigos de Garbancito), un “irascible” leñador, la “bondadosa” madre, el hada mágica, Tía Pelocha (la malvada bruja), el hada Parlanchina, Garbancito y, por último, el gigante Caramanca<sup>1303</sup>.

- **Estructura de la secuencia desde el punto de vista narrativo: división en escenas**

### Secuencia 1. Prólogo

- 1ª Escena: Introducción /Contextualización donde “[...] se glosan las virtudes del niño héroe [...]”<sup>1304</sup>.
- 2ª Escena: Presentación de los personajes.
  - o Presentación de todos los personajes.
  - o Presentación del gigante.

---

<sup>1301</sup> Tomo esta denominación de F. Casetti y F. Chio, que la definen en contraposición a la voz en *off* como “[...] la que proviene de una fuente excluida de manera radical, en cuanto perteneciente a otro orden de la realidad, como en el caso de la voz narradora [...] más a menudo, desempeña una función introductiva o de «enmarque», proporcionando a la narración datos indispensables para su comprensión y avance [...]”. CASETTI, Francesco y CHIO, Federico di: *Cómo analizar un film...*, op. cit., p.102. Es evidente que esta definición se adapta totalmente al presente caso: se habla de una voz narradora, por una parte y, por otra, se proporciona información sobre Garbancito, se presenta a los personajes de la historia y se avanzan algunos hechos que acontecerán en el desarrollo de la trama.

<sup>1302</sup> Tal y como dice la voz narradora en la película.

<sup>1303</sup> En esta presentación cada uno de los personajes va acompañado de un adjetivo: “la fiel Peregrina, [...] Kiriki y Chirili amigos bondadosos [...], Zepe el Pelanas el traidor, [...] sus crueles compañeros Manazas y Pajarón [...], el irascible leñador, la bondadosa madre, el Hada Mágica, la cruel y vengativa Tía Pelocha y el hada Parlanchina [...], Garbancito de la Mancha. Y por último, el terrible Caramanca”. Además, la voz narradora va modificando la entonación. Con todo esto, se pretende caracterizar a cada uno de los personajes.

<sup>1304</sup> MANZANERA, María: *El cine español de dibujos animados: su primer largometraje...*, op. cit., p. 126.

- **Personajes que intervienen**

- Principales: Peregrina, la bruja Tía Pelocha, Garbancito, el gigante Caramanca.
- Secundarios: Kiriki y Chirili, los tres pillos (Zepe “el Pelanas”, Manazas y Pajarón), el hada Mágica.
- De reparto: el leñador, la madre de los amigos de Garbancito, el hada Parlanchina.
- Figurantes: ninguno

- **Análisis de otros elementos**

- Transiciones. Se usa el *fundido* y la *apertura a negro* para los cambios de plano del campanario (dos ocasiones), para la aparición y desaparición de los personajes en cada una de las horas del reloj y, por último para dar paso a la imagen del gigante. A su vez, la secuencia termina con un fundido a negro.
- Planificación y movimientos de cámara. Predominio del *PG* y *PC*. Aunque hay que señalar que los personajes aparecen insertados en las horas del reloj en un *PM*. En cuanto a los movimientos de cámara hay que señalar que antes de los distintos fundidos y la aperturas a negro, se utiliza un *acercamiento de zoom* para aproximarse al campanario, al reloj y finalmente, a las horas. Pero los movimientos más llamativos e interesantes de la secuencia son el *travelling circular*, que describe la cámara siguiendo la orientación de las manecillas del reloj, con la intención de mostrar los diferentes personajes; y la combinación de un *alejamiento de zoom* con una ligera *panorámica vertical descendente* que lleva al espectador al centro del reloj, justo antes del fundido a negro que descubre la imagen del gigante.
- Angulación. Predominio de *puntos de vista frontales*.
- Iluminación y colorido. Toda la secuencia presenta la utilización de un filtro azul, puesto que se muestra el pueblo de noche<sup>1305</sup>. Se mantiene también durante la presentación de los personajes, aunque un poco más suavizado, con lo que no se pueden ver claramente los colores característicos de cada uno de ellos.

---

<sup>1305</sup> Este es un recurso que se utilizará a lo largo de toda la película para marcar la diferencia del día y la noche. El tratamiento del tiempo en la narración se aborda en el apartado titulado “acerca de la estructura del film”.



**Fotogramas 109 (00:40) y 110 (01:36).** En ambos fotogramas se observa la utilización del filtro azulado asociado a la noche (tiempo de la narración).

## SECUENCIA 2

- **Metraje**

La secuencia empieza en 01:57 y termina en 05:57, teniendo un metraje de 4'

- **Resumen argumental**

La acción se sitúa en una pequeña casa en medio del campo, al amanecer: es la granja de Garbancito. Y se nos muestra lo que ocurre cada mañana antes de que todo despierte: los gusanitos cantan su canción. La terminan despertando al gallito y éste se encarga, a su vez, de despertar a todos los animales con su cacareo. El último animal en despertar es Peregrina y es ella quien corre a hacer levantar a Garbancito. Finalmente, el niño se despierta, se viste y se dispone a comenzar sus tareas un día más.

- **Estructura de la secuencia desde el punto de vista narrativo: división de la secuencia en escenas**

### Secuencia 2. Amanecer en la granja

- 1ª Escena: Canto de los gusanos.
  - Aparece la imagen de la granja (contextualización espacio-temporal).
  - Los gusanos apagan las luces.
  - Imagen de las flores.
  - Los gusanos interpretan su canción.
- Fundido a negro<sup>1306</sup>.

---

<sup>1306</sup> No se ha considerado este fundido a negro como un indicio de final de secuencia ya que no se produce ningún cambio temporal, de espacio, etc.: "Sin embargo, hay que precisar que se puede dar el

- 2ª Escena: Despertar del gallo.
  - 3ª Escena: Cortinillas<sup>1307</sup> que muestran el despertar de los animales de la granja y de Peregrina.
  - 4ª Escena: Despertar de Garbancito.
- **Personajes que intervienen**
    - Principales: Peregrina y Garbancito
    - Secundarios: ninguno
    - De reparto: gusanos, gallo
    - Figurantes: flores, hormigas, rana, diversos insectos (abejas, libélulas, mariquitas, grillos y orugas), araña, pajarillos, ardillas, animales de la granja (vacas, gatos, gallinas y polluelos, cerdos y conejos), el cuco.
- **Análisis de otros elementos**
    - Transiciones. Existen diversas transiciones dentro de la misma secuencia, como el *fundido y apertura a negro*, que enlaza la primera y segunda escenas, o las ocho *cortinillas* de la tercera escena, que muestran el despertar de los diferentes animales de la granja. Por el contrario no hay transición alguna entre secuencias<sup>1308</sup>.
    - Planificación y movimientos de cámara. Predominio del *PC* y *PG*. También se utiliza un *GPG*, la primera vez que aparece la granja; y algún *PM* de los gusanos (de los cuatro y también de forma individual, cuando cantan los solistas). En cuanto a los movimientos de la cámara, hay que destacar la gran variedad que se presenta a lo largo de toda la secuencia: *travelling vertical descendente* (primero desde las

---

caso de claros signos de irrupción que se encuentren en mitad de una unidad de contenido determinada. En este caso, hay que dejar a la discreción del analista la decisión acerca de hacer corresponder el límite de la secuencia con el signo de puntuación, o interpretarlo simplemente como una pequeña división interna destinada a diferenciar dos unidades de contenido más pequeñas [...]" CASSETTI, Francesco y CHIO, Federico di: *Cómo analizar un film...*, op. cit., p. 40.

<sup>1307</sup> "Cortinilla (línea divisoria entre dos imágenes que se mueve lateral o verticalmente reduciendo una imagen y dejando sitio a la otra)". CASSETTI, Francesco y CHIO, Federico di: *Análisis del film...*, op. cit., p. 39.

<sup>1308</sup> La cuarta escena y, por tanto, la propia secuencia termina justo antes de que vuelva a aparecer el exterior de la granja de Garbancito. Dicho final se ha establecido atendiendo al contenido, aunque no se halle ningún signo de puntuación y la única separación existente sea un simple cambio de plano. En esta secuencia se muestra el despertar de los que habitan el lugar y en la siguiente, se presenta lo que ocurre en las primeras horas de trabajo. "Pero quizá no nos encontremos con signos de transición tan evidentes y explícitos: un simple *corte* puede separar dos fragmentos narrativos, dos «párrafos» de la historia". CASSETTI, Francesco y CHIO, Federico di: *Cómo analizar un film...*, op. cit., p. 40.



estrellas hasta la granja de Garbancito; después siguiendo a los gusanos y la vegetación del bosque; y por último, la caída de uno de los gusanitos); *panorámica horizontal* y *alejamiento de zoom* (para mostrar que en realidad son cuatro gusanos y así centrarlos en el plano); *acercamiento de zoom* (para aproximarse a los cuatro gusanos cuando empieza el número musical); *alejamiento de zoom* (para ampliar el encuadre<sup>1309</sup> del lugar donde se encuentra Peregrina).

- Angulación. Predominio de *puntos de vista frontales*.
- Iluminación y colorido. La secuencia se inicia con la utilización del filtro azulado un poco más claro que en la secuencia anterior. Esto se debe a que se quiere hacer notar que está amaneciendo aunque en algunos momentos, el color de la imagen se oscurece tanto que no llega a distinguirse con claridad. Cuando los gusanitos comienzan a cantar la canción, el filtro se va suavizando. A partir del despertar del gallo, los tonos azulados se limitan a algunos elementos de la imagen, aunque éstos no desaparecen hasta que se despiertan los animales de la granja.



**Fotogramas 111 (02:07), 112 (04:43) y 113 (04:58).** Se puede observar como el tono azulado va desapareciendo conforme amanece en la granja.

### SECUENCIA 3

- **Metraje**

La secuencia empieza en 05:57 y termina en 07:35, teniendo un metraje de 1'38".

- **Resumen argumental**

Garbancito recoge unos huevos del gallinero para prepararse el almuerzo. Una de las gallinas no tiene ningún huevo pero la otra ha puesto tres, con lo que el niño ya tiene

---

<sup>1309</sup> "El *encuadre* se presenta como los límites del campo, es decir, como la determinación de un sistema cerrado o relativamente cerrado, que comprende todo lo que se encuentra presente en la imagen". CARMONA, Ramón: *Cómo se comenta un texto fílmico...*, op. cit., p. 99.

suficiente. Más tarde, se dispone a cocinárselos pero esta mañana la tarea será un poco más agitada que de costumbre. Todo a causa de una mosca hambrienta<sup>1310</sup>.

- **Estructura de la secuencia desde el punto de vista narrativo: división de la secuencia en escenas**

Secuencia 3. Las primeras horas en un día trabajo

- 1ª Escena: Garbancito recoge unos huevos para prepararse el almuerzo.
- Fundido encadenado
- 2ª Escena: Incidente con la mosca.

- **Personajes que intervienen**

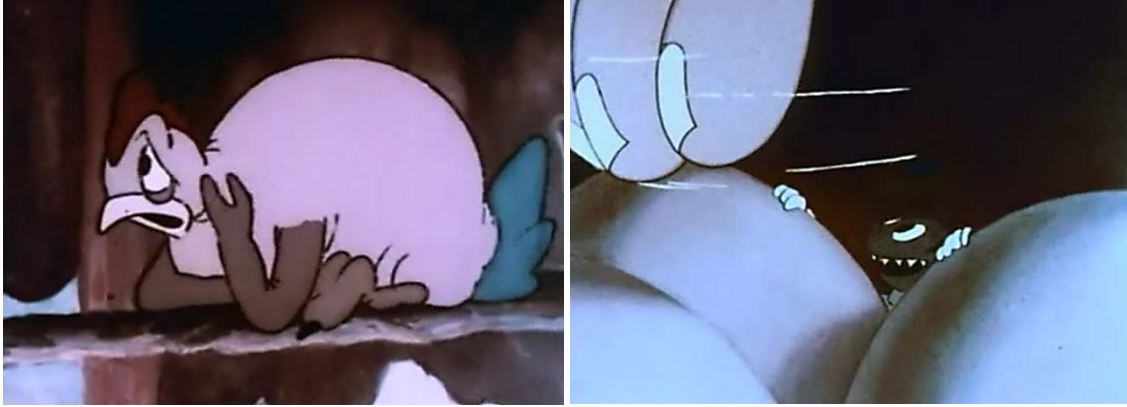
- Principales: Garbancito
- Secundarios: ninguno
- De reparto: gallina 1 y gallina 2, mosca
- Figurantes: Gallina y polluelos, pajarillos

- **Análisis de otros elementos**

- Transiciones. Se utiliza un fundido encadenado para unir la primera y segunda escenas. La secuencia termina con un fundido a negro.
- Planificación y movimientos de cámara. Predominio del *PC*. También existen *PG* (del exterior la casa de Garbancito), varios *PD* (de las gallinas, de los huevos o de la mosca) y un *PPP* (de la mano de Garbancito, cogiendo los huevos y con la mosca revoloteando). Además, se utiliza un *acercamiento de zoom* sobre los huevos cuando Garbancito ya los ha recogido; un *alejamiento de zoom* de ellos cuando la acción se trasladada al interior de la casa del niño: un *travelling vertical descendente*, que sigue la caída en picado de la mosca sobre los huevos; una sutil *panorámica horizontal*, siguiendo las manos de Garbancito; una *panorámica vertical ascendente* primero y un *travelling vertical ascendente* después, siguiendo la trayectoria de la mosca que sale disparada de la sartén.

---

<sup>1310</sup> La introducción de este incidente con la mosca “Es un «gag» frecuente en las películas de dibujos animados, un insecto pone una nota de humor en una escena determina” MANZANERA, María: *El cine español de dibujos animados: su primer largometraje...*, op. cit., 1984, p. 127.



**Fotogramas 114 (06:10) y 115 (06:38).** Ejemplos de *PD* y *PPP*, respectivamente.

- Angulación. Predominio de *puntos de vista frontales*.
- Iluminación y colorido. Hay que resaltar la diferencia de iluminación entre escenas, puesto que la primera transcurre en el exterior o en el granero, y la segunda, en el interior de la casa, siendo más oscura esta última.



**Fotogramas 116 (06:02) y 117 (06:37).** Nótese cómo se oscurece la imagen para representar el cambio de luz, del exterior al interior de la casa.

#### SECUENCIA 4

- **Metraje**

La secuencia empieza en 07:35 y termina en 08:40, teniendo un metraje de 2'03"

- **Resumen argumental**

Garbancito y Peregrina labran la tierra alegremente, como todos los días. Mientras, Manazas, Zepe y Pajarón los observan con desprecio y planean una de sus fechorías.

- **Estructura de la secuencia desde el punto de vista narrativo: división de la secuencia en escenas**

#### Secuencia 4. Aparición de los tres pillos

- 1ª escena: Garbancito y Peregrina labran la tierra.
- 2ª escena: Manazas, Pelanas y Pajarón traman entrar en casa de Garbancito.
- **Personajes que intervienen**
  - Principales: Garbancito y Peregrina
  - Secundarios: los tres pillos, Manazas, Pajarón y Pelanas.
  - De reparto: ninguno
  - Figurantes: ninguno
- **Análisis de otros elementos**
  - Transiciones. La secuencia empieza con una *apertura a negro* y termina con un *fundido a negro*.
  - Planificación y movimientos de cámara. Predominio de *PG* y *PC*. También se utiliza un *GPG* (que muestra la gran cantidad de terreno que tiene que labrar Garbancito) y un *PM* (de Pajarón).
  - Angulación. Predominio de *puntos de vista frontales*.
  - Iluminación y colorido. Esta secuencia se caracteriza por tener una gran claridad puesto que transcurre en el exterior de la granja y en los campos colindantes. Incluso, en algún momento dificulta la visibilidad de la imagen al combinarse con falta de nitidez. Además, hay un predominio de los colores azul, verde, marrón y gris, tanto en los ropajes de los personajes como en los paisajes que sirven como fondo.



**Fotogramas 118 (08:03), 119 (08:22) y 120.** Ejemplos de plano (*GPG*, *PC* y *PM*, respectivamente) y colorido utilizados.

## SECUENCIA 5

- **Metraje**

La secuencia empieza en 08:40 y termina en 11:42, teniendo un metraje de 3'02".

- **Resumen argumental**

Los tres pillos se disponen a robar el gallito de la granja de Garbancito. Pero sus planes se desbaratan cuando todos los animales acuden en su ayuda, consiguen liberarlo y provocan que Manazas, Zepe y Pajarón caigan sobre un panal de abejas. Éstas los atacan y su única solución es refugiarse en el río.

- **Estructura de la secuencia desde el punto de vista narrativo: división de la secuencia en escenas**

Secuencia 5. Primera travesura de los tres pillos: la pesca del gallo

- 1ª escena: Manazas, Zepe y Pajarón intentan capturar al gallo de Garbancito, que lucha por soltarse.
- 2ª escena: Todos los animales acuden en su ayuda y consiguen liberarlo.
- 3ª escena: El castigo. Manazas, Zepe y Pajarón caen hacia tras y van a parar a un panal de abejas, del que se libran tirándose al río.

Aunque, desde el punto de vista narrativo, podríamos dividir la secuencia en sólo dos partes:

- El incidente con el gallo.
- El incidente con las abejas, como consecuencia de su mala acción.

- **Personajes que intervienen**

- Principales: ninguno
- Secundarios: los tres pillos, Manazas, Pajarón y Pelanas.
- De reparto: ninguno
- Figurantes: gallito, gusano que sirve de anzuelo, animales de la granja (conejo 1, gallinas y polluelos, conejo 2 , cerdo 1, conejo 3, gato, pato 1, conejo 4, cerdo 2, conejo 5, gallo 2, conejo 6, cerdo 3 y 4, gallo 3, pato 2, pajarillo, enjambre de abejas, abeja 1.

- **Análisis de otros elementos**

- Transiciones. La secuencia empieza con una *apertura a negro* y termina con un *fundido encadenado*.
- Planificación y movimientos de cámara. Destaca una serie de *plano contra plano*<sup>1311</sup> que se utilizará en la mayor parte de la secuencia: los tres pillos están a un lado del muro, fuera de la granja, y el gallito y el resto de animales, al toro, dentro. También hay que destacar un *PP* (de la cabeza del gallo), varios *PD* (del gusano que usan como cebo, del conejo que toca la campana, de la propia campana, etc.), un *PPP* (de la mano de Manazas mientras le pica la abeja), aunque existe un predominio del *PC*. Igualmente resulta llamativo el *plano fijo* por el que desfilan, a toda prisa, una serie de animales interminable (conejos, gallinas, gallos, polluelos, cerdos...) que van al rescate del pobre gallo. En cuanto a los movimiento de cámara, hay que decir que se trata de una secuencia en la que hay muchos personajes y mucho movimiento por lo que se van a utilizar una gran cantidad y variedad: una pequeña *panorámica vertical ascendente y descendente* para seguir un salto que da el gallo; una *panorámica vertical ascendente* y otra *horizontal*, que nos muestra a un conejo observando la escena primero de un lado del muro y después del otro; un *acercamiento de zoom* para aproximarse al conejo que va a tocar la campana para dar la alarma; una *panorámica vertical ascendente*, que va del conejo a la campana; un *travelling vertical descendente y ascendente*, que muestra los panales llenos de abejas que hay debajo de los tres pillos; una *panorámica vertical ascendente* que sigue la trayectoria de una abeja que se acerca a la mano de Manazas, y un último *travelling vertical descendente*, que sigue la caída de los tres pillos.

---

<sup>1311</sup> El *plano contra plano* puede definirse como una serie de planos que narran una única acción. En este caso, se trata de la acción que transcurre de forma simultánea a cada lado del muro.



**Fotogramas 121 (08:45) y 122 (08:48).** Ejemplo de serie de *plano contra plano* que va a caracterizar buena parte la secuencia.

- Angulación. Predominio de *puntos de vista frontales*.
- Iluminación y colorido. Hay una continuidad con la secuencia anterior aunque la aparición de los diversos animales de la granja incluye una paleta de colores más amplia. Destaca el color rojo de las crestas y barbillas de los gallos, el amarillo de los polluelos y el naranja de los picos y las patas de los patos. También parece que en el fondo haya una ligera presencia de la gama de los marrones y rosados. En contraposición al resto de la secuencia, existe un oscurecimiento del plano en el que el conejo 1 tocando la campana, que no parece tener justificación en la narración.



**Fotogramas 123 (09:12), 124 (10:08) y 125.** Obsérvese la presencia del rojo y el amarillo en los dos primeros; y el oscurecimiento de la imagen, en el último.

## SECUENCIA 6

- **Metraje**

La secuencia empieza en 11:42 y termina en 15:21, teniendo un metraje de 3'39".

- **Resumen argumental**

En el interior de la casa, el gato de Garbancito y un ratón se disputan los quesos que elabora el niño. El ratón torea al gato hasta dejarlo fuera de combate. Entonces, cuando se dispone a disfrutar de su botín, aparece nuestro protagonista que recoge la mercancía para ir a venderla al pueblo y el ratón queda atrapado en uno de los quesos.

- **Estructura de la secuencia desde el punto de vista narrativo: división de la secuencia en escenas**

Secuencia 6. La corrida

- 1ª Escena: el ratón torea al gato.
  - o Deseo del gato y el ratón por conseguir el queso.
  - o Disputa entre ambos.
- 2ª Escena: El ratón se introduce en el interior del queso y Garbancito recoge los quesos para venderlos en el pueblo.

- **Personajes que intervienen**

- Principales: Garbancito y Peregrina<sup>1312</sup>.
- Secundarios: ninguno.
- De reparto: ninguno.
- Figurantes: el gato de Garbancito, la rata y sus dos ratoncitos.

- **Análisis de otros elementos**

- Transiciones. La secuencia termina con un *fundido a negro*.
- Planificación y movimientos de cámara. Predominio del *PG* y del *PC*. También existen algunos *PP* y *PPP* del gato en sus embestidas y algún *PD* del ratón. Por lo que respecta a los movimientos de cámara, se utiliza, una *panorámica horizontal* que lleva al espectador desde el gato al ratón, más tarde otra en sentido contrario, y también dos más durante el avance del gato hacia su objetivo.

---

<sup>1312</sup> El personaje de Peregrina no aparece en pantalla pero la rata oye su balido repetidamente, lo que le avisa de que alguien se acerca y corre a esconderse dentro del queso. El espectador no ve a la cabrita, pero al oír su balido sabe que está cerca. Por tanto, el sonido del animal se considera como “[...] un sonido procedente de una fuente diegética no encuadrada (*off*) [...]” CASETTI, Francesco y CHIO, Federico di: *Cómo analizar un film...*, op. cit., p. 103). Es decir, el personaje está en la escena pero no se ve en la imagen. Aunque finalmente, no es Peregrina quien aparece en la pantalla sino Garbancito.



- Angulación. Predominio de *puntos de vista frontales*. Aunque llama la atención la inclusión de un plano al final de la secuencia, que sigue teniendo un *punto de vista frontal* pero que toma como referente los quesos y no al personaje que aparece en pantalla (Garbancito), por lo que éste aparece cortado. Además, se usa un picado en el que la cámara se sitúa sobre la mesa.



**Fotogramas 126 (12:56) y 127 (12:42).** Ejemplos de punto de vista frontal y picado, respectivamente.

- Iluminación y colorido. La narración vuelve a trasladarse al interior de la casa de Garbancito, con lo que la luz cambia y, por tanto, el color. Aunque en esta ocasión, la imagen no es tan oscura como en la escena del incidente con la mosca (secuencia 3) ya que el interior de la casa está iluminado por, lo que suponemos es, la luz del sol que entra en la casa, provocando un juego de luces y sombras. En cuanto al colorido, cabe decir que para los animales se utilizan colores oscuros, aunque con algunas partes más claras (en el caso de los ratones, se combinan dos tonalidades de marrones y se deja en beis o blanco el hocico, los dientes y los ojos; en el caso del gato, se combina el negro con el blanco para el pelaje y también se dejan en blanco los ojos; en ambos casos se coloreó de rojo el interior de la boca y la lengua). En cuanto al decorado, la mayor parte está en tonos de marrón, gris o azul, sobre los que destaca el color rojo que se aplica tanto en la tela sobre la que están los quesos, y que más tarde lo utiliza Garbancito para envolverlos, y la que emplea la rata, a modo de capote. Pero en realidad, lo que más destaca en toda la secuencia es el color de los ropajes de Garbancito.



**Fotogramas 128 (12:17) y 129 (08:48).** En ambos fotogramas se aprecia la iluminación del interior de la casa de Garbancito, el color rojo de las telas y los colores que se asignan a los personajes que aparecen en esta secuencia.

## SECUENCIA 7

- **Metraje**

La secuencia empieza en 15:21 y termina en 21:21, teniendo un metraje de 6'.

- **Resumen argumental**

Manazas, Zepe y Pajarón han conseguido deshacerse de las abejas y, después de ver que Garbancito se dirige al pueblo a vender los quesos, se proponen asaltarlo y robarle para vengarse. Así que lo engañan fingiendo que Pajarón está enfermo, le golpean y roban. Pero el ratón, que se encuentra en el interior de uno de los quesos, muerde el dedo de Pajarón y éste agita con dolor la tela roja que los cubría. De esta manera, atrae a un toro que los persigue hasta que tropiezan con un hombre a lomos de un burro. Ahora, los dos animales enfurecidos juegan con ellos y terminan saliendo por los aires.

- **Estructura de la secuencia desde el punto de vista narrativo: división de la secuencia en escenas**

Secuencia 7. Segunda travesura de los tres pillos: el robo de los quesos

- 1ª Escena: Manazas, Pelanas y Pajarón se han librado de las abejas y planean robarle los quesos a Garbancito.
- 2ª Escena<sup>1313</sup>: Llevan a cabo su fechoría: engañan y roban a Garbancito.

---

<sup>1313</sup> María Manzanera en su tesis de licenciatura titula esta secuencia con el nombre de “Las bernardinas” y aclara en una nota a pie de página que “Hemos titulado así esta escena por su analogía con situaciones semejantes descritas en la literatura, especialmente por Lope de Rueda, que son

- 3ª Escena: Persecución del toro. Se produce el incidente con el toro y el burro como consecuencia de su mala acción.

- **Personajes que intervienen**

- Principales: Peregrina y Garbancito.
- Secundarios: los tres pillos, Manazas, Pajarón y Pelanas.
- De reparto: ninguno
- Figurantes: rana, mariposa, toro, burro y jinete.

- **Análisis de otros elementos**

- Transiciones. La secuencia empieza con una *apertura a negro* y termina con un *fundido a negro*.
- Planificación y movimientos de cámara. Esta secuencia se caracteriza por tener una gran variedad de tipos de plano. Existe un predominio de *PG* y *PC*. También se presentan algunos *PA*, *PM* y *PP* (en especial, de los tres pillos, pero también del toro o del jinete), incluso algún *PPP* (de ellos y de los ojos y rabo del toro cuando corre hacia la cámara). Por su parte, la cámara realiza una *panorámica horizontal*, para seguir a los tres pillos en su vigilancia de Garbancito; para situar el encuadre en la figura de Pajarón (que se separa de Manazas y Pelanas con la intención de engañar al niño); y para seguir el movimiento que hace Garbancito cuando deja el saco de los quesos en el suelo. Además, se utiliza un *acercamiento de zoom* en varias ocasiones para dirigir la atención del espectador sobre un detalle de lo que ocurre en la pantalla (cuando Pajarón se retuerce en el suelo, fingiendo estar enfermo, o cuando aparece el anzuelo durante el intento de robo los quesos). También se emplea un *travelling lateral* para seguir al toro en su rápida persecución.

-

---

conocidas con este nombre" (MANZANERA, María: *El cine español de dibujos animados: su primer largometraje...*, op. cit., 1984, p. 130).



**Fotogramas 130 (15:59), 131 (16:37) y 132 (16:52).** Ejemplos de PM, PA y PP, respectivamente.

- Angulación. Predominio de *puntos de vista frontales*. Aunque se incluye un ligero *picado*, que muestra a Manazas y Pelanas en el río, debajo del puente. Así se sitúa el punto de vista del espectador en la orilla, un poco más elevado, y se ofrece una visión subjetiva de estos personajes, intentando representar su fracaso en el robo del gallo.
- Iluminación y colorido. De nuevo, la narración vuelve a trasladarse al exterior, con lo que hay un cambio en la luz, las sombras y el colorido. Llama la atención la diferencia en la iluminación en el momento en que la narración se desarrolla en el interior del bosque, donde se oscurece el fondo, no ocurriendo así con los personajes. En cuanto a los personajes, hay que decir que la figura de Garbancito destaca respecto al resto puesto que es el único que lleva colores claros en la totalidad de sus ropajes. Por otra parte, en esta secuencia encontramos el motivo de que el paño que envuelve los quesos sea rojo deja el uso del color rojo: llamar la atención del toro. También se utiliza el color rojo para el interior de la boca del toro y la correa del collar de Peregrina.



**Fotogramas 133 (17:35) y 134 (17:52).** Obsérvese la diferencia de color del fondo de la imagen entre el interior del bosque y el campo abierto.

## SECUENCIA 8

- **Metraje**

La secuencia empieza en 21:21 y termina en 24:55, teniendo un metraje de 3'34".

- **Resumen argumental**

Garbancito ya ha recuperado los quesos y se dirige al pueblo junto con Peregrina. Una vez allí, se muestra la plaza Mayor del pueblo en toda su cotidianidad, donde el niño se encuentra con sus dos amigos y habla con ellos de lo asustados que están por culpa del gigante. Después llega la bruja Tía Pelocha que los amenaza pero el protagonista los defiende y protege. A continuación, todo el pueblo la persigue para darle una lección, sin ningún éxito ya que escapa volando a lomos de un buitre.

- **Estructura de la secuencia desde el punto de vista narrativo: división de la secuencia en escenas**

Secuencia 8. En el pueblo

- 1ª Escena: Garbancito se aproxima al pueblo.
  - Fundido a negro.
  - 2ª Escena: Ambientación del mercado
  - Fundido encadenado.
  - 3ª Escena: Los amigos de Garbancito y la bruja Tía Pelocha
    - o Garbancito habla con sus amigos del gigante (primera aparición).
    - o Aparece la bruja (primera vez): amenaza de ésta y defensa de Garbancito.
  - 4ª Escena: Persecución y huida de la Tía Pelocha
    - o Persecución de la Tía Pelocha.
    - o Huida de ésta.
- 
- **Personajes que intervienen**
  - Principales: Garbancito, Peregrina, Tía Pelocha y el gigante Caramanca<sup>1314</sup>.
  - Secundarios: Kiriki y Chirili

---

<sup>1314</sup> En esta secuencia todavía no aparece el gigante en la imagen pero sí en la narración, puesto que los niños hablan de él y de la amenaza que supone. También lo hace la bruja, Garbancito y las gentes del pueblo.

- De reparto: madre de los niños<sup>1315</sup>, aldeano 2.
  - Figurantes: aldeano 1, dependienta, músico, gentes del pueblo, perro callejero, buitre.
- **Análisis de otros elementos**
    - Transiciones. La secuencia empieza con una *apertura a negro*. Se utiliza un *fundido encadenado* (entre la segunda y la tercera escena) y un *fundido a negro* (entre la primera y la segunda escena). En el final de la secuencia se utiliza un *fundido encadenado*.
    - Planificación y movimientos de cámara. Predominio de *PG* y *PC*. Aunque también se halla un *GPG* del pueblo y algún *PM* y *PP*, de Kiriki, Chirili, Garbancito de la bruja, el aldeano 2 y las gentes de pueblo durante la persecución. Además, hay que destacar el *acercamiento de zoom*, que realiza la cámara para guiar al espectador hacia la zona del pueblo donde está situado el mercado.



**Fotogramas 135 (22:22) y 136 (23:23).** Ejemplos de *PM* y *PP*, respectivamente.

- Angulación. Predominio de *puntos de vista frontales*.
- Iluminación y colorido. El mercado presenta un gran colorido, en especial del decorado (toldo de los puestos, sandías...). En cambio, cuando aparecen los personajes que van a protagonizar la secuencia, Garbancito y sus amigos, hay un cambio significativo del color, puesto que el fondo se vuelve más neutro para que destaquen los personajes, en especial, sus ropajes. Kiriki es la única, de los

---

<sup>1315</sup> Al igual que ocurre igual que con el gigante, en esta escena tampoco aparece la imagen madre de los niños en pantalla pero si hay una referencia a ella en los diálogos, ya que Garbancito pregunta por ella a sus amigos.

personajes principales y secundarios que han aparecido hasta ahora, que lleva algo de color rojo en su ropa.



*Fotogramas 137 (21:33), 138 (22:06) y 139 (22:34). Se aprecia la diferencia del colorido del decorado con el fin de que los personajes principales y secundarios destaquen.*

## SECUENCIA 9

- **Metraje**

La secuencia empieza en 24:55 y termina en 32:59, teniendo un metraje de 8'04".

- **Resumen argumental**

Todo el pueblo habla del gigante y Garbancito les dice a sus amigos que no ha podido capturar a la bruja. Después, un charlatán llega a la plaza y cuenta la historia de Caramanca. No consigue terminarla ya que éste irrumpe en la plaza acompañado de Tía Pelocha y secuestran a Chirili y Kiriki, sin que Garbancito pueda hacer nada. Al instante aparece la madre de los niños y, ante su desconsuelo, nuestro héroe promete buscarlos y rescatarlos, encomendándose a Dios.

- **Estructura de la secuencia desde el punto de vista narrativo: división de la secuencia en escenas**

Secuencia 9. Secuestro de Kiriki y Chirili

- 1ª Escena: Comentarios de la gente del pueblo sobre el gigante.
- 2ª Escena: Garbancito vuelve.
- 3ª Escena: Aparición del charlatán que habla de Caramanca.
- 4ª Escena: Aparición del gigante y secuestro de Chirili y Kiriki.
- 5ª Escena: Aparición de la bondadosa madre y compromiso de Garbancito.

- **Personajes que intervienen**

- Principales: Garbancito, gigante (primera aparición en pantalla), Tía Pelocha
- Secundarios: Kiriki y Chirili

- De reparto: charlatán, la madre de Kiriki y Chirili (primera y única aparición en pantalla), Dios.
- Figurantes: gentes del pueblo, aldeano 3, aldeano 4, aldeano 5, aldeano 6, aldeana 1, aldeano 7, aldeana 2, pareja de enamorados, aldeano 8, aldeano 9, aldeano 10, aldeano 11
- **Análisis de otros elementos**
  - Transiciones. Se utiliza un fundido encadenado durante la secuencia (dentro de una misma escena, para suavizar la transición entre dos planos) y al final de ésta.
  - Planificación y movimientos de cámara. Predominio de *PG* y *PC*, destacando una larga serie de *PPP* del gigante (pie, oreja, mano, etc.) y de los rostros aterrorizados de la gente, también del charlatán. También es interesante el empleo del plano contra plano durante la conversación de Garbancito y la madre de los niños. Además, hay otros tipos de plano como *PA* (de aldeanos, del charlatán y de Garbancito), *PM* (del charlatán y de Garbancito), *PP* (de Garbancito, de aldeanos y de la madre de los niños) y *PD* (de la tela con el retrato de Caramanca). En cuanto a los movimientos de cámara, cabe que señalar el uso de un *acercamiento de zoom* para aproximarse aún más a los rostros de la gente y también para divisar a los dos hermanos (mirada subjetiva del gigante y del espectador); y una larga *panorámica horizontal* (prácticamente casi 180º) para mostrar la devastación causada por el paso del gigante y prepara la aparición de la madre de los niños.



**Fotogramas 140 (29:17), 141 (29:33) y 142 (29:57).** Ejemplos de *PPP* de la secuencia.

- Angulación. Predominio de *puntos de vista frontales*. Destacamos una serie de planos en *picado* y *contrapicado* que constituyen una visión de cámara subjetiva desde el punto de vista del gigante o de las gentes del pueblo.





**Fotogramas 143 (29:42) y 144 (30:36).** Ejemplos de planos en *contrapicado* y *picado*, respectivamente.

- Iluminación y colorido. De nuevo, las imágenes de las gentes del pueblo ofrecen una gran diversidad de colorido, tanto en el decorado como en los figurantes, aunque el color predominante en los ropajes es el azul (en toda su gama), algo de verde y rojo. Y otra vez, cuando aparecen los personajes protagonistas o secundarios (Kiriki, Chirili o Garbancito) destacan sobre el decorado. En especial Garbancito, pues es el que lleva los ropajes más claros. También se enfatiza la figura de la madre de los niños, ya que toda su ropa es del mismo color, azul aguamarina, y su pelo es totalmente blanco.



**Fotogramas 145 (24:58), 146 (25:58) y 147 (32:47).** Los colores aplicados a los personajes más importantes hacen que destaquen respecto al resto.

Por otra parte, resulta curioso que el color elegido para el ropaje de Caramanca sea muy similar al del charlatán, con algunas pequeñas variaciones (zapatos, mangas y pechera). Por último, hay que hacer notar la diferencia en el color de la ropa del gigante la primera vez que éste aparece en pantalla. En un principio, se podría pensar que se le ha aplicado un color diferente al tratarse de un dibujo sobre una tela, pero en el fotograma inmediatamente posterior, el color de la imagen del gigante sobre la tela es diferente, por lo que pensamos que se trata de un gazapo. Esta segunda imagen es totalmente fiel a la apariencia del gigante cuando aparece en persona. Por último, hay

que destacar el decorado en algunos momentos tiene una mayor presencia un color rojizo, abandonando la preponderancia de los grises y azulados.



**Fotogramas 148 (26:56), 149 (28:38) y 150 (28:29).** Nótese la similitud en el color de los ropajes del charlatán y del gigante, y el gazapo en la primera imagen en pantalla de este último.

## SECUENCIA 10

- **Metraje**

La secuencia empieza en 32:59 y termina en 35:10, teniendo un metraje de 2'11".

- **Resumen argumental**

Ya ha anochecido y Garbancito se marcha del pueblo. Acompañado de Peregrina, se adentra en el bosque encantado, donde unos cipreses le cantan una canción para darle ánimo y valor.

- **Estructura de la secuencia desde el punto de vista narrativo: división de la secuencia en escenas**

Secuencia 10. La Canción de los cipreses

- 1ª Escena: Garbancito se marcha del pueblo<sup>1316</sup>
- Cortinilla.
- 2ª Escena: Los cipreses le cantan una canción
  - o Garbancito y Peregrina se adentran en el bosque.
  - o Los cipreses le cantan una canción.

- **Personajes que intervienen**

- Principales: Garbancito y Peregrina
- Secundarios: ninguno

---

<sup>1316</sup> La secuencia 8 comienza igual que ésta, con la diferencia de que en la primera Garbancito y Peregrina se aproximan al pueblo y en la segunda se marchan de él. Así que ambas escenas se pueden entender como complementarias y tiene la función de delimitar el espacio de la narración, dejando claro el tiempo que Garbancito pasa en el pueblo.

- De reparto: los cipreses
- Figurantes: murciélago
- **Análisis de otros elementos**
  - Transiciones. Se usa una cortinilla para el cambio de escena y la secuencia termina con un fundido a negro.
  - Planificación y movimientos de cámara. Predominio del *PC* y del *PPP* (en especial, los ojos de los cipreses, de Garbancito,). Además, se utiliza un *PD* del murciélago o un *GPG* del pueblo en el inicio de la secuencia. En cuanto a los movimientos de cámara, hay que mencionar que se utilizan diversos recursos: varios *acercamientos de zoom* sobre el árbol que canta; una ligera *panorámica vertical descendente* que de las copas de los árboles a la figura de Garbancito; un *travelling lateral* que muestra a dos hileras de árboles que cantan, unos de frente y otros de espaldas; y un lento *travelling vertical ascendente* que existe al final de dicha secuencia y que sigue la línea vertical de los cipreses, recorriendo el cielo lleno de estrellas hasta desaparecer con el *fundido a negro*.



**Fotogramas 151 (33:58), 152 (28:38) y 153 (34:10).** Ejemplos de *PPP* y del uso del filtro azulado.

- Angulación. Predominio de *puntos de vista frontales* aunque en algunas ocasiones se insertan algunos planos con en contrapicado de los cipreses, dando al espectador el punto de vista subjetivo de Garbancito y magnificando su figura.
- Iluminación y colorido. En esta secuencia se utiliza el filtro azul para simular la noche, además de utilizar colores muy oscuros, que sólo se abandonan en los ojos, la luna o las estrellas.

## SECUENCIA 11

- **Metraje**

La secuencia empieza en 35:10 y termina en 36:52, teniendo un metraje de 1'42".

- **Resumen argumental**

Todavía es de noche y Garbancito continúa su camino. Al poco, se vuelve a encontrar con Pajarón, Pelanas y Manazas y tiene una pelea con ellos de la que sale malherido.

- **Estructura de la secuencia desde el punto de vista narrativo: división de la secuencia en escenas**

Secuencia 11. Ataque de los tres pillos

- 1ª y única escena:

- Garbancito va caminando con Peregrina por el campo.
- Encuentro con los tres pillos.
- Pelea y paliza a Garbancito.

- **Personajes que intervienen**

- Principales: Garbancito y Peregrina
- Secundarios: los tres pillos (Pajarón, Manazas y Pelanas)
- De reparto: ninguno
- Figurantes: ninguno

- **Análisis de otros elementos**

- Transiciones. La secuencia empieza con una *apertura a negro* y termina con un *fundido a negro*.
- Planificación y movimientos de cámara. Predominio del *PG* y existencia de algún *PA* o *PM* de todos los personajes. También hay que destacar el montaje de *plano contra plano*<sup>1317</sup>, durante la conversación inicial entre Garbancito y los tres pillos; y la inclusión de un *GPG* para el último plano, que muestra la paliza que los tres pillos le dan a Garbancito desde una perspectiva tan alejada que los personajes se convierten en pequeñísimas figuras negras, casi imposibles de distinguir. Por lo que respecta a los movimientos de cámara, merece mención la combinación de una lenta *panorámica horizontal*, que comienza en la sombra de Pelanas, y de una *panorámica vertical*, que continua con un movimiento ascendente hasta su cara.

---

<sup>1317</sup> Este es un ejemplo de los casos más habituales en los que se recurre a este tipo de construcción fílmica.

Asimismo, se usa un *alejamiento de zoom* a partir de la figura de Manazas, para incluir en el encuadre al resto de los niños.



**Fotogramas 154 (35:53), 155 (36:05) y 156 (36:24).** Montaje de plano contra plano en el inicio de la secuencia. Véase que el personaje de Garbancito se sitúa prácticamente de espaldas en el último fotograma (escorzo).

- Angulación. Predominio de *puntos de vista frontales*.
- Iluminación y colorido. Como todavía es de noche, se sigue utilizando el filtro azul tan característico.

## SECUENCIA 12

- **Metraje**

La secuencia empieza en 36:52 y termina en 37:59, teniendo un metraje de 1'07".

- **Resumen argumental**

Peregrina permanece al lado de su dueño que se encuentra muy malherido. Pero en su ayuda aparece un hada que le cura las heridas y lo nombra caballero por su valor. Además, le otorga el poder de convertirse en garbanzo pronunciando un conjuro para, de esta manera, poder enfrentarse a sus enemigos: "hada y señora, a la lid me lanzo, convertidme en garbanzo"<sup>1318</sup>.

- **Estructura de la secuencia desde el punto de vista narrativo: división de la secuencia en escenas**

Secuencia 12. Encuentro con el hada Mágica<sup>1319</sup>

- 1ª Escena: Curación de Garbancito
  - o Peregrina interpela a su dueño que está en el suelo sin moverse.
  - o Aparición del hada y curación de Garbancito.
- 2ª Escena: Concesión del conjuro.

<sup>1318</sup> En 37:46 minutos, tal y como se dice en la película.

<sup>1319</sup> Es la primera aparición de un hada en el argumento del film.

- **Personajes que intervienen**

- Principales: Garbancito y Peregrina
- Secundarios: el hada Mágica
- De reparto: ninguno
- Figurantes: araña

- **Análisis de otros elementos**

- Transiciones. La secuencia empieza con una *apertura a negro* y termina con un *barrido*<sup>1320</sup>. La imagen se detiene en una tela de araña que, al romperse, da paso a la nueva secuencia. Este recurso traslada rápidamente al espectador en el espacio y en el tiempo.
- Planificación y movimientos de cámara. Predominio del Predominio de *PC* y *PG*. También existen algún *PM* del hada, de Garbancito y de Peregrina.
- Angulación. Predominio de *puntos de vista frontales*.
- Iluminación y colorido. Todavía persiste la utilización del filtro azul, lo que nos lleva a deducir que todavía es de noche. Es la primera vez que aparece el hada Mágica y como es lógico, se le asignan colores claros para que resalte: primero se manifiesta como luz blanca y después vestida con ropajes claros, además de tener el cabello rubio y una varita mágica que desprende luz clara. Incluso se puede ver el reflejo del brillo de la varita mágica del hada sobre el niño.



**Fotogramas 157 (37:14), 158 (37:17) y 159 (37:18).** En todos ellos se aprecia la utilización del filtro azul.

### SECUENCIA 13

- **Metraje**

La secuencia empieza en 37:59 y termina en 44:41, teniendo un metraje de 6'42".

---

<sup>1320</sup> He incluido el *barrido* en el apartado de transiciones puesto que, aunque se trata de un movimiento de cámara, en este caso en concreto tiene la función de ejercer de transición entre secuencias.

- **Resumen argumental**

Garbancito vuelve a la granja y fabrica una espada que adquirirá poderes sobrenaturales. Pero por ser irresponsable y utilizar inadecuadamente el conjuro, se verá en peligro y sin poder volver a su tamaño normal. Ante los sollozos del niño, la hermana del hada aparece en su ayuda, le da consuelo y decide llevárselo a su palacio.

- **Estructura de la secuencia desde el punto de vista narrativo: división de la secuencia en escenas**

Secuencia 13. En la fragua: la forja de la espada

- 1ª Escena: Garbancito llega a la fragua de su granja.
- 2ª Escena: Forja de la espada.
- 3ª Escena: Uso del conjuro.
  - Juego.
  - Pronunciación del conjuro.
    - Problemas: ratón, cuerdas, caída, araña, descenso, gusanos, pájaro, subir la escalera y entrar en la habitación.
- 4ª Escena: Arrepentimiento de Garbancito y aparición del hada 2.

- **Personajes que intervienen**

- Principales: Garbancito
- Secundarios: Hada 2
- De reparto: ninguno
- Figurantes: animales del granero (búho, ratones, conejos, pajarillos, ardillas), conejo 1, araña, pájaro 1, gusanos.

- **Análisis de otros elementos**

- Transiciones. En el final de la secuencia, no se encuentra ninguna transición. En esta ocasión, simplemente se opta por un cambio de plano.
- Planificación y movimientos de cámara. Gran variedad de planos, *PG*, *PC*, *PA*, *PP*, *PPP*, etc., incluso hay gran cantidad de PD de animales u objetos, aunque hay un predominio del *PG* y *PC*. En cuanto a los movimientos de cámara, cabe decir que la secuencia se inicia con la lenta *panorámica horizontal* que lleva al espectador a poner su atención en la puerta del recinto, a la vez que lo muestra. También se

utiliza un *alejamiento de zoom* (en 39:58), para ampliar el encuadre de la imagen; un *travelling vertical descendente* (en 41:14), que sigue la trayectoria de la caída de Garbancito; una *panorámica vertical descendente*, que también sigue la trayectoria descendente de Garbancito cuando utiliza a la araña a modo de paracaídas; un *travelling vertical ascendente* (en 43:13), para seguir la ascensión de Garbancito por el interior de la escalera.



**Fotogramas 160 (39:35) y 161 (44:42).** Ejemplos de *PD* y *PP*, respectivamente.

- Angulación. Predominio de *puntos de vista frontales*. Existe varios planos en picado (en 41:11; 42:27) y contrapicado (41:25; 42:16; 42:49), que muestran la mirada subjetiva de Garbancito, la del pájaro que lo ataca o simplemente ofrece una visión distinta al espectador.



**Fotogramas 162 (41:25), 163 (42:16) y 164 (42:49).** Ejemplos de planos en *picado*.

- Iluminación y colorido. El filtro azul sólo se utiliza al principio de la secuencia. El interior del granero está iluminado por una vela colgada de una pared y por la lumbre, que ofrecen una luz tenue por lo que la imagen está llena de luces y sombras, y en general es bastante oscura. A partir del plano en el que la espada recibe poderes mágicos, la imagen se hace mucho más clara y el decorado toma un color rojizo, y sólo se aplican colores más oscuros y grises donde se supone que la



iluminación no llega. En cuanto a los personajes, hay que destacar que todos los animales que le causan problemas a Garbancito son de colores oscuros (conejo, ratón, araña, pájaro, gusanos). Para el hada 2, de nuevo se elige el color azul, en diversos tonos, para sus ropajes, el dorado para sus joyas y el castaño para su pelo. Sigue la estética de su hermana pero con pequeños cambios que permiten que se las distinga fácilmente.

#### SECUENCIA 14

- **Metraje**

La secuencia empieza en 44:41 y termina en 49:43, teniendo un metraje de 5'02".

- **Resumen argumental**

El hada y Garbancito vuelan por el cielo hasta llegar al lago del castillo de las hadas. Lo atraviesan sobre una barca tirada por cisnes. Antes de entrar, el hada le muestra al niño cómo se fabrican las estrellas. Una vez dentro, Garbancito es perdonado por su madrina que lo devuelve a su tamaño normal y hace que aparezca Peregrina. Además, dota a la cabra de un poder: se le iluminarán los cuernos cada vez que Garbancito esté en peligro. Después vuelven al bosque donde tienen una pequeña trifulca con un leñador. Finalmente Garbancito resulta vencedor y el leñador huye despavorido.

- **Estructura de la secuencia desde el punto de vista narrativo: división de la secuencia en escenas**

Secuencia 14. Viaje aéreo hacia el palacio de las hadas

- 1ª Escena: El vuelo
- 2ª Escena: Viaje por el agua.
  - o Cruzan el lago.
  - o Visión de la fabricación de las estrellas.
- 3ª Escena: Llegada a la mansión de las hadas.
- 4ª Escena: Incidente con el leñador fanfarrón.

- **Personajes que intervienen**

- Principales: Garbancito, Peregrina.
- Secundarios: hada 2, hada Mágica.

- De reparto: ninguno
- Figurantes: cisne, ranas, hada 3 y 4.
- **Análisis de otros elementos**
  - Transiciones. La secuencia termina con un fundido a negro.
  - Planificación y movimientos de cámara. Predominio del PG. También hay un *GPG* del palacio de las hadas y algún *PA*, *PM*. En cuanto a los movimientos de cámara, cabe decir que se usa un travelling lateral que sigue a los personajes durante el vuelo y durante el recorrido que realiza la embarcación del hada 2 sobre el agua; un travelling vertical descendente cuando se muestra lo que ven Garbancito y el hada 2 durante su vuelo; un acercamiento de zoom para aproximar vista del palacio de las hadas; una panorámica horizontal, de ida y vuelta, para mostrar el árbol del que hablan Garbancito y el leñador.
  - Angulación. Predominio de puntos de vista frontales. Aunque llama la atención la utilización de un plano cenital<sup>1321</sup>, que nos muestra la visión subjetiva de Garbancito y el hada 2 durante el vuelo. Además, se usa un plano en picado y otro en contrapicado, que nos muestra la visión subjetiva de Garbancito y del leñador.



**Fotogramas 165 (44:57), 166 (47:41) y 167 (47:47).** Ejemplos de *planos cenital, contrapicado y picado*.

- Iluminación y colorido. Tampoco se utiliza en filtro azul para esta secuencia, pero todavía es de noche así que se utilizan colores oscuros para el decorado. En especial, para el cielo. Por su parte, toda la escena del incidente con el leñador empieza a tener colores más claros porque ya ha amaneciendo, aunque aparecen bastantes sombras en algunos planos debido a la frondosidad del bosque. Destaca

<sup>1321</sup> Es aquel en la que la imagen se muestra desde arriba, es decir, los personajes u objetos aparecen en un ángulo de 90 grados, perpendicular al suelo.

el color rojo de la alfombra del palacio de las hadas. En cuanto a los personajes, en esta secuencia se descubre que el color del vestido del hada Mágica es un azul celeste muy claro, aunque ahora lleva una capa de color gris, y se aprecia el dorado de sus joyas (igual que las de su hermana). En cuanto al leñador, llama la atención el color oscuro de su piel y los colores de ropajes, que presentan una combinación de colores característica (camisa roja, chaleco beige, sombrero verde con pluma roja, calzones oscuros, medias blancas y zapatos amarillos).



*Fotogramas 168 (46:49) y 169 (49:38).* Obsérvese el colorido de los ropajes de estos personajes.

## SECUENCIA 15

- **Metraje**

La secuencia empieza en 49:43 y termina en 54:36, teniendo un metraje de 4'56".

- **Resumen argumental**

Tía Pelocha se encuentra en el castillo de Caramanca y, con su bola de cristal, ve que Garbancito los busca y descubre el poder de su espada. Como lo considera un peligro y quiere deshacerse de él, envía una carta a las nubes para que provoquen una tormenta. El niño y su cabra buscan refugio en la cabaña del leñador que no les presta ayuda. Finalmente, un viejo árbol encantado deja que se refugien en su interior. Una vez ya ha terminado la tormenta y como recompensa a la bondad del árbol, Dios le devuelve todo su esplendor y fertilidad. Garbancito le da las gracias, se despide de él y prosigue su camino.

- **Estructura de la secuencia desde el punto de vista narrativo: división de la secuencia en escenas**

Secuencia 15. Primer ataque de la bruja: la tormenta

- 1ª Escena: Tía Pelocha observa a Garbancito
  - Contextualización: castillo de Caramanca.
  - Tía Pelocha avista a Garbancito y ve su poder: ataque de la serpiente.
- 2ª Escena: La tormenta
  - Tía Pelocha decide enviar una misiva.
  - Las nubes provocan una gran tormenta.
  - Garbancito busca cobijo en la cabaña del leñador que se lo niega.
  - Garbancito y Peregrina se cobijan en un árbol viejo.
- Fundido y apertura a negro
- 3ª Escena: Premio a las buenas acciones
  - Renacer del árbol, agradecimiento y despedida de Garbancito y Peregrina.
  - El niño y su cabra prosigue su camino hacia el castillo de Caramanca.

- **Personajes que intervienen**

- Principales: Tía Pelocha, Garbancito, Peregrina
- Secundarios: ninguno
- De reparto: leñador, árbol viejo.
- Figurantes: serpiente, cuervo, las nubes, pajarillos.

- **Análisis de otros elementos**

- Transiciones. La secuencia se inicia con una apertura a negro y se utiliza un *fundido* y una *apertura a negro* en el paso de la 2ª a la 3ª escena, que en este caso, le indica al espectador el paso del tiempo. También se recurre al *fundido a negro* para finalizar la secuencia, aunque muy breve<sup>1322</sup>.
- Planificación y movimientos de cámara. Predominio del *PG*. También hay un *GPG* del castillo de Caramanca, que delimita el espacio de la narración, y un *PPP* de las

---

<sup>1322</sup> En este instante, se produce un corte y la pantalla aparece negra unas milésimas de segundo. Incluso parece que se haya recortado el tiempo de la imagen que muestra a Garbancito andando entre molinos de viento (secuencia siguiente). En cambio la música fluye sin problemas y de forma continua.

manos de la bruja, que coloca al espectador en el punto de vista de este personaje. A continuación, se hace un montaje de *plano contra plano*, que nos muestra, por una parte a la bruja y, por la otra, lo que ocurre con Garbancito a través de la bola de cristal. En cuanto a los movimientos de cámara, se utiliza el *acercamiento de zoom* para aproximarse a la torre del castillo de Caramanca donde se encuentra la bruja y una vez dentro, para aproximarse a la bola de cristal; y un *travelling lateral* que sigue el trayecto de las nubes.



**Fotogramas 170 (50:02), 171 (50:20) y 172 (50:32).** Ejemplos de PPP y del plano contra plano.

- Angulación. Predominio de puntos de vista frontales.
- Iluminación y colorido. Vuelve a utilizarse el filtro azul en el inicio de la secuencia para los exteriores porque es de noche, otra vez. En el interior del castillo del gigante, en cambio, no se usa aunque se oscurece la imagen e incluso en algunos momentos se le da un tono azulado al decorado. Más tarde, toda la escena de la tormenta vuelve a tener el filtro azul e incluso, se usa en el interior de la cabaña del leñador. Por el contrario, en la última escena se utilizan colores vivos y un cielo azul claro pues ya ha amanecido.



**Fotogramas 173 (49:50) y 174 (52:47).** Ejemplos del uso del filtro azul durante la noche y ausencia de éste durante el día.

## SECUENCIA 16

### • **Metraje**

La secuencia empieza en 54:36 y termina en 58:35, teniendo un metraje de 4'01".

- **Resumen argumental**

Garbancito pasa por unos molinos de viento y Tía Pelocha ve, con su bola de cristal, que todavía vive. Así que decide avisar al gigante de la llegada del niño y de sus intenciones. Muy enfadado, Caramanca amenaza con aplastarla si no se deshace de él. La bruja se queda sola.

Ahora, Tía Pelocha vuela con su escoba hasta las nubes y le pide a Eolo que provoque un ciclón para capturar a Garbancito. Éste y Peregrina no pueden hacerle frente y son arrastrados.

De nuevo, la bruja observa a través de su bola como llegan al castillo Pajarón, Pelanas y Manazas arrastrados por el ciclón a bordo de un árbol. Los tres personajes entran en la guarida del gigante y son encarcelados por éste. En el calabozo, descubren a los dos niños, Kiriki y Chirili, y a unos monstruos terribles.

- **Estructura de la secuencia desde el punto de vista narrativo: división de la secuencia en escenas**

Secuencia 16. Segundo ataque de la bruja: el ciclón

- 1ª Escena: Garbancito pasa por unos molinos de viento. La bruja los observa con su bola de cristal y ve que todavía sigue vivo.
- Travelling lateral.
- 2ª Escena: La bruja y Caramanca.
  - o La bruja avisa del peligro a Caramanca y éste la amenaza si no soluciona la situación.
  - o Cortinilla
  - o La bruja se marcha.
- Cortinilla
- 3ª Escena: Le pide ayuda a Eolo que provoca un ciclón para capturar al niño.
- Travelling lateral.
- 4ª Escena: Llegada de los rufianes al castillo.
  - o Tía Pelocha observa cómo llegan al castillo Pelanas, Manazas Pajarón.
- Fundido encadenado
- 5ª Escena: Capturados por el gigante.

- Éstos entran rompiendo una ventana y son capturados y encerrados por el gigante.
- Descubren a Chirili y Kiriki y a unos monstruos terribles.

- **Personajes que intervienen**

- Principales: Garbancito, Peregrina, Tía Pelocha y Caramanca
- Secundarios: Chirili, Kiriki, Manazas, Pelanas y Pajarón.
- De reparto: ninguno
- Figurantes: Eolo, los monstruos del gigante.

- **Análisis de otros elementos**

- Transiciones. En esta secuencia se presenta una gran variedad de transiciones para unir las escenas: *travelling lateral* (entre la 1ª y 2ª escenas, y la 3ª y 4ª); *cortinilla* (dentro de la 2ª escena misma y entre la 2ª y 3ª); y *fundido encadenado* (entre la 4ª y la 5ª). Todas ellas trasladan el escenario de la narración<sup>1323</sup>. La secuencia termina con un *fundido a negro*.
- Planificación y movimientos de cámara. Predominio del *PG* y *PC*. También encontramos algún *PA* (de la bruja, Peregrina, de Pelanas), *PM* (de Caramanca, de Pelanas), *PP* (de un monstruo) y *PPP* (de la mano del gigante). Por lo que respecta a los movimientos de cámara, existe un *alejamiento de zoom* para encuadrar la imagen de Garbancito, Peregrina y los molinos de viento dentro de la bola de cristal de la bruja al inicio de la secuencia; y un *acercamiento de zoom*, que sitúa al espectador en el punto de vista de los 3 pillos, que ven cómo se aproximan a la guarida del gigante.
- Angulación. Predominio de puntos de vista frontales. Además, se utiliza un ligero picado, que muestra a la bruja en lo alto de su torre; un segundo picado más pronunciado que sitúa al espectador en el punto de vista de los tres pillos,

---

<sup>1323</sup> Se hace una utilización inteligente de estos recurso para presentar lo que ocurre en dos lugares distintos al mismo tiempo, a modo de viñetas de un cómic: por una parte, se presenta lo que les ocurre a Garbancito y Peregrina y por la otra, los acontecimientos que acaecen en el castillo de Caramanca: “Destacamos el recurso cinematográfico para la representación de simultaneidad de acciones. La cámara hace un pequeño *travelling lateral* recorriendo las viñetas paralelas de una historieta” (MANZANERA, María: *El cine español de dibujos animados: su primer largometraje...*, op. cit., 1984, p. 138). Incluso, se puede conferir un uso diferenciado al *travelling lateral* y la *cortinilla*, que aportaría un pequeño avance en el tiempo; del *fundido encadenado*, que no.

magnificando la figura de Caramanca; y un ligero contrapicado, con la misma función que el plano anterior.



**Fotogramas 175 (55:32), 176 (58:23) y 177 (55:25).** Ejemplos de contrapicados y picado.

- Iluminación y colorido. Esta secuencia se desarrolla durante el día, por lo que hay luminosidad y los colores son vivos. Dentro de este principio general, se distingue entre las imágenes situadas en el interior de la guarida del gigante y el exterior, caracterizándose estas últimas por tener una mayor luminosidad (escena de los molinos, en la que contrasta con los tonos oscuros del interior del castillo; del ciclón; o de los tres pillos a bordo del árbol). En cambio, se opta por colores oscuros para representar la oscuridad de las mazmorras, donde hay una única ventana. En cuanto a los personajes, en el interior del castillo resalta la figura del gigante, gracias al color rojo de su chaleco. También hay otros elementos de este color como el pañuelo de la bruja, la vidriera de colores, la cuerda de las trampillas y las lenguas de los monstruos.



**Fotogramas 178 (54:38), 179 (56:51) y 180 (57:48).** Véase el uso del color para plasmar la luz en el exterior y el interior del castillo (mazmorras).

## SECUENCIA 17

- **Metraje**

La secuencia empieza en 58:35 y termina en 01:03:10, teniendo un metraje de 4'35".



- **Resumen argumental**

Tía Pelocha, orgullosa, ve con su bola que Garbancito se encuentra perdido en el desierto y que busca a Peregrina desesperadamente. Durante largo espacio de tiempo, el niño sigue caminando por el desierto sofocadamente y la bruja muy satisfecha, espera que muera.

Garbancito está cansado y hambriento pero sólo cuenta con un pedacito de pan y un trozo de tocino que resultan insuficientes para sobrevivir. Así que recuerda el conjuro y decide utilizarlo y, de esta manera, la escasa comida se convierte en un festín. La bruja lo observa con su bola y reflexiona sobre el peligro que representa.

Mientras tanto, Garbancito llega a Aguas Negras, a orillas del lago del castillo de Caramanca. Decide cruzarlo convirtiéndose en garbanzo y así poder utilizar una nuez como barca. Tía Pelocha que lo observa todo, se encoleriza y decide prepararle un buen recibimiento. Eso sí, antes se asegura que Peregrina está fuera de juego. Pero mágicamente, la cabra, que estaba perdida por causa del ciclón, rompe la bola de cristal y aparece en el castillo.

- **Estructura de la secuencia desde el punto de vista narrativo: división de la secuencia en escenas**

Secuencia 17. La bruja sigue observando a Garbancito

- 1ª Escena: Garbancito en el desierto.
  - o Tía Pelocha observa como está perdido en el desierto.
  - o Cortinilla<sup>1324</sup>.
  - o Garbancito sigue caminando por el desierto sofocadamente.
  - o Travelling lateral<sup>1325</sup>.
  - o La bruja anuncia el final del héroe.
  - o Travelling lateral
  - o Los buitres lo sobrevuelan.
  - o Cortinilla.
- 2ª Escena: Conversión en garbanzo.
  - o Garbancito se convierte en garbanzo para sobrevivir.

---

<sup>1324</sup> Representa transcurso de tiempo: Garbancito anda durante mucho tiempo por el desierto.

<sup>1325</sup> Recuérdese que este recurso se utiliza para representar la simultaneidad de acciones.

- La bruja lo observa y reflexiona sobre el peligro que representa.
- Bola de cristal<sup>1326</sup>.
- 3ª Escena: Garbancito llega a Aguas Negras.
  - La bruja observa como ha llegado a orillas del lago.
  - Fundido encadenado
  - Garbancito se convierte en garbanzo para cruzar el río.
- 4ª Escena: Aparece Peregrina.
  - La bruja decide prepararle un buen recibimiento.
  - Peregrina rompe mágicamente la bola de cristal y aparece en el castillo.

- **Personajes que intervienen**

- Principales: Tía Pelocha, Garbancito, Peregrina.
- Secundarios: ninguno
- De reparto: ninguno
- Figurantes: buitres

- **Análisis de otros elementos**

- Transiciones. La secuencia empieza con una *apertura a negro*, en la que primero aparece la bola de cristal y después, la bruja y el decorado (interior de la torre). Este uso de la bola de cristal anticipa la gran importancia que va a tener a lo largo de toda la secuencia, pero no sólo por lo que se refiere a la trama argumental —lo que se muestra en la bola de cristal da al espectador el punto de vista de la bruja— sino también, en la creación e inteligibilidad del discurso fílmico. Enseguida, se hace un *acercamiento de zoom*<sup>1327</sup> sobre la imagen que aparece en la bola y ésta pasa a ocupar toda la pantalla. De este modo se traslada la acción de escenario (de la torre del castillo al desierto donde se encuentra Garbancito). Y más adelante, ocurrirá lo mismo pero en sentido inverso (del desierto al castillo), apareciendo la bola de cristal sobre la imagen del niño. Ya al final de la 2ª escena se utiliza la *bola de cristal* para indicar el paso del tiempo e incluso para insinuar que la bruja le ha puesto otras trampas u obstáculos al niño ya que esta aparece después de que

---

<sup>1326</sup> Utiliza este nuevo recurso para indicar otra vez el paso del tiempo.

<sup>1327</sup> Se ha incluido el zoom en este apartado porque, a pesar de que es un movimiento de cámara, aquí se le confiere un uso a modo de transición.

pronuncie estas palabras: “[...] vamos a ver qué otras diabluras se me ocurren.”<sup>1328</sup>

La imagen de la bola se mantiene durante doce segundos en pantalla, recurriendo a diversos cambios en su interior: se realiza un *fundido a azul* claro con algo de movimiento, como si pasases una nube; un *barrido* sobre un paisaje aunque no se distingue claramente; *fundidos* y *aperturas* en varios colores (azul más oscuro, negro, rosado); e incluso los combina. Y aún se le da una última función a la *bola de cristal* en la 4ª escena, la de trasladar a un personaje de escenario (Peregrina, que estaba perdida en el desierto, la rompe y aparece en el castillo). Existen otras transiciones a lo largo de la secuencia. En la 1ª escena, se usan de forma reiterativa (ambas en dos ocasiones) y con funciones diferenciadas, la *cortinilla* y el *travelling lateral*. A la *cortinilla* se le confiere el valor del paso del tiempo en la narración (el espectador comprende que el niño ha estado caminando largo tiempo por el desierto). En cambio, el *travelling lateral* representa la simultaneidad de acciones en el tiempo que suceden en escenarios distintos (la torre del castillo de Caramanca, desde donde la bruja vigila a Garbancito, y los diferentes lugares del desierto donde se encuentra éste). En la 3ª escena, se recurre al *fundido encadenado* en lugar del *alejamiento de zoom* (1ª escena) porque además del cambio de escenario también se avanza ligeramente en el tiempo.

Por última, se escoge una *cortinilla* para finalizar la secuencia, que precipita la narración hacia la siguiente.



**Fotogramas 181 (59:10), 182 (59:38) y 183 (01:01:33).** Ejemplos de transiciones utilizadas: *cortinilla*, *travelling lateral* y *bola de cristal*, respectivamente.

- Planificación y movimientos de cámara. Predominio del *PC* y *PE*, aunque también se usan el *PG* e incluso algún *GPG* para mostrar la inmensidad del desierto por el que transita Garbancito o del castillo del gigante. Asimismo, hay otros tipos de

<sup>1328</sup> En 01:01:25, tal y como se dice en la película.

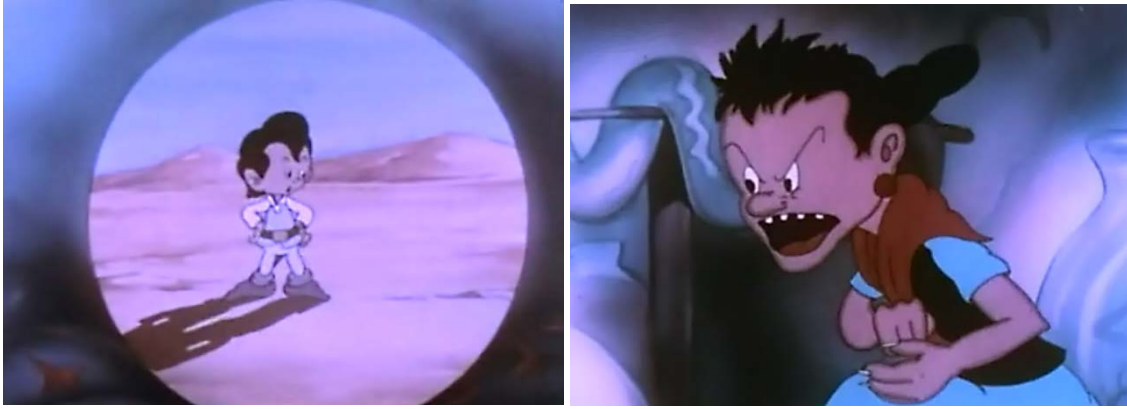
plano como el *PA* (de la bruja), el *PM* (del niño), o el *PPP* (de su mano). En cuanto a los movimientos de la cámara, a parte de los que se ha comentado anteriormente (con funciones de transición,) cabe resaltar el *enfoque* y pequeño *acercamiento de zoom* inserto en el inicio de la secuencia, y que tiene una justificación en la narración, pues parece que es la propia bola la que realiza estas acciones mientras la bruja observa al niño. Más tarde, se realiza otro *acercamiento de zoom* que, como ya se ha señalado anteriormente, traslada la narración de escenario (transición). También se utiliza una breve *panorámica horizontal* que sigue a Garbancito en su búsqueda de Peregrina por el desierto.

- Angulación. Predominio de puntos de vista frontales. Resulta llamativa la inclusión de varios planos que se siguen teniendo un *punto de vista frontal* pero que toma como referente la bola de cristal y no al personaje que aparece en pantalla (la bruja), que aparece cortado. Asimismo, hay que destacar la inclusión de varios planos en *picado*: el primero es un plano casi *cenital*, que ofrece al espectador el punto de vista de las cuervos, los cuales miran a Garbancito desde el cielo, esperando; los dos restantes, muestran al espectador una perspectiva diferente y amplia del interior de la torre del castillo (primero de la bruja y después de Peregrina), sin tener ninguna justificación en la narración.



**Fotogramas 184 (1:02:54), 185 (59:55) y 186 (01:02:30).** Ejemplos de *punto de vista frontal*, tomando como referencia la bola de cristal, y *picados*.

- Iluminación y colorido. Contraste entre el interior de la bola —que muestra a Garbancito en el desierto por lo que se le da una gran luminosidad a la imagen y se le añaden sombras muy marcadas— y la habitación donde se encuentra —que presenta colores oscuros—. Además, para los decorados exteriores se aplican colores marrones, con la excepción del cielo o el lago, y para los decorados interiores, colores grisáceos y azulados.



**Fotogramas 187 (58:55) y 188 (01:01:25).** Obsérvese la diferencia de color de los decorados.

## SECUENCIA 18

- **Metraje**

La secuencia empieza en 01:03:10 y termina en 01:04:26, teniendo un metraje de 1'16".

- **Resumen argumental**

Peregrina sigue a Tía Pelocha que se dirige a esperar a Garbancito. La bruja se sitúa en lo alto de un montículo para aplastar al niño con una roca cuando pase por debajo. Pero Peregrina, a la que se le iluminan los cuernos, ve que su dueño está en peligro, por lo que embiste a Tía Pelocha que cae al agua y es aplastada por su propia piedra. Mientras tanto, Garbancito es ayudado por los peces y caballitos de mar que lo llevan a la orilla y le comunican que la bruja ha muerto. Después, el héroe, que todavía es garbanzo, se sube a lomos de Peregrina en dirección al castillo.

- **Estructura de la secuencia desde el punto de vista narrativo: división de la secuencia en escenas**

### Secuencia 18. Muerte de la bruja

- 1ª Escena: La bruja intenta matar a Garbancito.
  - Peregrina sigue a Tía Pelocha.
  - Cortinilla.
  - La bruja se prepara para matar al niño.
- 2ª Escena: Peregrina interviene
  - Peregrina la embiste y Tía Pelocha cae al lago y muere.
  - Garbancito llega a la orilla y se dirige al castillo a lomos de Peregrina.

- **Personajes que intervienen**

- Principales: Peregrina, Tía Pelocha, Garbancito
- Secundarios: ninguno
- De reparto: ninguno
- Figurantes: peces del lago, caballitos de mar

- **Análisis de otros elementos**

- Transiciones. La secuencia empieza después de una *cortinilla* y en seguida, se vuelve a utilizar otra para avanzar en la narración. Ya no aparecerá ninguna transición más hasta el final de la secuencia, donde se recurre a una rápida *cortinilla a negro*.
- Planificación y movimientos de cámara. Predominio del *PG* y *PC*. En cuanto a los movimientos de cámara, hay que destacar el *travelling vertical descendente* que sigue la caída de la bruja aplastada por la piedra hasta el fondo del lago; y el *travelling lateral* que acompaña a Garbancito navegando sobre las aguas del lago.
- Angulación. Predominio de puntos de vista frontales.
- Iluminación y colorido. En el primer plano se utilizan colores muy oscuros para el fondo, representando así la pobre iluminación que tiene los pasadizos, seguramente secretos, del castillo por los que transita la bruja. No obstante, esa iluminación no afecta al colorido de los personajes (Tía Pelocha y Peregrina). Una vez la acción se ha trasladado al exterior, el fondo se aclara, como corresponde a la iluminación diurna, aunque se aprecia diferencia entre los planos que tienen de fondo el algo del lago (azul) y los que tienen las montañas (marrón). Los corales y plantas del fondo del lago y los caballitos de mar y peces que allí habitan le dan mayor variedad de colorido a este final de la secuencia.



**Fotogramas 189 (01:03:09), 190 (01:03:36) y 191 (01:04:13).** Obsérvese la diferencia de colorido del fondo y la variedad de colores en el último fotograma.

## SECUENCIA 19

- **Metraje**

La secuencia empieza en 01:04:26 y termina en 01:06:16, teniendo un metraje de 1'50".

- **Resumen argumental**

Caramanca busca a Tía Pelocha, pero en su lugar encuentra a Garbancito que le comunica que la bruja ha muerto. Entonces, el gigante intenta acabar con el niño, haciéndole caer en trampas ocultas. Garbancito recobra su tamaño y lo vence con su espada, ya que ésta conduce al gigante hasta el foso donde sus monstruos lo devoran.

Finalmente, Garbancito encuentra a los niños y a Manazas, Pelanas y Pajarón, que le dan las gracias y le piden perdón. Él los perdona.

- **Estructura de la secuencia desde el punto de vista narrativo: división de la secuencia en escenas**

Secuencia 19. Muerte del gigante

- 1ª Escena: Caramanca busca a la bruja por el castillo.
- 2ª Escena: Garbancito acaba con el gigante.
  - o Aparece Garbancito y se enfrenta al gigante, convirtiéndose en garbanzo.
  - o Recobra su tamaño normal y mata al gigante.
- 3ª Escena: El rescate de los niños

- **Personajes que intervienen**

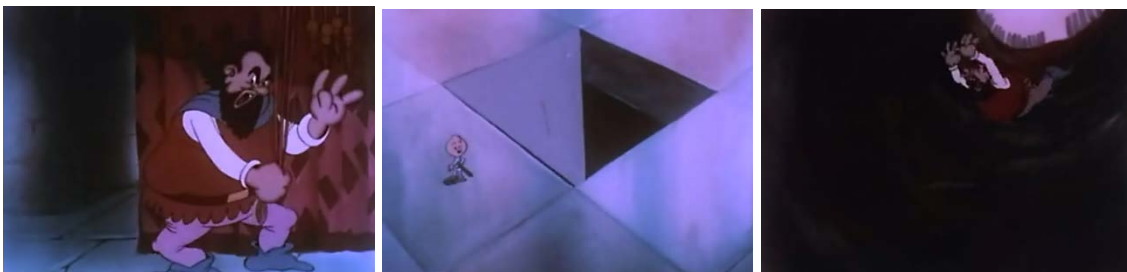
- Principales: Caramanca, Garbancito, Peregrina
- Secundarios: Kiriki, Chirili, Manazas, Pelanas y Pajarón
- De reparto: ninguno
- Figurantes: los monstruos

- **Análisis de otros elementos**

- Transiciones. Después de la rápida *cortinilla a negro* con la que finaliza la secuencia anterior, se produce otra, pero esta vez en sentido contrario, que hace que el

negro desaparezca y dé paso al primer plano de la nueva secuencia. La secuencia termina con un *fundido a negro*.

- Planificación y movimientos de cámara. Predominio del *PE* y *PC*. También hay algún *PP* y *PM* del gigante, y *PA* de Garbancito. En cuanto a los movimientos de cámara, hay que señalar el *travelling lateral* que acompaña al gigante en su huida de la espada por el castillo; y el *acercamiento de zoom* para aproximar la imagen de los tres pillos.
- Angulación. Predominio de puntos de vista frontales. Algún plano en *picado* ofrece al espectador el punto de vista del gigante cuando mira a Garbancito, que todavía es garbanzo. También, un *contrapicado* que nos muestra la perspectiva desde el foso de los monstruos.
- Iluminación y colorido. La acción se traslada al interior del castillo por lo que disminuye tenuemente la claridad de la secuencia anterior. Aun así, sólo se oscurece notablemente el foso de los monstruos pero no la mazmorra donde están encerrados los niños, que ahora parece mucho más luminosa que en ocasiones anteriores. Posiblemente esto se deba a la presencia del héroe. Por lo que respecta a los personajes, cuando tenemos la imagen del gigante en pantalla predomina el color rojo pues, como ocurría en secuencias anteriores, sólo su chaleco ya ocupa buena parte del plano (en especial en los *PA* y *PM*). Pero también aparecen otros elementos en el decorado de color rojo, como las cortinas o las cuerdas para accionar las trampillas. En cambio, en los planos en que aparece Garbancito predomina el color azul de su ropa, del suelo o de las cortinas.



**Fotogramas 192 (01:05:02), 193 (01:05:05) y 194 (01:05:36).** Obsérvese el color y la angulación de los planos (*punto de vista frontal, picado y contrapicado*, respectivamente).



## SECUENCIA 20

- **Metraje**

La secuencia empieza en 01:06:16 y termina en 01:07:18, teniendo un metraje de 1'02".

- **Resumen argumental**

Todos se dirigen al pueblo alabando a Garbancito. Y cuando llegan allí, todo está engalanado para recibirles y una muchedumbre vitorea al héroe.

El alcalde premia a Garbancito concediéndole la entrada en la orden de los matagigantes. Después, el niño intercambia miradas cariñosas con Kiriki y cuando se disponen a besarse, Peregrina se interpone entre ellos, recibiendo el beso de los dos. Finalmente los niños abrazan a la cabra.

La película termina con la palabra fin y con el campanario de la iglesia difuminado como fondo.

- **Estructura de la secuencia desde el punto de vista narrativo: división de la secuencia en escenas**

Secuencia 20: De regreso al pueblo

- 1ª Escena: De camino al pueblo, todos vitorean al héroe.
- 2ª Escena: Recibimiento del héroe
  - o Vítores del pueblo.
  - o Cortinilla.
  - o Reconocimiento por parte de las autoridades.
- 3ª Escena: Beso de Garbancito y Kiriki.

- **Personajes que intervienen**

- Principales: Garbancito, Peregrina
- Secundarios: Kiriki, Chirili, Manazas, Pelanas y Pajarón
- De reparto: el alcalde
- Figurantes: gentes del pueblo, músicos, dibujantes caricaturizados como gentes del pueblo.
-

- **Análisis de otros elementos**

- Transiciones. Se usa una *cortinilla* que hace avanzar el tiempo de la acción y nos traslada de las calles a la plaza del pueblo. La secuencia termina con un fundido a negro en forma de corazón.



**Fotogramas 195 (58:55) y 196 (01:01:25).** Transiciones de la secuencia: *cortinilla* y *fundido a negro* en forma de corazón.

- Planificación y movimientos de cámara. Predominio del *PG* y *PC*. También hay *GPG* del grupo aproximándose al pueblo, un *PM* de Peregrina soplando y un *PD* de las aspas del molino de viento.



**Fotogramas 197 (01:06:23), 198 (01:06:25) y 199 (01:06:51).** Ejemplos de *PM*, *PD* y *GPG*.

- Angulación. Predominio de puntos de vista frontales.
- Iluminación y colorido. Toda la secuencia destaca por la luminosidad y la variedad de colorido. La acción ha vuelto al exterior y, la bruja y el gigante han sido derrotados y los niños liberados, el sol brilla radiante y el cielo es más azul. Todo el pueblo está engalanado con banderas, guirnaldas, tapices... y las gentes del pueblo se han puesto sus mejores galas. Por eso encontramos una gran variedad de colores, sobre todo, en la 2ª escena. En cuanto a los personajes, hay que destacar la figura del alcalde que lleva una vestimenta íntegramente roja y una corona

blanca; y el rubor de Peregrina cuando se interpone entre el beso de Kiriki y Garbancito, que se plasma coloreando de rojo toda la cabeza de la cabrita.



*Fotogramas 200 (01:06:16), 201 (01:06:51) y 202 (01:07:11)*

## TÍTULOS FINALES

- **Metraje**

Los títulos finales empiezan en 01:07:18 y terminan en 01:07:30, teniendo un metraje de 12”.

- **Resumen argumental**

La película termina con la palabra fin y el campanario de la iglesia como fondo.

- **Estructura de los títulos finales**

### Títulos finales

- Fin con el campanarios de fondo
- Fin con un fondo en negro

- **Personajes que intervienen**

En esta secuencia no aparece ningún personaje aunque sí se utiliza como fondo una imagen relacionada con la trama, el campanario del pueblo.

- **Análisis de otros elementos**

- Transiciones. Los títulos finales comienzan con una *apertura a negro*. Más tarde, se utiliza un *fundido a negro circular* para hacer desaparecer el fondo pero conservar la palabra “Fin”. Estos títulos y, por tanto, la película termina con un *fundido a negro completo*.
- Planificación y movimientos de cámara. Predominio de *PD* del campanario. En cuanto a los movimientos de la cámara, se usa un *alejamiento de zoom* sobre el

campanario de la iglesia que se va *desenfocando* progresivamente conforme la cámara se aleja.

- Angulación. Predominio de puntos de vista frontales.
- Iluminación y colorido. Los títulos finales tienen una gama de colores muy escasa por lo que contrasta con la secuencia anterior. Destaca especialmente el color negro de los fundidos. En este caso, se ha elegido el color blanco para las letras del cierre, con la intención de que destaquen sobre el fondo negro. Pero esto, a su vez, hace que no se distingan muy bien cuando están sobre el campanario sin difuminar.



*Fotogramas 203 (01:07:19), 204 (01:07:27) y 205 (01:07:28). Títulos finales.*

### ***Análisis de los diferentes elementos***

Una vez realizado el análisis de cada secuencia, se hace imprescindible reflexionar sobre las informaciones que se han obtenido y ver qué incidencia tienen en el conjunto del film.

#### **SOBRE EL METRAJE, EL RESUMEN ARGUMENTAL<sup>1329</sup> Y LA DIVISIÓN EN ESCENAS**

Se puede apreciar que el metraje de las secuencias es desigual, como es lógico. Dejando aparte los títulos iniciales (genérico) y los finales —cuya duración es notablemente menor—, la duración de las secuencias abarca desde poco más de un minuto hasta algo más de ocho, siendo la secuencia 20 la más corta (1:02) y la secuencia 9 la más larga (08:04).

---

<sup>1329</sup> El argumento ha sido tratado con amplitud en el apartado titulado “acerca de la estructura dramática del film”.

Títulos iniciales. Genérico		00:39			
Secuencias	1. Prólogo: contextualización y presentación de los personajes	01:17	Secuencias	11. Ataque de los tres pillos	01:42
	2. Amanecer en la granja	04:00		12. Encuentro con el hada Mágica	01:07
	3. Las primeras horas en un día trabajo	01:38		13. En la fragua: la forja de la espada	06:42
	4. Aparición de los tres rufianes	02:03		14. Viaje aéreo hacia el palacio de las hadas	05:02
	5. Primera travesura de los tres pillos: la pesca del gallo	03:02		15. Primer ataque de la bruja: la tormenta	04:56
	6. La corrida	03:39		16. Segundo ataque de la bruja: el ciclón	04:01
	7. Segunda travesura de los tres pillos: el robo de los quesos	06:00		17. La bruja sigue observando a Garbancito	04:35
	8. En el pueblo	03:34		18. Muerte de la bruja	01:16
	9. Secuestro de Kiriki y Chirili	08:04		19. Muerte del gigante	01:50
	10. La Canción de los cipreses	02:11		20. De regreso al pueblo	01:02
			Títulos finales	00:12	

**Figura 563.** Metraje de las diferentes secuencias de *Garbancito de la Mancha*.

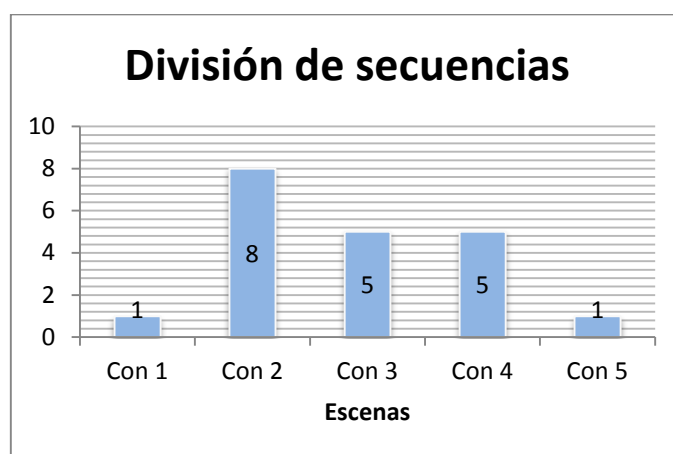
El metraje de las secuencias está relacionado, en gran medida, con lo que ocurre en ellas (argumento) ya que se puede ver que aquellas que se corresponden con el acto I tienen una menor duración. Y es que en el planteamiento, hay que recordar que se da a conocer los aspectos esenciales de la trama, se sitúa al espectador en el tiempo y el lugar de la acción, se presenta los personajes y sus relaciones, etc.

Este diseño de secuencias más bien cortas, se mantiene incluso en el inicio del acto II (secuencias 10-12), aproximadamente hasta la mitad de la película, a excepción de la secuencia 9, que se corresponde con el secuestro de los amigos de Garbancito (punto de confrontación). En cambio, en el resto de la confrontación (secuencias 13-17) la duración de las secuencias aumenta y es bastante similar.

Ya en el acto III, las secuencias son necesariamente muy cortas pues únicamente suponen los últimos minutos de la película (secuencias 18-20). Pero a pesar de su brevedad los acontecimientos se precipitan, se resuelve el conflicto principal de la historia e incluso se incluye un epílogo.

Por lo que respecta a la división de las secuencias en escenas, cabe decir que la mitad de ellas se organiza, o bien en tres escenas (secuencias 5, 7, 15, 19 y 20), o bien en cuatro escenas (secuencias 2, 8, 13, 14 y 17). La mayoría de la otra mitad, se estructura

en dos escenas (secuencias 1, 3, 4, 6, 10, 12, 16) y con una (secuencia 11) o cinco escenas (secuencia 9) únicamente hay una secuencia.



**Figura 564.** Gráfico con datos sobre la división de las secuencias en escenas.

No se aprecia una correspondencia clara entre el metraje y la inclusión de un número determinado de escenas. Esto se debe a que la división en un determinado número de escenas no responde a cuestiones de minutaje sino que viene dada por las necesidades de la narración y de la construcción de un discurso fílmico coherente.

Título			Metraje	Escenas	Título			Metraje	Escenas
<b>Títulos iniciales. Genérico</b>			00:39	---	11. Ataque de los tres pillos				1
<b>Secuencias</b>	1. Prólogo: contextualización y presentación de los personajes		01:17	2	<b>Secuencias</b>	12. Encuentro con el hada Mágica		01:07	2
	2. Amanecer en la granja		04:00	4		13. En la fragua: la forja de la espada		06:42	4
	3. Las primeras horas en un día trabajo		01:38	2		14. Viaje aéreo hacia el palacio de las hadas		05:02	4
	4. Aparición de los tres rufianes		02:03	2		15. Primer ataque de la bruja: la tormenta		04:56	3
	5. Primera travesura de los tres pillos: la pesca del gallo		03:02	3		16. Segundo ataque de la bruja: el ciclón		04:01	2
	6. La corrida		03:39	2		17. La bruja sigue observando a Garbancito		04:35	4
	7. Segunda travesura de los tres pillos: el robo de los quesos		06:00	3		18. Muerte de la bruja		01:16	2
	8. En el pueblo		03:34	4		19. Muerte del gigante		01:50	3
	9. Secuestro de Kiriki y Chirili		08:04	5		20. De regreso al pueblo		01:02	3
	10. La Canción de los cipreses		02:11	2		<b>Títulos finales</b>			00:12

**Figura 565.** Relación del metraje y las escenas en las que se dividen las secuencias.

## SOBRE LOS PERSONAJES

Este elemento se analizará en profundidad en el siguiente punto.

## SOBRE EL ANÁLISIS DE OTROS ELEMENTOS

Ante todo, hay que alabar el buen hacer de los animadores de la película, pues realmente el espectador no es consciente del uso de todos estos elementos (transiciones, planificación, movimientos de cámara...) en la mayoría de ocasiones. En cambio, se comprende con facilidad las funciones que llevan a cabo, lo que hace que el discurso fílmico y, por consiguiente, la narración fluya de forma natural y sea inteligible y efectiva. Sólo encontramos algunas ocasiones en las que el espectador advierte que algo no funciona bien, aparte de los problemas estructurales relacionados con la división en actos o el tiempo de la narración — comentados con anterioridad—, y que tiene que ver con la utilización de planos repetidos en algunas escenas y de algunos movimientos poco realista de los personajes.

Resultan especialmente interesantes algunas secuencias que denotan innegable dominio de las técnicas de dibujos animados de la época, como son la 1, 2, 9, 10 y 13, y en las que la música ejerce un papel muy importante.

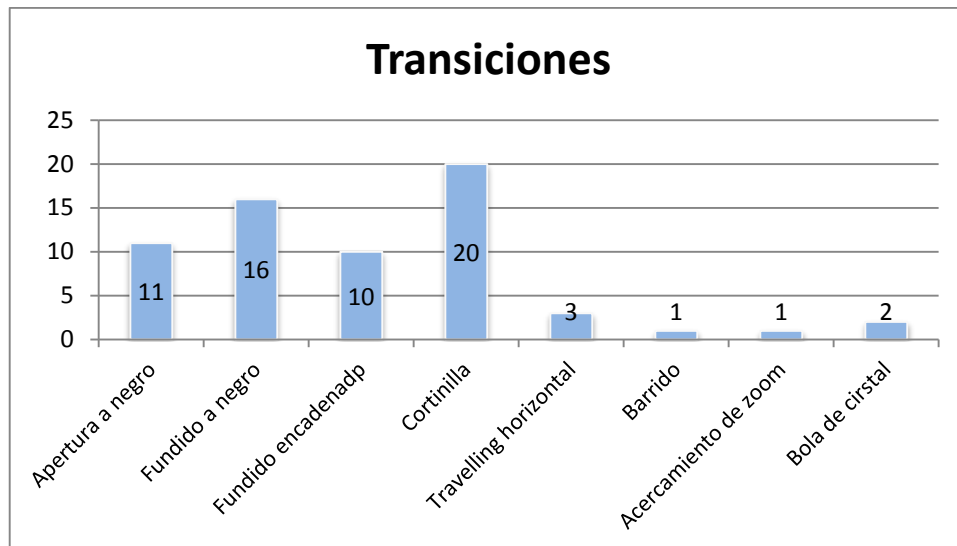
Sec.	Transiciones			Planificación		Movimientos de cámara	Angulación		Iluminación y colorido
	Inicio	Durante	Final	Predominio	Otros		Predominio	Otros	
<b>Tl. G</b>	No	FE 2 C 3	No	PG	---	Ninguno Temblor (defecto)	PVF	---	Fondo: azul, rojo Letras: gris, negro
<b>1</b>	No	F/AN 5	FN	PG, PC	PM	AcZ 3, TC, AIZ/ TVD	PVF	---	Noche: Filtro Azul
<b>2</b>	No	FA, C 8	No	PC, PG	GPG, PM	TVD, PH/AIZ, AcZ, AIZ	PVF	---	Noche: Filtro A/sin filtro
<b>3</b>	No	FE	FN	PC	PG, PD, PPP	AcZ, AIZ, TVA, PH, PVA, TVD	PVF	---	Diferencia exterior/interior
<b>4</b>	AN	No	FN	PG, PC	GPG, PM	Ninguno	PVF	---	Ext.: claridad. V, M, G, A (decorado, ropa)
<b>5</b>	AN	No	FE	PC	PCP, PP, PD, PPP	PVA/D, PVA/H, AcZ, PVA 2, TVA/D, TVD	PVF	---	Exterior: claridad. Amplia paleta (animales). Plano oscuro
<b>6</b>	No	No	FN	PG, PC	PP, PD, PPP	PH 4	PVF	P	Interior. Animales oscuros. Decorado M, G, A. R (telas)
<b>7</b>	AN	No	FN	PG, PC	PA, PM, PP, PPP	PH 4, AcZ 2, TL	PVF	P	Exterior: Claridad. Bosque: oscuro Destaca G. R tela
<b>8</b>	AN	FE, FN	FE	PG, PC	GPG, PM, PP	AcZ	PVF	---	Ext. Gran colorido. Personajes princ./sec.
<b>9</b>	No	FE	FE	PG, PC	PPP, PCP, PA, PM, PP, PD	Acz, PH	PVF	P, CP	Ext. Gran colorido. Personajes princ./sec.. Madre

10	No	C	FN	PC, PPP	PD, GPG	AcZ 2, PVD, TL, TVA	PVF	CP	Noche: Filtro A. Colores oscuros
11	AN	No	FN	PG	GPG, PA, PM	PH/PVA, AIZ	PVF	---	Noche: Filtro A. 3 pillos en N
12	AN	No	B	PC, PG	PM	Ninguno	PVF	---	Noche: Filtro A. Hada: colores claros y luz
13	No	No	No	PC, PG	PA, PP, PPP, PD	PH, AIZ, TVD, PVD, TVA	PVF	P 2, CP 3	Interior, luces y sombras. Espada. Animales oscuros. Hada 2, A
14	No	No	FN	PG	GPG, PA, PM	TL 2, TVD, AcZ, PH 2	PVF	P, CP 2	Noche: colores oscuros. Amanece: más claros excepto interior bosque. Rojo. Hada mágica y leñador
15	AN	F/AN	FN	PG	GPG, PPP, PCP	AcZ, TL	PVF	---	Noche: Ext. Filtro A e int. Cabaña. Resto Int. sin filtro. Amanece: colores claros
16	No	TH, C 2, FE	FN	PG, PC	PA, PM, PP, PPP	AIZ, AcZ	PVF	P 2, CP	Claridad. Diferencia entre ext./int. Oscuridad en mazmorras. R en gigante y elementos del castillo
17	AN	AcZ, BC 2, C 2, TH 2, FE	C	PC, PE	PG, GPG, PA, PM, PPP	Enfoque/AcZ, PH	PVF	P 3	Decorados ext. M, int. G y A
18	No	C	CN	PG, PC	---	TVD, TL	PVF	---	Pasadizo: oscuro. Ext. colores claros. Colorido animales y plantas del lago.
19	C	No	FN	PE, PC	PP, PM, PA	TL, AcZ	PVF	P, CP	Int. Castillo. Foso: oscuridad. Gigante R, Garbancito A
20	No	C	FNC	PG, PC	GPG, PM, PPP	Ninguno	PVF	---	Luminosidad y colorido en decorados y personajes.
TF	AN	FCir.	FN	PD	---	AIZ, Desenfoque	PVF	---	Gama escasa. N (fondo) y B (letras)

**Figura 566.** Resumen de transiciones, planificación, movimientos de cámara, angulación, luminosidad y colorido utilizados en *Garbancito de la Mancha*.

Las transiciones que se encuentran en *Garbancito de la Mancha* son *apertura y fundido a negro, fundido encadenado, cortinilla, travelling lateral, barrido, acercamiento de zoom y bola de cristal*. Como ya se ha comentado con anterioridad, su principal función es la de delimitar los confines de las secuencias. Pero en ocasiones, la narración demanda otros usos y se presentan en el transcurso de ésta (secuencias 3, 8, 9, 10, 15, 18, 20). Incluso, se multiplica su presencia (títulos iniciales, secuencias 1, 2) en especial, hacia el final del segundo acto (secuencias 16 y 17), donde los acontecimientos se precipitan y las transiciones resultan absolutamente necesarias para que la acción avance con más rapidez y se resuelva, puesto que permiten el cambio de escenario y el progreso del tiempo, a la vez que facilitan la inteligibilidad de la narración por parte del espectador.





**Figura 567.** Transiciones utilizadas en *Garbancito de la Mancha*.

Las dos transiciones más utilizadas en *Garbancito de la Mancha* son la *cortinilla* y el *fundido a negro*. El uso de la *cortinilla* se concentra prácticamente en algunas de las secuencias al principio de la película, como son los títulos iniciales (en tres ocasiones) o la secuencia 2 (en ocho ocasiones), donde aparecen de forma consecutiva con el cambio de plano. Hay que esperar al final de la narración para que reaparezca de forma regular, ya que de las secuencias 3 a la 15 sólo se emplea en una única ocasión. A partir de la secuencia 16, será una de las transiciones más presentes.

Por su parte, el *fundido a negro* se usa a lo largo de todo el film y en muchos casos es elegido como signo de puntuación entre secuencias, seguido de una *apertura a negro* como norma general (son la excepción las secuencias 2, 16 y 20, que después del *fundido a negro*, simplemente comienzan con la introducción de un nuevo plano). Esta transición adquiere unas características particulares en algunas de las secuencias al final del film, como son el *fundido a negro* en forma de corazón (final secuencia 20) o en forma circular (durante los títulos finales).

A éstos hay que añadir algunos elementos relacionados con los movimientos de cámara, que en momentos puntuales se emplean a modo de transición, como el *travelling lateral* (durante las secuencias 16 y 17), el *barrido* (final de secuencia 12) o el *acercamiento de zoom* (secuencia 17).

Por último, cabe destacar el uso de la bola de cristal, un elemento de la narración que se convierte en transición, concediéndole así funciones externas a ella.

En cuanto a los tipos de plano, resulta evidente que la película presenta una gran variedad —GPG, PE, PA, PM, PP, PPP—, aunque los más predominantes son el *PC* y el *PG*, como cabría esperar en un film de estas características.

También, se recurre con frecuencia al *PPP* (secuencias 3, 5, 6, 7, 9, 13, 15, 16, 17 y 20) a lo largo de la película, en especial para centrar el encuadre en todos de los personajes principales, a excepción de Peregrina —distintas partes del cuerpo de Garbancito (secuencia 3, 10, 13 y 17), de Caramanca (secuencia 9), manos de la bruja (secuencia )— o secundarios —mano de Manazas (secuencia 5), de los rostros de los tres pillos (secuencia 7) —pero también sobre algunos personajes de reparto — cabeza del gato de Garbancito (secuencia 6), rostro del charlatán (secuencia 9), ojos de los cipreses (secuencia 10)—; o incluso de figurantes —ojos y rabo del toro (secuencia 7) o los rostros de terror de las gentes del pueblo (secuencia 9)—.

Otro plano que está muy presente en la película es el *PD*, con diferentes matices: subraya la relevancia de objetos clave en el conjunto de la narración, con un peso dramático de primer orden —*PD* de la espada (secuencia 13)—; enfatiza la importancia de ciertos objetos que de otra forma, pasarían desapercibidos —*PD* de los huevos (secuencia ) o de las aspas del molino de viento (secuencia 20)—; o llama la atención del espectador sobre algunos animales, favoreciendo la construcción de la acción —*PD* de distintos animales durante el Número musical de los gusanos (secuencia 2), de las gallinas de Garbancito (secuencia 3), del murciélago (secuencia 10) o de los animales que le causan problemas al niño mientras es garbanzo (secuencia 13)—.

En cambio, el *GPG* se escoge de manera puntal en aquellas ocasiones en las que se quiere situar la acción en un lugar en concreto que no había aparecido hasta el momento —la granja de Garbancito (secuencia 2) o el pueblo (secuencia 8)—; o cuando se necesita volver a situar la narración en esos lugares —el pueblo (secuencia 10, 20)—. Asimismo, en otras ocasiones se le añade a ésta, la función de mostrar la inmensidad de un espacio físico concreto —el palacio de las hadas (secuencia 14) o el castillo de Caramanca (secuencia 15 y 17)—; o, incluso, aporta

información complementaria acerca del protagonista, desvelando rasgos de su carácter —el esfuerzo, dedicación y tesón para labrar una gran extensión de tierra (Secuencia 4)— o mostrando los peligros a los que se enfrenta —la inmensidad del desierto por el que transita (secuencia 17)—. Es una excepción el *GPG* incluido al final de la secuencia 11, pues tiene una función totalmente distinta: distanciar al espectador (infantil) de la gran paliza que los tres pillos le propinan a Garbancito.



**Fotogramas 206 (36:47) y 207 (49:42).** Ejemplos de *GPG* (secuencia 11 y 15, respectivamente).

Asimismo, destaca la utilización de una serie de *plano contra plano* que se incluye en algunos momentos de la película con diferentes fines: plasmar la acción que transcurre en un escenario que, por sus características, no es posible visionar en un único plano —escenario del robo del gallo, donde hay un muro (secuencia 5)—; construir de forma efectiva las conversaciones entre personajes —de Garbancito con la madre de Kiriki y Chirili (secuencias 9) o con los tres pillos (secuencias 11)—; o mostrar de forma simultánea lo que ocurre en dos escenarios distintos —la torre del castillo del gigante y el lugar donde se encuentra el protagonista (secuencia 15)—.

A propósito de la utilización del plano contra para construir conversaciones, hay que resaltar la inclusión de un plano escorzo en la que el personaje de Garbancito se sitúa de espaldas a la cámara en un ángulo de 45º (secuencia 11). Pero además, a lo largo del film aparecen otros planos en los que se sitúa al personaje de espaldas a la cámara (escorzo) —Garbancito (secuencias 2, 8, 13, 15, 17, 20 ), su gato (secuencia 6), Pajarón (secuencia 7), gentes del pueblo (secuencia 8, 9), el gigante (secuencia 9), Peregrina (secuencias 8, 15, 17), el leñador (secuencia 15), la bruja (secuencias 8, 17), Kiriki

(secuencia 9, 19), los tres pillos (secuencia 19), todos los niños y Peregrina (secuencia 20) y uno de los dibujantes caricaturizados (secuencia 20)—.



**Fotogramas 208 (05:47) y 209 (12:29) y 210 (30:44).** Ejemplos de planos con personaje en escorzo.

En referencia a los movimientos de cámara, hay que decir que existen una gran diversidad —*acercamiento* y *alejamiento de zoom*; *travelling lateral*, *vertical* (ascendente y descendente) y *circular*; o *panorámica horizontal* y *vertical* (ascendente y descendente)—, aunque con una presencia desigual a lo largo de la película. E incluso se emplean algunas combinaciones de estos movimientos —*alejamiento de zoom* con *travelling vertical descendente* (secuencia 1), *panorámica horizontal* con *alejamiento de zoom* (secuencia 2), *panorámica vertical ascendente* y *descendente* (secuencia 5), *panorámica vertical ascendente* con *panorámica horizontal* (secuencia 5), *travelling ascendente* y *descendente* (secuencia 5), *panorámica horizontal* con *panorámica vertical ascendente* (secuencia 11), o *enfoque* con *acercamiento de zoom* (secuencia 17)—.

Se recurren a ellos de forma copiosa en algunas secuencias —secuencias 1, 2, 3, 5, 7, 10, 13 y 14—, en especial, en la primera mitad del acto I. Por el contrario, hay secuencias en las que tienen muy poca presencia —secuencias 6, 8, 9, 11, 15, 16, 17, 18 y 19— o incluso ninguna —secuencias 4, 12, 20 y títulos iniciales—. Hay que decir, que a partir de la secuencia 15 en adelante, aparecen puntualmente ya que la narración o bien, no los necesita, o bien, opta por utilizar otros recursos —como transiciones y una mayor variedad de tipos de plano (secuencias 16 y 17) —.

De todos ellos, destaca el uso del *travelling lateral* para seguir a un personaje que se desplaza a gran velocidad —al toro en su persecución de los tres pillos (secuencia 7), a Garbancito y el hada 2 durante su vuelo y durante el recorrido que realiza la embarcación sobre el agua (secuencia 14), a las nubes que provocan una gran

tormenta (secuencia 15), a Garbancito navegando sobre las aguas del lago (secuencia 18) y al gigante en su huida del ataque de la espada por el castillo (secuencia 19) —. En realidad, no es la cámara la que se desplaza siguiendo al personaje sino que se intenta conseguir este efecto desplazando el fondo y en ocasiones no está muy conseguido. También resulta muy llamativo el *travelling lateral* utilizado para mostrar las dos hileras de árboles que cantan, unos de frente y otros de espaldas (secuencia 10).



**Fotogramas 211 (19:58), 212 (44:42) y 213 (51:58).** Ejemplos de travelling lateral que sigue el desplazamiento de un personaje.

Asimismo, resulta muy interesante el uso de los movimientos de cámara de la secuencia 1 para presentar a los personajes, entre los que destaca el único travelling circular que hay a lo largo del film. Éste sigue la orientación de las manecillas del reloj, con la intención de mostrar a los personajes, que están insertos en el lugar que corresponde a las doce horas.

En cuanto a la angulación, existe un predominio de los puntos de vista frontales a lo largo de toda la película, pero puntualmente se introducen planos en picado—secuencias 6, 7, 9, 13, 14, 16, 17, 19—, contrapicado—secuencias 9, 10, 13, 14, 16, 19— o incluso un plano cenital —secuencia 14 —.

Estos tipos de angulación tienen diversos propósitos y enriquecen notablemente la narración:

- 1) Ofrecen la visión subjetiva de un personaje —los tres pillos después de su fracaso en el robo del gallo (secuencia 7), la victoria de la bruja (secuencia 16)—;
- 2) Muestran el punto de vista de otro personaje—del gigante o las gentes del pueblo (secuencia 9), de Garbancito (secuencia 13, 14), del pájaro que lo ataca (secuencia 13), de Garbancito y el hada (secuencia 14), del leñador (secuencia 14)—;

3) Ambas cosas a la vez —el plano en contrapicado de los cipreses proporción el punto de vista de Garbancito y engrandece su figura (secuencia 10); los contrapicados de Caramanca dan el punto de vista de los tres pillos y aumentan el terror hacia el gigante (secuencia 16); el picado de Garbancito, ofrecen el punto de vista de los cuervos y muestran la vulnerabilidad del personaje (secuencia 17)—;

4) Simplemente brindan una perspectiva diferente—secuencias 6, 13, 17 —;

5) Anticipan lo que va a suceder —un contrapicado de Caramanca desde el foso de los monstruos, pronostica su final inmediato (secuencia 19)—.

Por su parte, hay que decir que el uso de un plano cenital es bastante novedoso y ofrece la visión subjetiva de Garbancito y el hada 2 durante el vuelo. Aunque el resultado no es óptimo pues no parece estar del todo lograda la perspectiva en movimiento. El ejemplo mítico de plano cenital en el cine de animación, sin duda alguna, es el del coyote precipitándose al vacío, que ya se encuentra en uno de los primeros episodios de la serie *El Coyote y el Correcaminos: Beep, Beep* [Jones, Ch. (director). (1952). *Looney Tunes' Merrie Melodies: Beep, Beep* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures] y que será uno de los *gags* más repetidos a lo largo de la serie. Aunque ya en su primer episodio, titulado *El Coyote y el Correcaminos: Rápido y rabioso* [Jones, Ch. (director). (1949). *Looney Tunes' Merrie Melodies: Fast and Furry-ous* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures] se utiliza este tipo de plano.



**Fotogramas 214 (2:18), 2151 (00:55), 216 (02:52).** Ejemplos de plano cenital en la serie *El Coyote y el Correcaminos*. Años 1949, 1952 y 1999<sup>1330</sup>.

<sup>1330</sup> Este último fotograma pertenece al capítulo de la serie titulado *El Coyote y el Correcaminos: Chariots of fur* [JONES, Chuck (dir.): *Looney Tunes' Merrie Melodies: Chariots of fur* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos, Chuck Jones Film Productions / Warner Bros. Pictures, 1994].

También se utilizan algunos planos en los que el punto de vista sigue siendo frontal, pero la cámara toma como referente otro elemento de la imagen y el personaje aparece cortado —Garbancito, donde se toma como referente los quesos (secuencia 6); o la bruja, donde el referente es la bola de cristal (secuencia 17)—.

Los últimos aspectos objeto de análisis son la iluminación y el colorido, elementos que se han tratado de forma conjunta debido a que están íntimamente relacionados en una película de animación.

En cuanto a la iluminación, cabe decir que existe diferencia entre las escenas que se producen de día—secuencias 2 (parte), 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 14 (parte), 15 (parte), 16, 17, 18, 19 y 20— o de noche<sup>1331</sup> —secuencias 1, 2 (parte), 10, 11, 12, 13, 14 (parte) y 15 (parte) —. El elemento más clarificador de dicha diferencia es la presencia de un filtro azul en aquellas que transcurren de noche<sup>1332</sup>. Pero también contribuye a esta distinción, el tratamiento de las sombras provocadas por la iluminación del sol o de la luna y las estrellas, pues, como ya se ha visto con anterioridad, durante el día suelen ser cortas y se alargan durante la noche.

Asimismo, la diferencia de iluminación es clara entre las secuencias o escenas que se desarrollan en un espacio interior —3 (parte), 6, 13, 15 (parte), 16 (parte), 18 y 19— o exterior—3 (parte), 4, 5, 7, 8, 9, 15 (parte), 16 (parte), 17 y 20—. Normalmente en los espacios exteriores se utilizan una mayor variedad de colores y éstos son más claros y vivos. En cambio, en los interiores se oscurece la imagen y se utiliza una paleta cromática reducida de grises, marrones o azules.

Otro aspecto relevante es el tratamiento de la fuente de iluminación en los espacios interiores. Resulta claro que, cuando es de noche existe una fuente de iluminación artificial que suele mostrarse en algún plano—en la fragua de Garbancito (secuencia 13), en el castillo de Caramanca (secuencia 15)—. Y cuando es de día, el tratamiento más habitual es que la iluminación provenga de una ventana que deja entrar la luz

---

<sup>1331</sup> Véase el tiempo de la acción en el apartado anterior.

<sup>1332</sup> El uso del color azul en el filtro para representar la noche va “Más allá de su uso descriptivo, [ya que] el color se expresa también en el plano del contenido, puesto que aúna lo estético y lo significativo.” LAZKANO ARRILLAGA, Iñaki: “El valor expresivo del color en el cine de Kieslowski e Idziak” ..., *op. cit.*, p.119.

solar, aunque a veces no aparezca en pantalla, y que provoca un juego de luces y sombras —el interior de la casa de Garbancito (secuencia 3, 6) o en el castillo de Caramanca (secuencia 16 y 18)—. También hay algunos espacios interiores donde, aunque sea de día, predomina la oscuridad —en las mazmorras del castillo de Caramanca (secuencia 16 y 19) o en los pasadizos secretos por los que transita la bruja (secuencia 18)—.

Por último, merece mención la presencia de elementos que tienen luz propia y que, por tanto, condicionan la iluminación del escenario donde aparecen —el hada y su varita (secuencia 12), la espada de Garbancito (secuencia 13), la bola de cristal de la bruja (secuencia 15, 16 y 17)—. La única excepción son los cuernos de Peregrina (secuencia 14 y 18), que como su luz es muy leve, no tiene consecuencias en cuanto a efectos de iluminación de la escena.

Centrándose ya en los colores, los más utilizados son el azul, verde, gris y marrón, destacando el azul que, además de estar presente para diferenciar la noche del día a través del filtro azul, se emplea en los ropajes de los personajes —en gran parte de los personajes más importantes —o en los decorados.

Por su parte, los personajes y sus ropajes representan una parte importantísima del tratamiento del colorido, pues están presentes durante toda la película y, en la mayoría de los planos, son los protagonistas.

El color azul es el más utilizado y es el color del protagonista —Garbancito viste todo de azul a excepción de la camisa, que es blanca— pero también se emplea para otros personajes en su totalidad —el hada Mágica, el hada 2 y la madre de Kiriki y Chirili— u otros, llevan algo de ese color —las camisas de Kiriki y Chirili también son azules—. A priori, se podría pensar que es el color escogido para “los buenos” pero no hay un uso exclusivo ya que también se emplea para los ropajes de la bruja —combinado con el negro— o para los tres pillos —Pelanas lleva unos pantalones azules—.

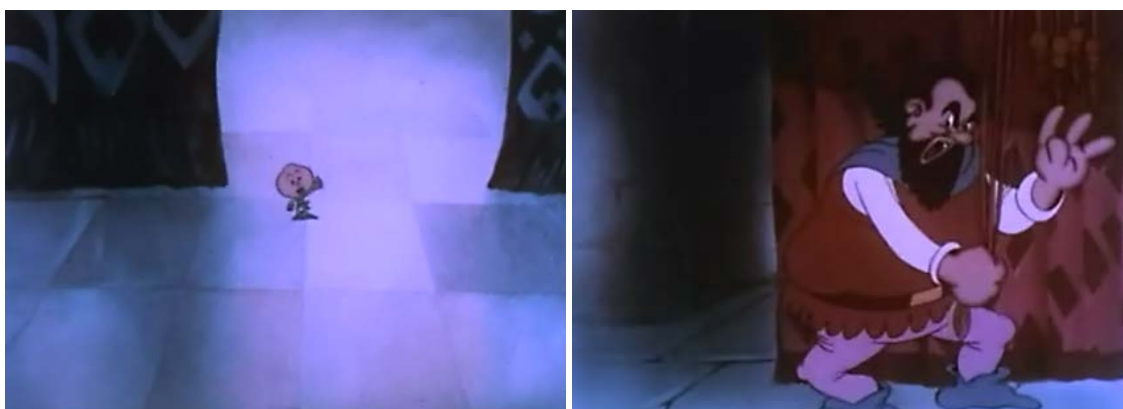
En cambio, el gigante se caracteriza por vestir de color rojo ya que aunque sólo lleva este color en el chaleco, por el tamaño de su panza, ocupa la mayor parte de la imagen. Además, el leñador y el charlatán llevan camisas de este color e incluso la



bruja que, a partir de que está en el castillo, aparece con un pañuelo rojo en el cuello (secuencia 15 en adelante). Por tanto, ocurre lo mismo con este color, podría pensarse que es el escogido para “los malos” pero como ya se ha dicho, la bruja viste de azul y también se emplea para la falda de Kiriki —este personaje no muestra ni un ápice de maldad en toda la película—.

Esta asociación se consolida en la secuencia 19, cuando Garbancito y Caramanca se encuentran cara a cara, donde, a parte de sus respectivas vestiduras, aparecen otros elementos en el decorado de color rojo cuando el gigante está en pantalla —como las cortinas o las cuerdas para accionar las trampillas— o de color azul cuando está Garbancito —como las cortinas o el suelo—.

Así que se puede afirmar que existe una asociación entre el color azul y los personajes que encarnan “el bien” y el rojo y los personajes que encarnan “el mal”, llevando a cabo un uso expresivo del color.<sup>1333</sup>



**Fotogramas 217 (01:04:53) y 218 (01:05:02).** Predominio del color azul y rojo, respectivamente.

Estas asociaciones son habituales en el mundo de la animación. Tomemos como ejemplo característico el uso de colores que hace Tim Burton en *La novia cadáver* [Burton, T. y Johnson, M. (directores). (2005). *Corpse Bride* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Coproducción USA-Reino Unido; Warner Bros. Pictures / Tim Burton Productions / Laika Entertainment / Patalex Productions / Will Vinton Studios], donde

<sup>1333</sup> “[...] hay que recordar también los casos en que los colores son funcionales respecto al relato, ofreciendo códigos suplementarios a los códigos de la narratividad: cada color se asocia entonces con un personaje o con un estado emotivo, proponiéndose como signo de reconocimiento de los distintos elementos de la historia.” CASSETTI, Francesco y CHIO, Federico di: *Cómo analizar un film...*, op. cit., p. 91. Véase también el apartado de los valores del film.

asigna colores diferentes al mundo de los vivos (colores apagados) y de los muertos (amplia gama cromática), que es más mucho más que una opción estética.



**Fotogramas 219 (03:50), 220 (34:37).** Nótese la diferencia de colorido entre el mundo de los vivos y de los muertos en *La novia cadáver*.

Por lo que se refiere a los decorados, los colores más utilizados son azul —en especial en las secuencias o escenas que desarrollan en espacios exteriores, para el cielo o el agua, pero también para muchos otros elementos (secuencias 2, 10, 13, 14, etc.)—, verde —en todas escenas que se desarrollan en el bosque (secuencias 4, 7, 14 y 15) — y marrón —en las tierras de Garbancito (secuencia 4), en su granja (secuencia 5) o en el desierto (secuencias 16 y 17)—.

En cambio, hay otros colores, como naranjas o amarillo, que tienen un uso residual a lo largo del film —joyas de las hadas, alguno de los animales de la granja (como los polluelos o el pato) o los instrumentos de la banda del pueblo—.

Para finalizar, hay que señalar que resaltan todas las escenas que se desarrollan en el pueblo puesto que tienen una gran variedad de colorido tanto en el decorado como en los ropajes de los personajes (secuencias 8, 9 y 20). Y también el número musical de los gusanos, en la que la diversidad de animales y plantas tiñen de color la pantalla (secuencia 2).



## Los personajes de *Garbancito de la Mancha*



onstituyen uno de los elementos más importantes del film, y junto a las acciones, los espacios y el tiempo, se erigen como pilar básico de la estructura dramática.

Un buen personaje es el corazón, el alma y el sistema nervioso de un guión. Los espectadores experimentan las emociones a través de los personajes, se sienten conmovidos a través de ellos. La creación de un buen personaje resulta esencial para el éxito de su guión; sin personaje no hay acción; sin acción no hay conflicto; sin conflicto no hay historia; sin historia no hay guión<sup>1334</sup>.

Para clasificar los personajes o “actores” de la película, se han establecido cuatro tipologías en función de la importancia que tienen en el desarrollo general de la acción. Éstos son: personajes principales, secundarios, de reparto y figurantes.



**Figura 568.** Los protagonistas reales y los protagonistas de ficción de *Garbancito de la Mancha*. De izda. a dcha. Armando Tosquellas,, desconocido, José María Blay, Arturo Moreno y Jaime Parera (Museu del Cinema-Col·lecció Antoni Furnó)<sup>1335</sup>.

<sup>1334</sup> FIELD, Syd: *El manual del guionista...*, op. cit., p. 39.

<sup>1335</sup> <https://www.flickr.com/photos/museudelcinema/19046690385/in/album-72157651721055404/>  
[Acceso: 02.04.2017].

Los **personajes principales** son aquellos que ocupan el papel más importante en la trama y sobre los que recaen las partes principales del texto. He incluido aquí tanto al protagonista (Garbancito), como a su antagonista (el gigante Caramanca), y las parejas o ayudantes de cada uno de ellos (la cabrita Peregrina y la bruja tía Pelocha, respectivamente).

PERSONAJES PRINCIPALES	
Nombre	Función
Garbancito (de la Mancha)	Protagonista
Peregrina (la cabrita)	Co-protagonista
Gigante Caramanca	Antagonista
Bruja tía Pelocha	Co-antagonista

**Figura 569.** Función de cada uno de los personajes principales y secuencias en las que aparecen.

Los **personajes secundarios** son aquellos que, aun teniendo una importancia notable en la trama argumental, no reúnen las características de los personajes del grupo anterior. Éstos son: los tres pillos (Pajarón, Manazas y Pelanas), los hermanos amigos de Garbancito (Kiriki y Chirili), la madre de Kiriki y Chirili y dos de las hadas (el Hada Mágica y el Hada 2).

PERSONAJES SECUNDARIOS	
Nombre	Función
Pajarón, Manazas y Pelanas (los tres pillos)	Antagonistas secundarios
Kiriki y Chirili	Amigos del protagonista
La “bondadosa” madre (de Kiriki y Chirili)	Demandar la ayuda del protagonista
El Hada Mágica	Ayudar al protagonista
El Hada 2	Ayudar al protagonista

**Figura 570.** Función de cada uno de los personajes secundarios y secuencias en las que aparecen.

Todos ellos son personajes relacionados con el protagonista, aunque de distintos modos. Pajarón, Manazas y Pelanas se pueden considerar los antagonistas secundarios, ya que se oponen a Garbancito —al niño— en el inicio de la historia. Por su parte, Kiriki y Chirili son amigos del protagonista y su rapto por parte del gigante constituye el conflicto principal de la narración. Por último, aparecen dos hadas, que ayudan y aleccionan al protagonista: el Hada Mágica (que es la madrina de Garbancito), y el Hada 2 (que le ayuda cuando se ve en apuros). Por último, hay que destacar el personaje de la madre de Kiriki y Chirili, que a pesar de que únicamente

aparece en una secuencia, tiene un peso fundamental dentro de la narración puesto que es ella quien le pide a Garbancito que rescate a sus hijos.

Los **personajes de reparto** son aquellos “actores” de menor importancia, que tienen una intervención reducida en el conjunto de la trama, con texto más o menos breve. Entre estos personajes destaca el charlatán o el leñador, entre otros. Además, en *Garbancito de la Mancha* —debido a sus características de film de animación—, se pueden incluir en esta categoría personajes que no pronuncian palabra alguna pero que tienen cierta relevancia en la trama, como por ejemplo la mosca que molesta a Garbancito durante su almuerzo, o el viejo árbol que cobija al protagonista durante una tormenta. En ocasiones, incluso, algunos de ellos se convierten en protagonistas de alguna secuencia o escena. Este es el caso del gato de Garbancito y la rata “torera”, que protagonizan una de las secuencias más logradas del film.

PERSONAJES DE REPARTO	
Nombre	Función
La “bondadosa” madre (de Kiriki y Chirili)	Demandar la ayuda del protagonista
Los gusanitos	Despertar a todos en la granja
Aldeano 2	Apoya al protagonista
El charlatán	Presentar al gigante
Los cipreses	Animar al protagonista
El leñador	Crearle dificultades el protagonista
Árbol	Ayudar al protagonista
Alcalde	Premiar al protagonista
Mosca	Molestar al protagonista
Dios	Omnipresente. Ayudar al protagonista

**Figura 571.** Función de cada uno de los personajes de reparto y secuencias en las que aparecen.

Y por último, los **personajes figurantes** que son aquellos que ayudan a ambientar la escena pero que no suelen interpretar ningún papel concreto dentro de la trama. Son tan variados que van desde seres humanos (personaje que monta al burro u hombre que propone perseguir a la bruja), animales (gallito, toro o burro) o seres fantásticos (el hada 3 o Eolo), hasta conjuntos o colectividades (abejas o gentes del pueblo).

PERSONAJES FIGURANTES	
Nombre	Categoría
El hada 3	Ayudar al protagonista
Gallito	Despertar a todos en la granja
Animales de la granja	conjuntos

Abejas	conjuntos
Toro y burro	Ayudar al protagonista
Aldeano 1 y dependienta	Ambientación plaza
Músico de la plaza	Ambientación plaza
Perro callejero	Ambientación plaza
Gentes del pueblo	conjuntos
Buitre <sup>1336</sup>	Ayudar a la bruja
Aldeanos 2-11, aldeana 1 y 2, pareja de enamorados	Ambientación pueblo
Eolo	Ayudar a la bruja
Murciélago	Ambientación del bosque
Serpiente	Ayudar a la bruja
Monstruos del gigante	Ayudar al antagonista

**Figura 572.** Función de cada uno de los personajes figurantes y secuencias en las que aparecen.

Además, hay que añadir una categoría más de personajes en los dibujos animados, los cameos o personajes caricaturizados, muy habituales en la filmografía más reciente y que se utilizan desde para dejar la firma de los animadores<sup>1337</sup> hasta para hacerse autopromoción<sup>1338</sup>. En este film, aparecen los dibujantes caricaturizados en la escena en la que el alcalde le concede la entrada a Garbancito en la Orden de los Matagigantes<sup>1339</sup>.

Una vez clasificados cada uno de los personajes que aparecen en el film, conviene realizar un análisis más o menos detenido de los personajes principales y secundarios.

<sup>1336</sup> Aunque la Tía Pelocha se refiere al animal como “[...] y ahora tú, mi fiel gavilán [...]” (en 24:40, tal y como se dice en la película).

<sup>1337</sup> Sirva como ejemplo el caso de Kirk Wise y Gary Trousdale, directores y animadores de Disney que suelen aparecer en sus películas durante los números musicales, como en *La bella y la bestia* [TROUSDALE, G.; WISE, K. (dirs): *Beauty and the Beast* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos, Walt Disney Pictures, 1991], que aparecen caricaturizados durante la canción “Bella” [MENKEN, A. (música); ASHMAN, H. (letra): “Belle”. En *Beauty and the Beast...*], como dos hombre del pueblo que cantan a la protagonista a su salida de la librería (fotograma 04:15); o en *El jorobado de Notre Dame* [TROUSDALE, G.; y WISE, K. (dirs): *The Hunchback of Notre Dame* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos, Walt Disney Pictures, 1996], como un hombre dentro de una vasija y otro disfrazado de langosta (fotograma 17:36) durante la canción “Todo al revés” [MENKEN, A. (música); SCHARTZ, S. (letra). “Topsy Turvy”. En *The Hunchback of Notre Dame*].

<sup>1338</sup> Uno de los casos más conocidos de cameos con fin de autopromoción lo constituyen las películas de Pixar. Así por ejemplo, en *Buscando a Nemo* [STANTON, A.; UNKRICH, L. (dirs.): *Finding Nemo* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos, Walt Disney Pictures / Pixar Animation Studios, 2003], se encuentra el juguete de Buss Lightyear (personaje de *Toy Story* [LASSETER, J. (dir.): *Toy Story* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos, Walt Disney Pictures / Pixar Animation Studios, 1995]) entre los juguetes de la consulta del doctor Sherman; o a Mr. Increíble (personaje protagonista de *Los Increíbles* [BIRD, B. (dir.): *The Incredibles* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos, Walt Disney Pictures / Pixar Animation Studios, 2004]) como protagonista de un cómic. Pero sin duda alguna, el ejemplo más famoso de autopromoción de Pixar es el camión de Pizza Planet de *Toy Story*, que aparece en la mayoría de sus películas.

<sup>1339</sup> Tradición del tebeo español.

## ***Personajes principales y secundarios***

### ***Peregrina***

La cabrita comparte protagonismo con Garbancito ya que le va a acompañar durante toda la película: es una fiel compañera fundamental en su vida cotidiana y también en la hazaña que realiza el niño en el transcurso del film, pues le presta ayuda en numerosas ocasiones.

Se trata de una cabrita de aspecto joven y de poco tamaño, con rasgos amables y que, de no ser por sus cuernos y pequeña cola, podría pasar perfectamente por un perro o un gato. De hecho, Peregrina tiene claras similitudes con los dibujos de *Tom y Jerry* (1941-1957) de Hanna & Barbera —William Hanna Melrose (\*1910; †2001) y Joseph Barbera (\*1911; †2006)—. Ya se ha hablado con anterioridad que las ubres de la cabrita fueron censuradas, por lo que en la película desaparecen.



**Fotograma 221 (05:05) y 222 (02:40).** Peregrina y Tom y Jerry<sup>1340</sup>.

Este personaje tiene unos rasgos muy característicos y casi opuestos depende del momento de la narración en que se encuentre. Igual hace gala de una gran fortaleza conduciendo el arado, en las labores cotidianas de la granja —actividad llamativa para una cabra—, que se comporta como un dócil animal de compañía o un valiente “perro guardián”, avisando a Garbancito de los peligros que le acechan.

En un principio no presenta cualidades especiales o sobrenaturales, pero cuando la narración avanza y antes de emprender el camino hacia la guarida del gigante, las

---

<sup>1340</sup> HANNA MELROSE, William; BARBERA JOSPEH (dirs.): *Tom y Jerry: Una gran batalla / Tom & Jerry: Yankee Doodle Mouse* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos, Hannah-Barbera Productions, 1943.

hadas le otorgan el poder de que se le iluminen los cuernos cada vez que su dueño esté en peligro. De esta manera será Peregrina quien evita que la bruja mate a Garbancito en el desenlace y acabe finalmente con ella. La pareja protagonista de *Garbancito de la Mancha* recuerda a la formada por Mickey y Pluto (Pluto debuta en *The Moose Hunt*, 1931). Al igual que el Pluto, Peregrina no habla pero consigue comunicar sus emociones y sentimientos a través de movimientos (demanda una gran exigencia en la animación) o sonidos.



**Fotogramas 223 (53:02) y 224 (07:12).** Garbancito – Peregrina y Mickey – Pluto<sup>1341</sup>.

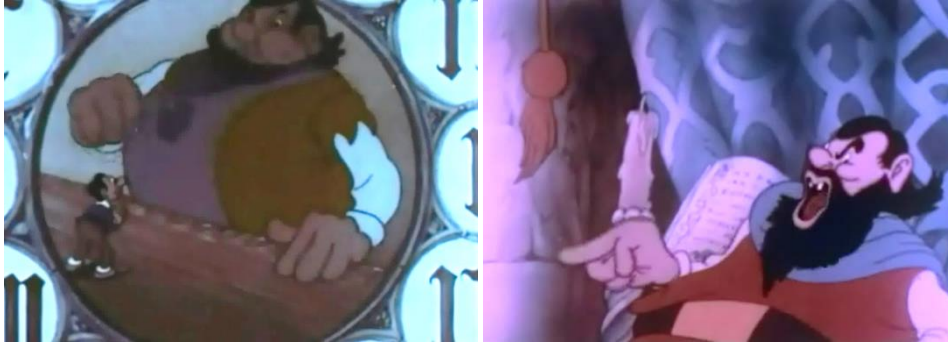
### ***Caramanca***

En cualquier cuento es absolutamente necesaria la presencia de personajes que encarnen el mal. Éstos son el/los antagonista/s que buscan la destrucción física, psicológica o moral del protagonista. En el caso de *Garbancito de la Mancha* este papel está encarnado por el gigante Caramanca, que es el antagonista de Garbancito en un segundo y principal nivel ya que se opone a Garbancito héroe. El gigante busca destruir a su adversario de manera física y como es habitual en los cuentos, no posee ningún rasgo que le resulte atractivo al público infantil. Incluso no ostenta ningún poder sobrenatural, únicamente las cualidades que le otorga su condición de gigante, su gran fuerza y tamaño, que despiertan el temor y la “admiración” del público infantil.

---

<sup>1341</sup> GERONIMI, Clyde (dir.): *Mickey Mouse: Pluto y el armadillo / Walt Disney's Mickey Mouse: Pluto and the Armadillo* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos, Walt Disney Productions / RKO Radio Pictures, 1943.





**Fotogramas 225 (01:48) y 226 (57:24).** Caramanca en la presentación de los personajes y cuando llegan los tres pillos al castillo.

Al contrario de lo que ocurre con Garbancito, Caramanca presenta unos rasgos característicos que se mantienen de principio a fin de la historia. De hecho, se puede afirmar que no sufre variación alguna pues en toda la película es “malo malísimo”. Ya en la presentación de los personajes aparece comiéndose a personas y en toda la narración muestra un carácter cruel, incluso con la bruja.

En el caso de la animación, la influencia más directa, es la vertida por la animación de los hermanos Fleischer. Caramanca también guarda un gran parecido con Brutus, el enemigo de Popeye el Marino.

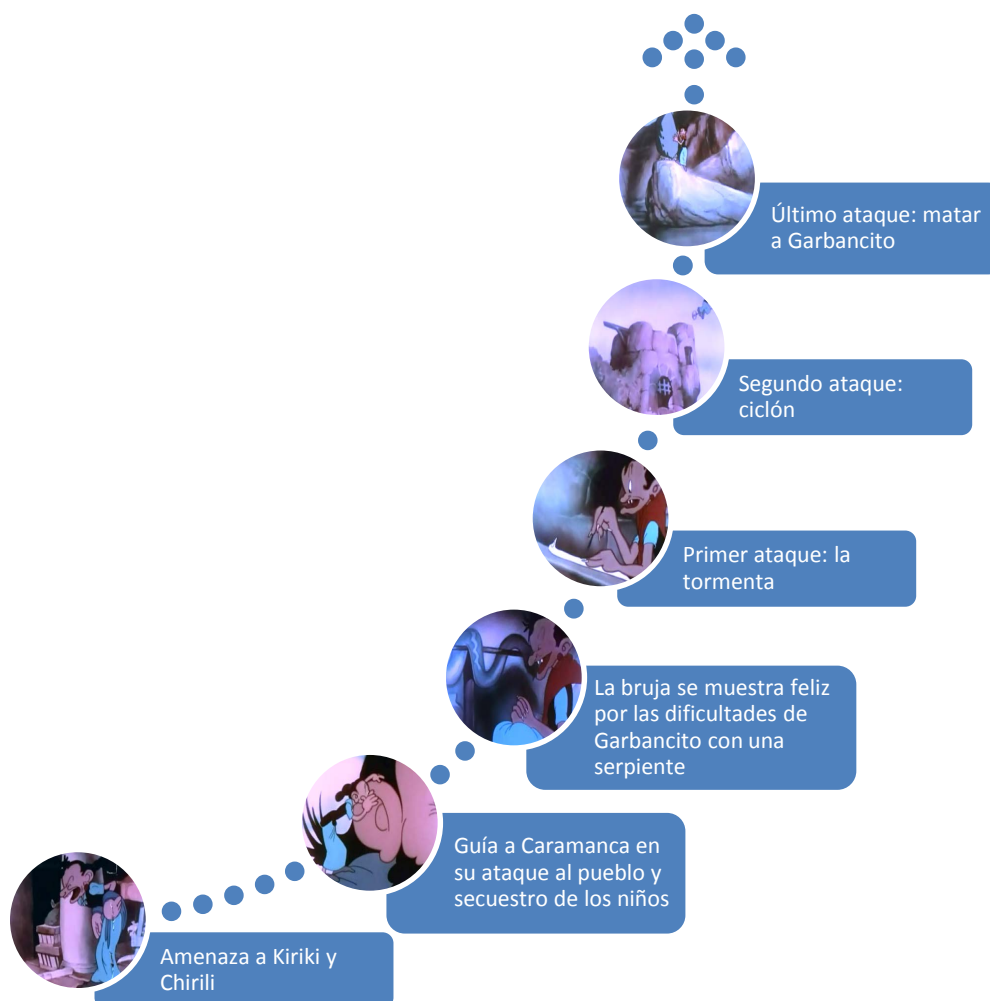
### ***La tía Pelocha***

Como es habitual, el antagonista tiene otros personajes a su servicio, este es el caso de la bruja Tía Pelocha. Al contrario que el gigante, la Tía Pelocha, como cualquier bruja, tiene numerosos poderes, controla el arte de la magia y tiene numerosos subordinados que le prestan ayuda como un gavián, una serpiente, controla las tormentas, incluso tiene a su servicio a Eolo, el dios del viento.

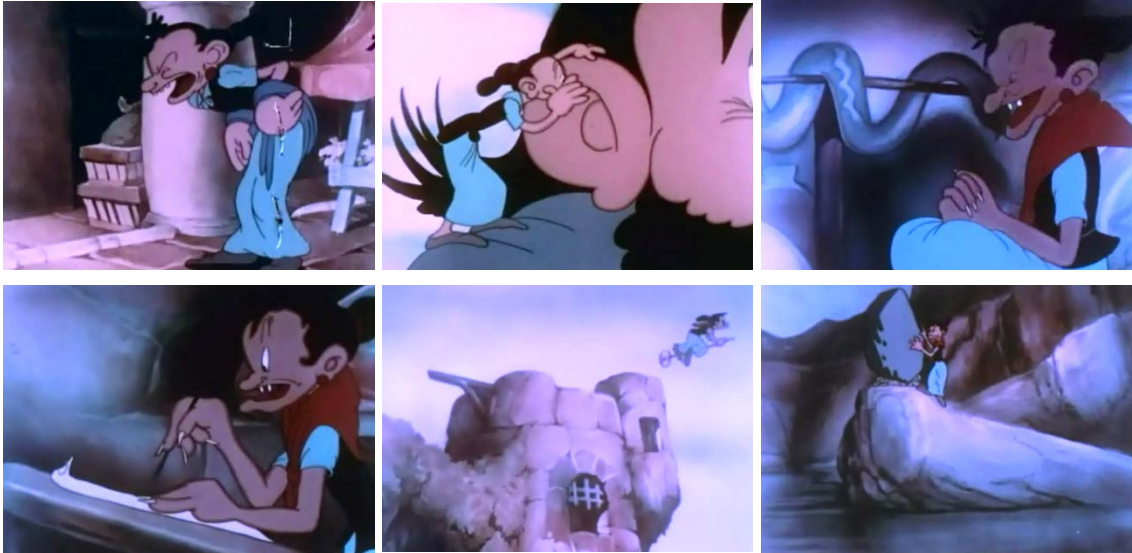
La bruja, al igual que ocurre con el gigante, es “mala” desde el principio. De hecho, en la presentación de los personajes se le atribuyen los adjetivos de “cruel y vengativa”, aunque en el caso de la tía Pelocha sí se pueden distinguir algunos matices. En su primera aparición en la historia, se limita a amenazar a Kiriki y Chirili cuando éstos le cuentan a Garbancito los rumores sobre el gigante. Más tarde, ya aparece acompañando al gigante cuando ataca al pueblo. En este caso la bruja es la

instigadora, la que le dice a Caramanca lo que tiene que hacer y la que le sugiere que rapte a los amigos de Garbancito. Ya mucho más adelante, la bruja da un paso adelante en su crueldad pues disfruta del ataque que recibe Garbancito por parte de una serpiente y se enfada cuando éste sale airoso. Pero el verdadero cambio se produce cuando la bruja decide intervenir para frenar el avance de Garbancito hacia el gigante. Ella misma afirma en su diálogo: “Amigo, ha llegado la hora de la lucha”. A partir de este momento la bruja llevará a cabo diversos ataques sobre el niño que culminan cuando la tía Pelocha decide acabar ella misma con el niño e intenta aplastarlo con una roca.

En cuanto a la animación hay que decir que la bruja tía Pelocha también tiene semejanzas con los personajes de Los viajes de Gulliver (1939) de los hermanos Fleischer.



**Figura 573.** Evolución de la bruja a lo largo de la narración.

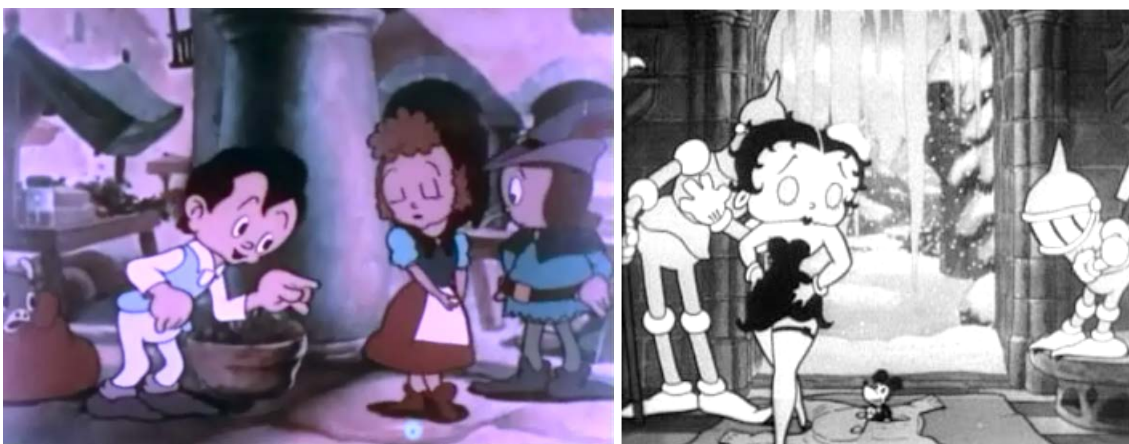


**Fotogramas 227 (22:31), 228 (30:06), 229 (50:30), 230 (51:05), 231 (55:31) y 232 (01:03:25).** La bruja tía Pelocha a lo largo de la película.

### ***Kiriki y Chirili***

Kiriki y Chirili son dos niños amigos del protagonista a los que Caramanca rapta. A pesar de tener un papel fundamental en la acción, los niños aparecen más bien poco en la película, al contrario que en el cuento y se conocen más bien pocas cosas de su carácter y de su relación entre ellos y el protagonista.

También estos personajes tiene influencia de la animación de los hermanos Fleischer, pero sobre todo la niña, Kiriki, se parece a *Betty Boop* (1931) con su pelo, sus ojos y sobre todo, la forma de su cara y sus gestos.

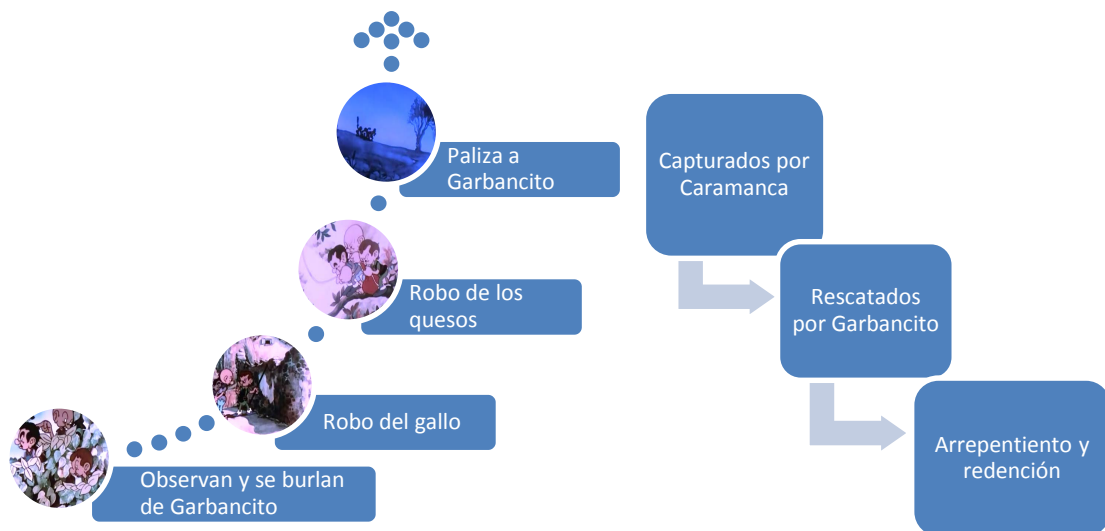


**Fotogramas 233 (22:07) y 234.** Parecido evidente entre el personaje de Kiriki y Betty Boop.

### Los tres pillos

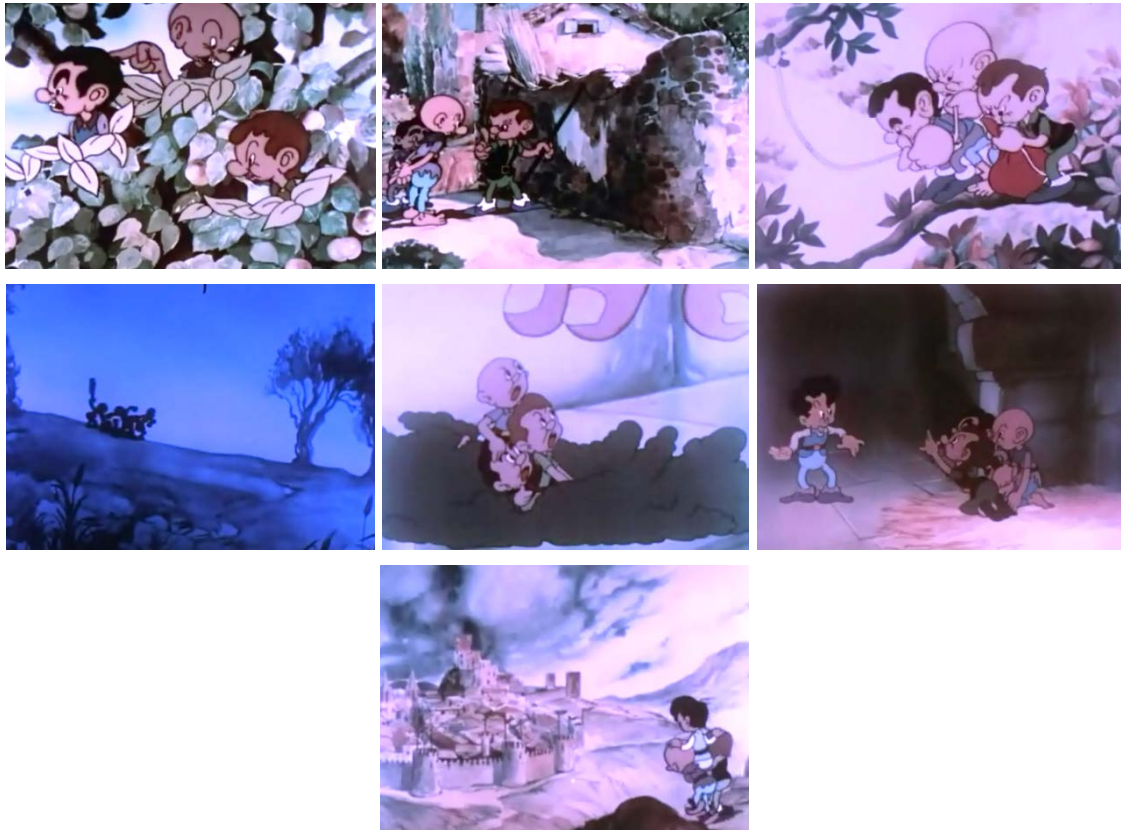
Estos tres niños son perezosos, ladrones, holgazanes, y envidian las cualidades y méritos del protagonista. Cometen numerosas travesuras e incluso llegan a propinar una paliza a Garbancito, la cual le deja moribundo. Aunque son tres personajes distintos, a lo largo de la película son tratados como una unidad, si bien, el peor de los tres es Pajarón pues es el que lidera el grupo y el que más directamente se enfrenta a Garbancito.

Son personajes antagonistas de Garbancito, pero se situarían en un primer nivel, oponiéndose al niño.



**Figura 574.** Evolución de los tres pillos a lo largo del film.

La maldad en sus actos va aumentando progresivamente hasta que le propinan la paliza al protagonista. Pero las cosas cambian cuando son capturados por el gigante. Así que al final de la película también ellos son rescatados por Garbancito. Es en este momento cuando le piden perdón a Garbancito por su comportamiento y se convierten en “buenos” y amigos de Garbancito. Al contrario que la bruja y el gigante, ellos se arrepienten y salvan la vida.



**Fotogramas 235 (07:59), 236 (09:01), 237 (19:02), 238 (36:48), 239 (57:05), 240 (01:06:02) y 241 (01:06:34).** Los tres pillos a lo largo de la película.

En cuanto a la animación hay que decir que la influencia más directa en estos personajes es, de nuevo, la vertida por la animación de los hermanos Fleischer, pues tienen semejanzas con los personajes de *Los viajes de Gulliver* (1939). Aunque también se les puede encontrar parecido con los enanitos de *Blanca Nieves y los siete enanitos* de Walt Disney.

### ***Las hadas***

Las hadas son personajes muy habituales en los cuentos y también en las películas infantiles por lo que es lógico que se incluyeran en la película. Lo que resulta muy curioso es ver cómo se entremezclan con gran coherencia los personajes de naturaleza fantástica y la figura de Dios: las hadas serían una especie de ángeles de los cuáles Éste se sirve para ayudar y guiar a Garbancito. La propia M. Manzanera se sorprende: “Las

propias hadas parecen estar vinculadas a la religión: «Dios os acompañará y nosotras os ayudaremos...»<sup>1342</sup>.

De las dos hadas que en principio se supone que van a aparecer en el film, según la presentación de los personajes, el hada Mágica y el Hada Parlanchina, únicamente aparece el hada Mágica, que es la madrina de Garbancito y le ayuda ante las dificultades (lo resucita después de la paliza de los tres pillos, le otorga el poder de convertirse en garbanzo, convierte su espada en mágica, le da poderes a Peregrina, etc.). A la mitad del film aparece una segunda hada, que he llamado hada 2, que no aparece en la presentación y que también socorre al niño. En cambio no aparece el hada Parlanchina, probablemente porque se suprimió la escena en la que tenía que intervenir y no hubo tiempo de cambiar el inicio del film. Además, en el plano que se muestra un plano general del interior del Palacio de las hadas, se ve que allí moran varias hadas más.

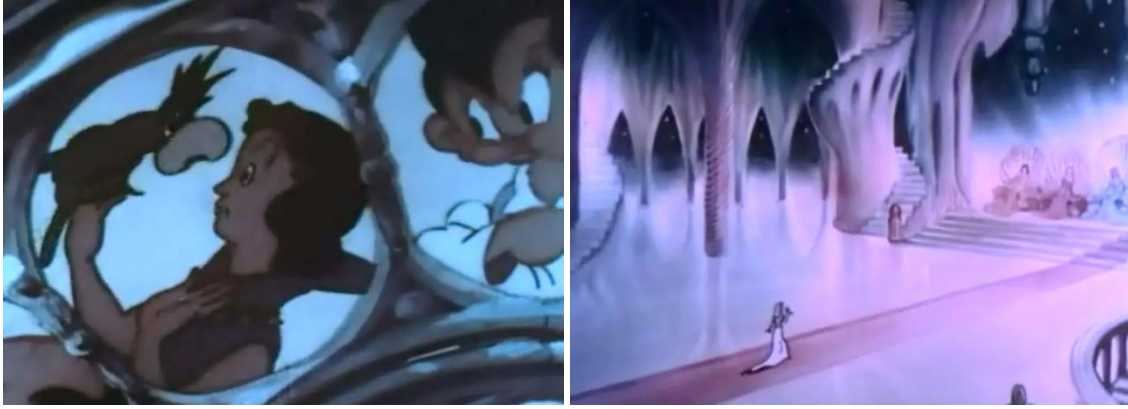
En cuanto a la animación, hay que decir que destaca el diseño de las hadas pues contrasta en gran manera con el resto de personajes. Las hadas son de líneas estilizadas y mayor estatura, al contrario que el resto de personajes que son más bajos y con líneas más redondeadas. También se les dio un vestuario que contrasta con el resto de personajes.



**Fotogramas 242 (37:40) y 243 (44:29).** El hada Mágica y el hada 2.

---

<sup>1342</sup> MANZANERA, María: *Cine de animación en España: largometrajes 1945-1985... op. cit.*, p.28.



**Fotogramas 244 (01:37) y 245 (46:03).** El hada Parlanchina y varias hadas en el Palacio de las hadas.

### ***La bondadosa madre***

La madre de Kiriki y Chirili sólo aparece en una secuencia de la película. A pesar de ello resulta fundamental para el desarrollo de la narración pues es ella quien le pide que busque y rescate a sus hijos de las garras del gigante. Garbancito, ante su desesperación, se compadece y se compromete a tan peligrosa misión.

Físicamente no guarda parecido con sus hijos y tiene el pelo blanco, con lo que se puede deducir que tiene una edad bastante avanzada. Más bien, sus líneas guardan cierta similitud con las de las hadas.



**Fotogramas 246 (31:19) y 247 (32:02).** La madre de Kiriki y Chirili y Garbancito.

## ***Personajes de reparto y figurantes***

Debido a la gran cantidad de personajes de reparto y figurantes que aparecen en la película, se desarrollarán aquí únicamente los más significativos dentro de la narración.

### ***El charlatán***

Este personaje aparece en la secuencia 8 y ejerce una función como narrador diversificado respecto al narrador principal que aparece al inicio de la historia. En este caso, se trata de una “pirueta” argumental: se incluye un narrador dentro de la narración. A diferencia del narrador omnisciente en “over” que se utiliza al principio y que hace guiños al espectador, interpelando incluso al espectador, aquí tenemos un tipo de narrador o cuentacuentos propio de la España que hunde sus raíces en la Edad Media: los típicos narradores de romances que viajaban de pueblo en pueblo, por la geografía española al modo de charlatanes, chamarileros, sacamuelas. A modo de entretenimiento. Tradicionalmente se identificaba a estos charlatanes con vendedores ambulantes que frecuentemente desplegaban un cartel (ilustrado a menudo con viñetas o “aucas”) en el que se daba noticia de un suceso basado en hechos reales (que atraía el morbo y curiosidad de los asistentes), por tratarse de un asunto truculento, escabroso, excepcional, en ocasiones, rayando lo sobrenatural —un asesinato, la vida de un bandolero, hazañas, aventuras, la mujer barbuda, etc. — y que se permitían “adornar” para causar un mayor impacto, sorpresa o temor, con el fin de obtener mejores beneficios.

El cartel que se desplegaba, a menudo era un romance (de donde la tradición del romancero antiguo y del nuevo romancero español, presente en la épica española), a menudo narrado por un ciego o bien por un pícaro que se hacía pasar por ciego, y que iba desgranando la narración, ayudándose de un puntero y modulando la voz. A menudo, entendidos como charlatanes o sacamuelas, afiladores o paragüeros (vendedores de “humo” o de artefactos curiosos, desde chatarra a colchones, panaceas médicas, utensilios de cocina...), imitaban el habla de los saboyardos, que eran típicos buhoneros procedentes de Saboya, en Italia, que vagaban de pueblo en pueblo mostrando curiosidades y hechos extraordinarios a las clases populares, a



cambio de unas monedas. Estos personajes, que fueron famosos en los pueblos del interior de España, durante siglos servían para difundir historias, historietas, cuentos, bulos, incluso para magnificar historias basadas en hechos reales que terminaban siendo ciencia ficción. Esto funcionaba en un mundo de pobreza y miseria.

Aquí, esto se utiliza para ganarse a la gente de los pueblos, a la sociedad rural y que ésta se identifique con el ambiente que les era conocido. Por otro lado, contextualiza la idea de la Mancha con un lugar indefinido. Idea intencionadamente ambigua en cuanto al espacio y el tiempo (igual puede ser la España de la Edad Media, del siglo XVII o de la España rural de posguerra, coetánea al espectador). Incluso el palo del cartel recuerda a un mástil de una vela, ideas de las carabelas, asociada a la España Imperial, descubrimientos, hazañas, aventuras, heroicidad, exaltación del pasado glorioso (uno de los ideales franquistas).



*Fotogramas 248 (27:33) y 249 (28:16).* El charlatán tocando la campana y contando su historia.

### ***Leñador***

El leñador protagoniza una secuencia de la película. Aquí se utiliza el personaje a manera de desafío, en relación con la capacidad heroica de Garbancito o en contraposición de su cobardía. De esta manera refuerza el papel de Garbancito como héroe y para que se vea el poder de la espada “Mágica”.

Más adelante, aparece en otra escena muy brevemente en la que se venga de Garbancito.

### ***Análisis pormenorizado del protagonista: Garbancito de la Mancha***

Dada la relevancia que se le otorga al protagonista dentro de la propia narración e incluso más allá de las pantallas, se presenta a continuación un análisis pormenorizado que tratará los siguientes puntos:

- Collage que recoge los fotogramas más significativos en un intento de completar la descripción de una forma visual, dado el carácter del texto objeto de estudio.
- Ficha que recoge los datos más significativos del personaje<sup>1343</sup>: ficha técnica, descripción física, características personales, características psicológicas, relación físico-psíquico, relaciones sociales y su función en la historia.
- Cambios o transformaciones del personaje: arco de transformación en la trama<sup>1344</sup>. Se trata de sintetizar los cambios o transformaciones que sufre el personaje conforme avanza la narración.
- Descripción general del personaje.

---

<sup>1343</sup> Para la confección de esta ficha se ha tomado como modelo la plantilla para la descripción de personajes presentada en [www.um.edu.uy/docs/analisis\\_toystory](http://www.um.edu.uy/docs/analisis_toystory), pp. 34-35 [Acceso: 23.07.2015]; también, el esquema de la biografía del personaje, que toma como punto de partida el propuesto por Field, en GOMEZ TARÍN, Francisco Javier: El guión audiovisual y el trabajo del guionista..., *op. cit.*, p. 42.

<sup>1344</sup> M. Chion sintetiza la evolución de los personajes en cuatro etapas: estado no perturbado, perturbación, conflicto o lucha, y reajuste. CHION, Michael: *Cómo se escribe un guión...*, *op. cit.*, p. 132.





#### FICHA TÉCNICA

Nombre: Garbancito de la Mancha  
 Tipo de personaje: principal  
 Edad: indeterminada. Es un niño  
 Origen: La Mancha, España

#### DESCRIPCIÓN FÍSICA

- Naturaleza: Humano
- Sexo: Masculino
- Raza: Caucásico
- Aspecto: es un niño guapo, moreno, de estatura y peso normales, pelo y ojos morenos
- Defectos o ventajas físicas: características aparentemente comunes, aunque tiene la fuerza suficiente para realizar trabajos duros en el campo
- Movimientos: se mueve con normalidad. Es ágil
- La voz: de niño
- Vestuario: camisa blanca, chaleco y pantalones ceñidos y azules claro (los pantalones un poco más claros), cinturón oscuro con hebilla dorada y botines marrones

#### CARACTERÍSTICAS PERSONALES

- Hábitos: realiza sus rutinas
- Carencias: mayor fuerza
- Estilo: valeroso
- Defecto principal: en ocasiones es fanfarrón
- Virtud Principal: valiente y trabajador
- Educación: educado y respetuoso
- Nivel de Inteligencia: alto
- Metas de vida a corto y largo plazo: mantener su granja y ayudar a los demás
- Confianza en sí mismo: mucha

#### DESCRIPCIÓN PSICOLÓGICA

- ¿Qué busca? ¿Qué le mueve? Buscar ayudar a los demás
- ¿Es feliz? Sí
- ¿Racional o emocional? En general es racional pero se muestra emocional especialmente con Peregrina y con la madre de Kiriki y Chirili
- ¿Qué es lo que más avergonzaría al personaje? Fracasar en su empresa: no poder rescatar a los niños
- Debilidades y fortalezas. Es bondadoso, empático, valiente y diligente pero en ocasiones es un poco fanfarrón e irresponsable
- ¿Introvertido o extrovertido? Extrovertido
- ¿Cómo se vincula con la ira? Agrade a los demás para defenderse de un ataque previo o para proteger a seres indefensos (animales o humanos ¿Y con la tristeza? En general, Garbancito es un niño alegre, sólo se pone triste ante la desgracia de los demás o en algunas ocasiones cuando no puede superar un conflicto, pero siempre de forma momentánea. Únicamente llora cuando es irresponsable ¿Y con el conflicto? Es valiente y astuto y aprovecha los dones que le han sido otorgados ¿Y con los cambios? Los afronta sin temor ¿Y con la pérdida? En un principio, con tristeza y resignación, pero enseguida reacciona y se compromete a encontrar una solución
- ¿Cuál es su motivación? Rescatar a sus amigos ¿Qué le asusta? No conseguirlo ¿Qué le emociona? Superar los obstáculos ¿Es prejuicioso con los demás? No ¿Es generoso o rancano? Es generoso ¿Es amable o tosco? En general es amable, sólo se muestra más rudo cuando tienen una mala actitud hacia él
- ¿Cómo ve el mundo? Primero, su mundo es la cotidianidad de su rutina (la granja, el campo, los quesos, el pueblo, etc.). Y después, su mundo se transforma y se convierte en un héroe que recorre la región y se enfrenta a los malvados para rescatar a sus amigos, con la ayuda de las hadas ¿Qué es lo más importante para él? Rescatar con sus amigos y acabar con la amenaza del gigante y de la bruja
- ¿Es bueno o malo? Bueno ¿Busca su interés o el de los demás? En general, el de los demás
- Valores: valentía, esfuerzo, trabajo, diligencia y tesón.

#### RELACIÓN FÍSICO – PSÍQUICO

- Su aspecto físico es el del personaje protagonistas: un niño-héroe, guapo, delgado, valeroso...
- ¿se gusta físicamente? Sí

#### CARACTERÍSTICAS SOCIALES

- ¿Cómo le ven los demás de la historia? Como un líder, un héroe, el único capaz de acabar con el gigante y rescatar a los niños.
- ¿Cómo se ve él con respecto a los demás? Como el más valiente
- Rol que desempeña en la película: héroe
- Habilidades para relacionarse: se muestra bondadoso pero planta cara cuando es agredido. Intenta convencer con las palabras pero si éstas fracasan, no duda en pasar a la acción.

#### FUNCIÓN EN LA HISTORIA

- ¿Qué función tiene? Protagonista. Es el personaje que soluciona el conflicto principal de la historia.

Garbancito de la Mancha ostenta el papel protagonista de la película ya que es el personaje que

[...] vive el mayor conflicto (conflicto central), con el que el espectador se identifica emocionalmente y, por ello mismo, le corresponde un único objetivo central, aunque pueda estar sembrado de sub-objetivos parciales; actúa de puente entre el autor y el espectador, ya que también suele responder al mayor proceso de identificación por parte del autor<sup>1345</sup>.

El niño será el encargado de rescatar a sus amigos y de acabar con la bruja y el gigante Caramanca.

Es un personaje que nace de la combinación de Garbancito —personaje infantil del cuento popular que se titula de la misma forma— y la figura de Don Quijote de la Mancha —hidalgo español de una de las obras más relevantes de la literatura española—. Así surge un nuevo personaje, híbrido, niño y caballero; divertido, pero héroe, etc. Un ejemplo a seguir con el que los niños de la época pueden identificarse. De esta manera, “el héroe tiene unas características netamente «españolas», la intención de crear situaciones quijotescas está patente a lo largo de la narración [...]”.<sup>1346</sup>

Se trata de un niño poco convencional, con unas algunas características que llaman la atención del espectador adulto.

En cuanto a la *descripción física* hay que decir que se trata de un niño, aunque su edad no se concrete en el film y en ocasiones actúe como un adulto. Es guapo, moreno, de estatura y peso normales, con pelo y ojos oscuros. De hecho, si lo comparamos con el resto de niños que aparecen en la película, se observa que todos tienen rasgos físicos similares (diseño de personaje): aproximadamente la misma edad, estatura, complexión, etc., aunque con características significativas que los hacen peculiares. Así por ejemplo, Garbancito es un poco más alto que Kiriki y Chirili, y notablemente más delgado que su amigo; o con rasgos más dulces que los tres pillos.

---

<sup>1345</sup> LAVANDIER, Yves: *La dramaturgia...*, op. cit., p. 65.

<sup>1346</sup> MANZANERA, María: *Cine de animación en España: largometrajes 1945-1985...* op. cit., p.28.



**Fotograma 250 (36:36).** Escena en la que aparece Garbancito de la Mancha y los tres pillos. **Fotograma 251 (01:05:58).** Escena en la que aparece Garbancito (en el centro), junto con sus dos amigos Kiriki y Chirili.

Por lo que respecta a su *vestimenta*, cabe destacar que toda la película lleva los mismos ropajes<sup>1347</sup>: camisa blanca, chaleco y pantalones ceñidos y azules claro (los pantalones un poco más claros), cinturón oscuro con hebilla dorada y botines marrones. Así que puede decirse que el color predominante elegido para el protagonista es el azul claro. Su atuendo no sufrirá ninguna alteración o cambio, ni siquiera cuando emprende su empresa o se enfrenta al gigante. La única modificación será la incorporación de la espada, elemento fundamental en su transformación. Incluso se mantiene el mismo cinturón, simplemente se le añade un enganche para ceñirse la espada.



**Fotograma 252 (05:51).** Escena en la que Garbancito se viste, al inicio de la película. **Fotograma 253 (47:33).** Detalle del enganche de la espada al cinturón. En ambos casos vemos que los ropajes son los mismos, incluido el cinturón.

<sup>1347</sup> Hay claras diferencias en cuanto a los ropajes y los colores asignados entre la película y el cuento. Véase el apartado correspondiente al análisis del cuento.

En cuanto a sus *características personales* y su *descripción psicológica* hay que resaltar una serie de rasgos que configuran su personalidad. Garbancito es un niño trabajador, alegre, educado y respetuoso con sus mayores. A pesar de ser un niño y no poseer una gran fuerza física (como se verá a lo largo de la narración, no es capaz de levantar el hacha del leñador, ni siquiera de blandir su propia espada, que se acciona por sí misma, mágicamente, y no por su mano), lo compensa todo con su inteligencia, su valor, su perseverancia y una gran confianza en sí mismo. Y se presenta en la historia como el único capaz de acabar con el gigante y rescatar a los niños.

Otro rasgo su personalidad que lo define es que “[...] no es sólo un héroe bueno, sino que es profundamente religioso, reza al levantarse y las alusiones a la Providencia son continuas [...]”<sup>1348</sup> a lo largo de toda la película.



**Fotograma 254.** Escena en la que Garbancito, después de haberse comprometido con la madre de sus amigos, reza y se encomienda a Dios. **Fotograma 255.** Garbancito le agradece al viejo árbol el cobijo que les ha procurado y le refiere que Dios lo ha rejuvenecido, premiándolo así por su buena acción.

Pero también tiene pequeños defectos como a veces ser fanfarrón o infantil, aunque rápidamente se arrepentirá y enmendará sus errores. Un buen ejemplo de ello es el episodio con el leñador o el uso inadecuado del conjuro que le traerá numerosos problemas.

Por lo que se refiere a sus *relaciones sociales*, hay que incidir en el hecho de que carece de familiares o amigos adultos, con los que conviva por lo que llegamos a la conclusión de que es huérfano, aunque en la película no hay mención alguna a dicha

---

<sup>1348</sup> MANZANERA, María: *Cine de animación en España: largometrajes 1945-1985... op. cit.*, p.28.

situación. Además, y en contraposición al cuento infantil, no hay ningún otro personaje que pueda representar de alguna manera la figura paterna o materna, ni que le ayuden o aconseje en su vida cotidiana<sup>1349</sup>. Es él mismo quien se encarga de cuidar la granja y cultivar los campos, elaborar los quesos y venderlos en el pueblo. Así que se puede decir que es niño-trabajador<sup>1350</sup>. Eso sí, siempre va acompañado de su fiel compañera, la cabrita Peregrina (co-protagonista), que le ayudará tanto en sus quehaceres cotidianos, como a superar los diversos obstáculos en su camino hacia la guarida del gigante y también, a derrotar a la bruja y a gigante y rescatar a los niños.



**Fotograma 256 (05:35).** Peregrina despierta a su amo. **Fotograma 257.** Garbancito y Peregrina buscan refugiarse de la tormenta que les sorprende de camino a la guarida del gigante.

Aunque Garbancito vive solo, está totalmente integrado con las gentes del pueblo. Buena muestra de ello es la secuencia 8, en la que se muestra la cotidianidad del pueblo y cómo se desenvuelve en este medio, ejerciendo de líder cuando hay que perseguir a la bruja para darle su merecido por amenazar a sus amigos. Especial relación de amistad tiene Garbancito con estos dos hermanos, Kirki y Chirili, cuyo rapto y rescate, como es sabido, desencadenará toda la aventura que vivirá el protagonista.

---

<sup>1349</sup> El tema de la orfandad de Garbancito está resuelto de una manera más coherente en el cuento ya que allí se hace mención expresa a esta condición y se presentan dos personajes, el cura y el hidalgo, como figuras que pueden ejercer de guía y apoyo cuando el niño tenga necesidad. Véase el punto dedicada al cuento en el apartado titulado “Procedimiento de trabajo: «Cómo se hizo», el *making-off* de *Garbancito de la Mancha*”.

<sup>1350</sup> Al espectador de aquella época no le debería extrañar que un niño realizase estas tareas puesto que el trabajo infantil era muy habitual en la posguerra española, sobre todo en las tareas del campo. Véase el apartado de contexto. Lo que puede resultar más extraño es que viva solo, sin una persona adulta que lo supervise.



Además, recibirá el reconocimiento de las gentes del pueblo a su valerosa hazaña, con el alcalde a la cabeza.



**Fotograma 258 (23:14).** Garbancito lidera a las gentes del pueblo para darle un escarmiento a la bruja Tía Pelocha. **Fotograma 259 (01:06:57).** El alcalde premia a Garbancito por su valor, haciéndole miembro de la Orden de los matagigantes.

Aunque no todos en el pueblo comparten la admiración por Garbancito: los tres pillos, Manazas, Pajarón y Pelanas, se burlan de las características principales del niño (valor, esfuerzo, trabajador, etc.) actuando como antagonistas de Garbancito en el inicio de la historia, cuando es niño-trabajador.

El personaje de Garbancito está muy trabajado y se puede ver como reúne gran cantidad de los recursos dramáticos propuesto por M. Chion<sup>1351</sup> para la construcción de personajes. Y es que “la coherencia de los personajes en el seno de esta serie de recursos, determinará la credibilidad de la historia y la respuesta por parte de los espectadores”<sup>1352</sup>.

Sin duda alguna, el recurso dramático utilizado de mayor relevancia en este caso es la identificación, que se sirve de diversos procedimientos, todos ellos presentes en la figura del protagonista de este film:

- Garbancito posee grandes cualidades que los convierten en héroe y que hacen posible que su figura se proponga como “modelo”. Recuérdese que ya en el prólogo con que se inicia la película se presenta de esta manera: “[...] un nuevo

<sup>1351</sup> Para profundizar en el tema, consúltese CHION, Michael: *Cómo se escribe un guión... op. cit.*, p. 119-142.

<sup>1352</sup> GOMEZ TARÍN, Francisco Javier: *El guión audiovisual y el trabajo del guionista...*, op. cit., p. 46.

héroe [...] que va a estar en vuestra memoria como el ejemplo prodigioso que en todos los momentos ambicionaríais igualar”<sup>1353</sup>.

- Los amigos del protagonista son secuestrados por el gigante y es él quien se ofrece para rescatarlos, poniendo su vida en peligro en numerosas ocasiones. De esta manera se pone al espectador de parte del personaje protagonista ya que se provoca la compasión en un primer momento y la admiración posteriormente.
- Por otra parte, se muestran pequeños errores de Garbancito (como utilizar mal el conjuro que le otorga el hada Mágica o mostrarse fanfarrón ante el leñador), que lo humanizan y aproximan a la experiencia cotidiana del espectador.
- Se lleva a cabo una amplia contextualización del personaje que prácticamente ocupa todo el acto I. Dicha contextualización resulta fundamental al aproximar al espectador a su vida cotidiana y a sus propias vivencias.
- Temor y piedad. El espectador siente ambos a través del personaje de Garbancito.

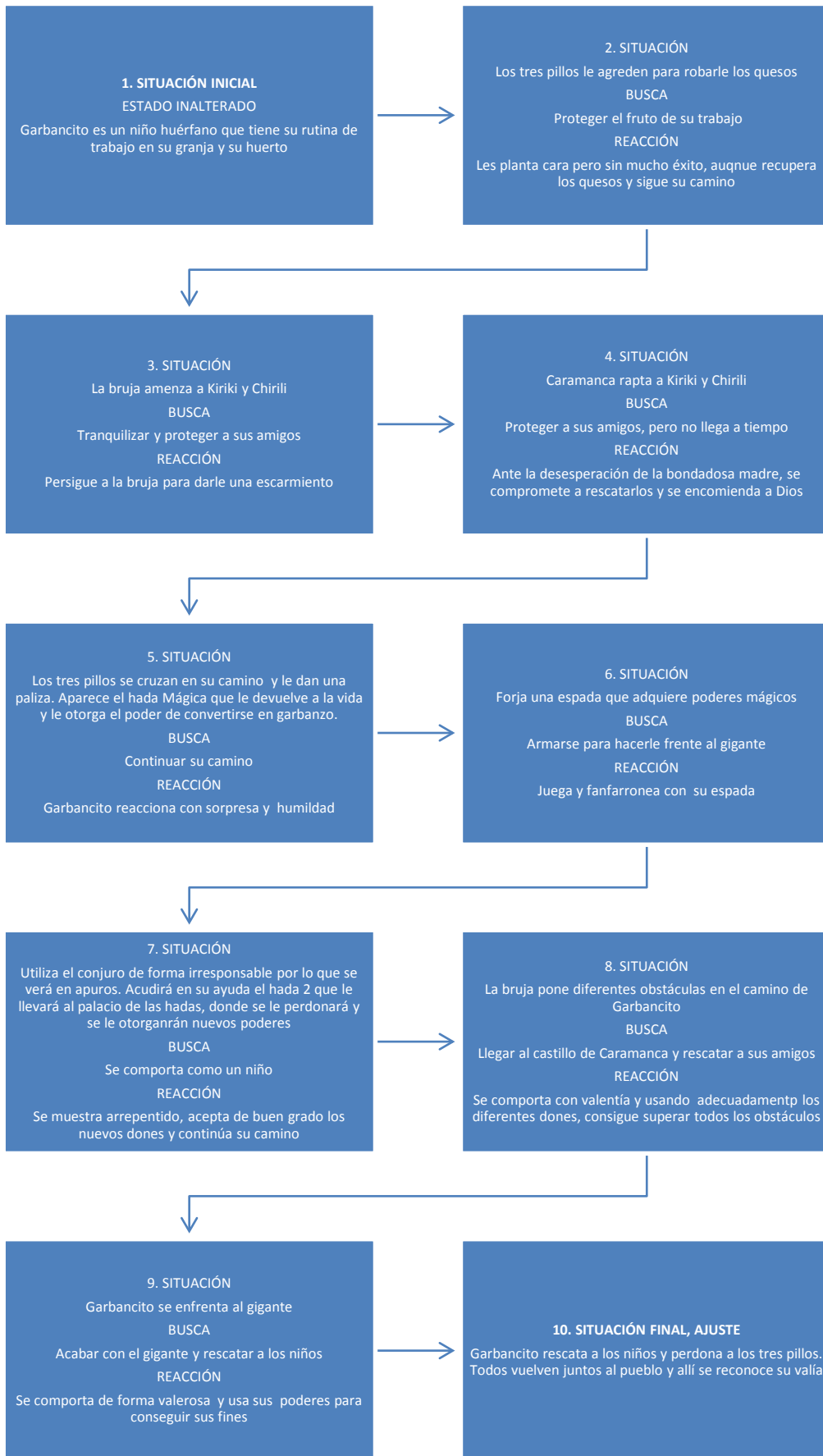
También se utilizan otros recursos como los cambios de fortuna (numerosos son los obstáculos a los que tiene que enfrentarse Garbancito en su camino hacia la guarida del gigante, pero todos son superados con perseverancia, valor y ayuda de Dios) o los valores morales (claramente en la figura del protagonista están presentes de forma explícita los valores morales de la época), entre otros.

Evidentemente el personaje protagonista va a sufrir cambios o transformaciones conforme avance la narración, al enfrentarse a los diferentes conflictos, situaciones u obstáculos que se interponen en la consecución de su objetivo principal. En el arco de transformación que se presenta a continuación se han recogido los cambios o alteraciones que sufre el personaje a lo largo del film.

---

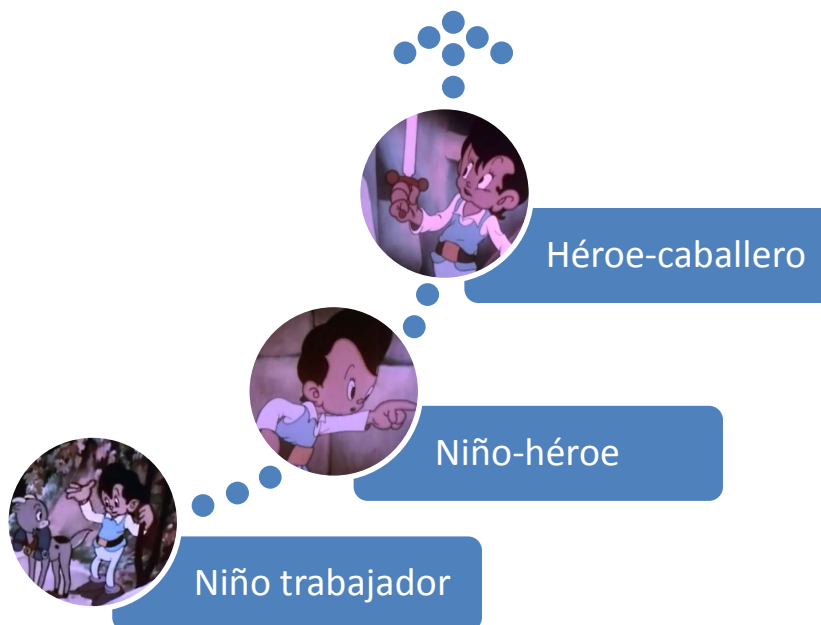
<sup>1353</sup> Tal y como se dice en la película.

## ARCO DE TRANSFORMACIÓN DE GARBANCITO



**Figura 575.** Arco de transformación de Garbancito.

En realidad, estas transformaciones se pueden sintetizar en tres momentos:



**Figura 576.** Síntesis de la transformación de Garbancito.

1) Garbancito como niño-trabajador, que se corresponde con la situación inicial o estado inalterado en el punto de partida de la historia. Tiene unas características muy concretas y, en cierto modo, peculiares. Ya demuestra tener grandes virtudes, como el esfuerzo, sacrificio, constancia, etc. (situación inicial, 2 y 3).

2) Garbancito como niño-héroe, que se corresponde con el primer cambio significativo cuando el protagonista se enfrenta al conflicto principal de la historia, el punto de confrontación (situación 4 y 5). Un buen testimonio de esta primera transformación son las palabras, en tono de burla, que los tres pillos le dedican antes de su enfrentamiento:

- Pajarón: “Buenas noches tenga nuestro **buen caballero...**”
- Pelanas: “...el **muy ilustre señor...**”
- Manazas: “**Don** Garbancito de la Mancha”
- Manazas: “Decidme **caballero**, os dedicáis ahora a la **protección** de las pobres madres desvalidas”
- Pajarón: “O sois acaso, el **apuesto héroe de las hazañas** que nuestras queridas abuelitas nos costaban en nuestra tierna infancia. Decid, **caballere.**”
- [...]
- Pajarón: “Gasta **orgullo de hidalgo**, nuestro señor **caballero.**”

3) Garbancito como héroe-caballero, se trata de la última transformación fundamental de Garbancito, cuando forja la espada<sup>1354</sup> y se convierte de manera definitiva en caballero (situación 6-10).

Una vez vistos los personajes más relevantes de la película se hace necesario establecer una serie de reflexiones respecto a ellos, sus relaciones, etc.

En primer lugar hay que decir que los personajes principales y secundarios no se mezclan en el espacio sino que van apareciendo progresivamente, a excepción del prólogo donde se presentan todos juntos. Además, en la mayor parte del film lo hacen por parejas del mismo signo. Es decir, “buenos” o “malos”, protagonista con co-protagonista y antagonista con co-antagonista. Y aunque hay varias secuencias en la que aparecen el protagonista y/o co-protagonista y la co-antagonista, nunca comparten el mismo escenario. Habrá que esperar hasta la secuencia 19, que ya forma parte del acto III, para ver a estos personajes cara a cara.

Otro aspecto importante a destacar es el color que se le asignan a cada uno de los personajes puesto que:

[...] hay que recordar también los casos en que los colores son funcionales con respecto al relato, ofreciendo códigos suplementarios a los códigos de la narratividad: cada color se asocia entonces a un personaje o con un estado emotivo, proponiéndose como signo de reconocimiento de los distintos elementos de la historia; [...] <sup>1355</sup>.

En general se utiliza mucho el color azul para los ropajes de los personajes, pero en general se puede distinguir que se utiliza este color para caracterizar a los “buenos” y el rojo para los “malos”.

Por último, hay que mencionar que desde un punto de vista ideológico, algunos de los personajes se pueden identificar con los dos bandos de la Guerra Civil española. Por supuesto, Garbancito, el niño héroe, valeroso, representaría a la España nacional que, por petición de la “bondadosa madre” (la Patria) se enfrentará a Caramanca y a Tía Pelocha, y rescatará a los niños. En el lado opuesto, todos los personajes que ocupan el papel de “malos” simbolizarían la España republicana (la bruja, el gigante y también

---

<sup>1354</sup> “Su espada se asemeja a la de los grandes personajes, es forjada por su dueño, como hace Sigfrido y tiene unas claras analogías con Excalibur, la espada del Rey Arturo; Colada y Tizona del Cid o la espada del Príncipe Valiente. Se utiliza como un claro recurso épico”. MANZANERA, María: *Cine de animación en España: largometrajes 1945-1985... op. cit.*, p.28.

<sup>1355</sup> CASSETTI, Francesco y CHIO, Federico di: *Cómo analizar un film...*, op. cit., p. 91.

los tres pillos). Así, se identificarían dos categorías dentro de éstos últimos, los tres pillos, que se arrepienten (aunque son presentados como niños que cometen fechorías, no se debe olvidar que su maldad es importante pues le dan una paliza de muerte a Garbancito) se identificarían con los republicanos que se “convierten” y asumen las creencias y doctrina franquistas, encontrando su salvación; y los “malos, malísimos”, aquéllos que no se someten y luchan hasta el final, encontrando su único destino, la muerte. Así *Garbancito de la Mancha* posee alguno de los rasgos que caracterizan lo que G. Sevilla ha denominado “modelo cruzada”: el buen vasallo (Garbancito), militarismo (el rescate de sus amigos constituye una acción bélica), la patria (la bondadosa madre)<sup>1356</sup>.

Este punto de vista es muy interesante, pero hay que tener en cuenta que cualquier película de Walt Disney encajaría perfectamente en este rol. Aunque no se debe perder de vista que la película está basada en el argumento de J. Pemartín, cercano al régimen franquista, como ya se ha comentado. Y además, como cualquier cuento infantil, aparte de entretener, pretende transmitir unos valores, en este caso, obviamente más próximos al régimen dictatorial en el poder. Resulta evidente, pues, que la lectura política es cierta y plausible, pero mucho más verosímil se presenta la visión religiosa: se trata de una película “moralizante”, con directrices claramente nacional-católicas<sup>1357</sup>.



---

<sup>1356</sup> Véase: SEVILLA LLISTERRI, Gabriel, *El modelo cruzada. Música y narratividad en el cine español de los años cuarenta...*, op. cit.

<sup>1357</sup> MANZANERA, María: *Cine de animación en España: largometrajes 1945-1985...* op. cit., p. 28.

## **Un modelo y sus epígonos: *Alegres vacaciones* (1948), *Érase una vez...* (1950) y *Los sueños de Tay-Pi* (1951).**



Con el éxito alcanzado por *Garbancito de la Mancha* en todos los ámbitos y con los estudios, el personal, etc. ya confeccionados, llevar a cabo una segunda producción de dibujos animados de largo metraje era el paso lógico, una consecuencia prácticamente inevitable y totalmente deseada por la Casa Balet y Blay.

Garbancito había iniciado el camino para la creación de largometrajes de animación, no sólo para Balet y Blay sino para cualquier productora, empresario o artista relacionado con los dibujos animados. Se había demostrado que era posible llevar a cabo una empresa de estas características, con una infraestructura adecuada y un importante activo en mano de obra y personal, pues aunque no existía una especialización, sí había muchos animadores que se dedican a realizar cortometrajes o animación en otros formatos como historietas de aventuras, publicidad, tiras cómicas, “tebeos”, etc., que eran una fuente de capital humano de gran valor. Además, se había visto que se podía crear una producción que competiese, aunque fuera a cierta distancia, con los largometrajes de Walt Disney.

Aun así, y a pesar de que los centros más importantes de producciones de dibujos animados se situaron en Barcelona, Madrid y Valencia, las iniciativas de producir largometrajes de animación en la década de 1940 se dieron únicamente en Barcelona.

### ***La producción de largometrajes de animación en España después de Garbancito de la Mancha***

En un contexto de numerosas iniciativas de producciones de cortometrajes de animación, hubo que esperar a que fuera una productora novel como Balet y Blay la que diera el apoyo e incluso casi obligara al artista, Arturo Moreno, a llevar a cabo una producción de largometraje. Seguramente esa iniciativa hubiese llegado más pronto que tarde de la mano de otras productoras con experiencia en la producción de

dibujos animados, pero quizás un conocimiento más exhaustivo de las exigencias tanto técnicas como creativas y presupuestarias que de seguro iban a requerir —y de hecho se requirieron—, frenó el impulso creativo de los artistas y empresarios en este sentido.

Pero una vez producido *Garbancito de la Mancha* el escenario fue bien distinto. Por una parte, Balet y Blay continuó con sus exclusivas producciones de animación en formato de largometraje, que al final, y muy al contrario de lo que cabría esperar resultaron ser únicamente otros dos films, *Alegres vacaciones* (1948) —una segunda parte de *Garbancito de la Mancha*— y *Los sueños de Tay-Pi* (1951), que no alcanzaron los resultados esperados y provocaron el cierre de la productora.

Además de la casa Balet y Blay, había otra productora en la Ciudad Condal dedicada exclusivamente a la creación de dibujos animados, que tenía un volumen muy importante de trabajo y que había creado cortos y series que habían alcanzado un gran éxito. Ésta era Dibujos Animados Chamartín, que después de su cierre en 1945, tuvo su continuación, gracias a Jaime Baguñá, en la productora Hermanos Baguñá. Es natural, que una empresa de estas características, después de ver el resultado final de *Garbancito de la Mancha* y de la buena acogida que tuvo por parte del público y de la crítica, se decidiera a producir su primer largometraje de dibujos animados aunque finalmente tuvo que vender su proyecto a Estela films que fue la productora que llevó a cabo, *Erase una vez...*, el tercer largometraje de animación en color en España, que por diversas circunstancias tampoco alcanzó todo el éxito esperado.

En cambio, con un entramado empresarial menor, animadores que produjeron gran cantidad de películas de corto metraje en Madrid, como fueron Carlos Tauler, José María Maortua, Fernando Morales o Manuel Alonso Añino, entre otros; o en Valencia, como Joaquín Pérez Arroyo junto a CIFESA, no se decidieron a dar el gran salto al formato del largometraje.



**Balet y Blay después de Garbancito de la Mancha: Alegres Vacaciones (1948) y Los sueños de Tay-Pi (1951).**

Ya se ha visto que la Casa Balet y Blay tuvo una gran actividad como distribuidora durante la década de 1940. Pero esta actividad se intensifica después del éxito conseguido con *Garbancito de la Mancha*, que además de popularidad, le proporcionó una gran cantidad de permisos de importación. Esto unido a la situación internacional hizo que durante la etapa de producción de *Alegres vacaciones*, Balet y Blay llevase a cabo una intensa campaña de distribución de películas y también durante el resto de la década. Buen ejemplo de ello es la gran cantidad de carteles y el tamaño de éstos que aparecieron en prensa, anunciando los estrenos de sus películas, los cuales suponen una gran inversión en publicidad. También emplearon tácticas de *marketing* muy originales como por ejemplo, la creación de crucigramas.

**Figuras 577 y 578.**Carteles anunciando *Viaje sin retorno*, película distribuida por Balet y Blay. S/A: "Cartel", en *La Vanguardia Española* (11.11.1947), p. 10.

**MONTECARLO**  
El local de las grandes exclusivas

**SABADO DE GLORIA**

Balet y Blay presenta una producción Warner Bros.

**1.º PREMIO de INTERPRETACION**

Se despachan localidades numeradas para las sesiones del Sábado de Gloria, Domingo, Lunes de Pascua y días sucesivos.

**LOS ASTRÓLOGOS DICEN...**  
que la conjunción de cuatro estrellas de la magnitud de  
STAN LAUREL, OLIVER HARDY,  
BUD ABBOTT Y LOU COSTELLO  
es un presagio de risa desternillante

Stan Laurel Oliver Hardy  
BUD ABBOTT LOU COSTELLO

**LOCOS DEL AIRE**  
Director: A.E. SUTHERLAND

**GALOPA MUCHACHO**  
BUD ABBOTT LOU COSTELLO  
DICK FORAN \* ANNE GUYRE

Bud Abbott por la prudencia...  
Lou Costello es un coc 307...  
Stan Laurel lavandera:  
Hardy planta una guitarra  
y se bebe el alcohol.

**WINDSOR**  
HOY, NOCHE ESTRENO  
A LAS 10'30, NUMERADA

PIERRE RENOIR  
**La CIUDADELA del SILENCIO**  
ESPECTACULAR! EMOCIONANTE!

ANNABELLA  
DIRECCION MARCEL L'HERBIER

La exquisita sensibilidad de ANNABELLA frente a la enérgica expresión de PIERRE RENOIR.

Estreno del dibujo Walt Disney, en tinte color, «LA CURA DE DONALD».

Figuras 579, 580 y 581. Carteles anunciando el estreno de películas distribuida por Balet y Blay: *Sargento York*, *Locos del aire* y *la ciudadela del silencio*. S/A: "Cartel", en *La Vanguardia Española* (01.04.1947), p. 12; S/A: "Cartel", en *La Vanguardia Española* (18.04.1947), p. 8; S/A: "Cartel", en *La Vanguardia Española* (04.02.1947), p. 10; respectivamente.

LUNES, DIA 13 DE ENERO: **CAPITOLIO-METROPOLI** FANTASTICO ESTRENO

LAS SENSACIONALES Y TREPIDANTES AVENTURAS DE **FLASH GORDON:**

**«MARTE ATACA A LA TIERRA»**

por BUSTER CRABBE, JEAN ROGERS y CHARLES MIDDLETON Producción «UNIVERSAL», presentada por BALET Y BLAY (la marca de prestigio).

(Mañana se publicará íntegra la historietta ilustrada de esta fantástica película)

¡UN PRODIGIO DE ESPECTACULARIDAD! ¡UN DELIRIO DE FANTASIA! ¡ARMAS HORRIPILANTES!  
¡LOS HOMBRES VOLADORES! ¡AVIONES INTERPLANETARIOS! ¡LA V. 1 Y LA V. 2 EN ACCION!

Además, en CAPITOLIO: «EL FORASTERO», por GARY COOPER y WALTER BRENNAN

BALET Y BLAY

Figura 582. Cartel anunciando el estreno de *Marte ataca a la Tierra*, película distribuida por Balet y Blay. S/A: "Cartel", en *La Vanguardia Española* (11.01.1947), p. 10.

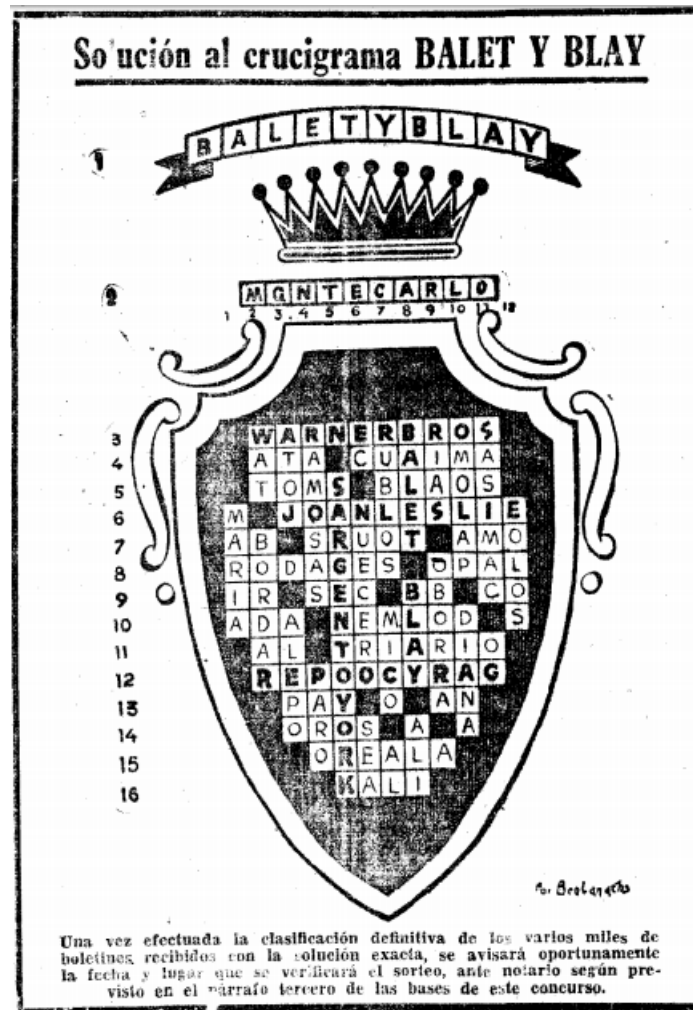



Figura 583. S/A: "Cartel: resolución crucigrama" en *La vanguardia española* (01.04.1947), p. 14



Figuras 584 y 585. Cartel anunciando *Monsieur Vincent*, película distribuida por Balet y Blay. S/A: "Cartel", en *La Vanguardia Española* (06.07.1950), p. 13

## **Alegres vacaciones: la segunda parte de *Garbancito de la Mancha***

A continuación se presenta la ficha técnica y artística de *Alegres vacaciones*.

<b>CARTEL Y DATOS GENERALES</b>	
	<p><b>Título original</b> <b>ALEGRES VACACIONES</b></p> <p><b>Dirigida por:</b> José María Blay</p> <p><b>Año:</b> 1948</p> <p><b>Nacionalidad:</b> Española</p> <p><b>Países participantes:</b> España</p> <p><b>Género:</b> Animación. Dibujos Animados. Infantil.</p> <p><b>Fecha de estreno:</b> Barcelona, 18.10.1948, Cine Publi Madrid, 27.12.1948, Actualidades</p>
<b>PRODUCCIÓN, GUIÓN Y ANIMACIÓN</b>	
<p><b>Productora:</b> BALET Y BLAY</p> <p><b>Producción:</b> <b>[Director de Producción:]</b> Antonio Furnó Brujó <b>[Administración:]</b> Antonio Furnó Brujó</p> <p><b>Director:</b> José M<sup>a</sup> Blay Castillo</p> <p><b>Realización:</b> Arturo Moreno Salvador</p> <p><b>Argumento:</b> <b>[Literario:]</b> José M<sup>a</sup> Blay Castillo <b>[Técnico:]</b> Arturo Moreno</p> <p><b>Diálogos:</b> Fernando Ramos de Castro</p> <p><b>Exteriores:</b> Wladimir Rudin</p> <p><b>Fotografía y filmación:</b> <b>[Director de fotografía:]</b> Jaime Parera Janer [hasta el 15.10.1945]; Wladimir Rudin <b>[Operadores:]</b> Enrique Vilarrasa Lonate, Alberto Genies Lorente [1<sup>a</sup> etapa: hasta 22.06.1946]; Tomás Torrades Gatell [2<sup>a</sup> etapa: después de 22.06.1946]; <b>[Montaje:]</b> Antonio Cánovas</p> <p><b>Animación:</b> <b>[Animadores:]</b> Armando Tosquellas Molins, Enrique Cañada Lorza (?), Rosa Galcerán Vilanova, Antonio Gómez Serrano, Manuel Roncero Miró, Juan María Vendrell Panroma, Carmen Canals</p>	

<p>Puichulutegui, Trino Furnó Brujó, Joaquín Bisbe Piqué, Carmen Gil Cunillera, Eusebio Oca Pérez, Florián Prieto Alier, Josefa (Pepita) Pardell Terrade, Carmen Jubert Cantó, M<sup>a</sup> Concepción González Piquer [1<sup>a</sup> etapa: hasta 22.06.1946]; Juan Romero Galán, Juan Martínez Cervera, Irene Dalmau Almurall, Margarita Baró Llovet, Fernando Martínez Herrero, Nuria Bascu Verdaguer, Reina Domenech Romero, Victoria Gallego Mugoitio, Ángel García Vidal, Fernando Aguiló Reyes, Constanca Armengol Chumillas, Juan Galobardes Inglés [2<sup>a</sup> etapa: después de 22.06.1946]</p> <p><b>Fondos:</b> Francisco Tulla Maristany, Valentín Castanys Fornells</p> <p><b>Colorido:</b></p> <p><b>[Dirección:]</b> Ana M<sup>a</sup>. Melero [1<sup>a</sup> etapa: hasta 22.06.1946]; Dolores García Ayala [2<sup>a</sup> etapa: después de 22.06.1946]</p> <p><b>[Iluminadoras:]</b> Nuria Lacasas Rosell, Enriqueta García Monserrat, Mercedes Vilella Costa, Pilar Esteve Gallast, Ana M<sup>a</sup> Gómez Balanza, Paquita Pérez Guardiola, Natividad Tart Juan, Ana García Vitalla, Isabel Masanet Robles, Carmen Gil Gil, Monserrat Plaja Bas, Encarnación Rivera Carceles, Teresa Vidal Ferrer, Dolores García García, Margarita Piñol Freixa [1<sup>a</sup> etapa: hasta 22.06.1946]; M<sup>a</sup> Carmen Roiget Lovell, Dolores García Ayala, Dolores Cammany Barrat, Rosa Torralba Serra, Enriqueta Montamar Terigle, Ginesa Torres Hernández, María Salvador Albalde, Carmen Ruz Martínez, Palmira Aferil Iniesta [2<sup>a</sup> etapa: después de 22.06.1946]</p>
<b>BANDA SONORA</b>
<p><b>Música:</b></p> <p><b>[Música:]</b> Ramón Ferrés Musolas</p> <p><b>[Canciones:]</b> Joaquín Bisbe Piqué (<i>Canción de la Paella; Monumentos de España</i>)</p> <p><b>Sonido:</b> Mono</p> <p><b>Doblaje:</b></p> <p><b>[Empresa:]</b> Parlo Films</p> <p><b>[Director de doblaje:]</b> Pedro Puche</p> <p><b>[Reparto de voces:]</b> [Garbancito de la Mancha] ?, [Chirili] Carmen Contreras, [Kiriki] ?, [Caramanca] Eduardo Garro, [la tía Pelocha] Carmen Robles , [Manazas y Hombre del pueblo 1] Jesús Puche, [Zepe, el Pelanas] ?, [Pajarón] ?, [Hada Mágica y Mujer del pueblo 1] Rosita Valero, [Hada Parlanchina y Mujer del pueblo 2] Lolita Durán, [Irascible leñador] Emilio Fábregas, [Forastero charlatán] Celedonio Merino, [Hombre del pueblo 2] Segundo Vallespín, [Narradora inicial] ?</p>
<b>FORMATO, RODAJE Y MONTAJE</b>
<p><b>Formato [de producción]:</b> 35 mm. Dufaycolor. Normal.</p> <p><b>Duración original:</b> 73 min; 61min. (1hr 1 min) (copia utilizada)</p> <p><b>Rodaje y Montaje</b></p> <p><b>Metraje:</b> 2200 m (aprox.)</p> <p><b>Lugares de rodaje:</b></p> <p><b>[Animación:]</b> Estudios “Balet y Blay” S.L. (Barcelona)</p> <p><b>[Imágenes reales o exteriores:]</b> Mallorca, Cataluña</p>
<b>DISTRIBUCIÓN</b>
<p><b>DATOS DE DISTRIBUCIÓN</b> (totales; por distribuidora —empresa distribuidora: TUSI S. A.)</p> <p><b>Espectadores:</b> 9.295; <b>Recaudación:</b> 1.338.239 ptas. (8.042,98 €)</p>

Figura 586. Ficha técnica y artística de *Alegres vacaciones*.

Antes siquiera de estrenar *Garbancito de la Mancha*, la Casa Balet y Blay —con José María Blay y Arturo Moreno a la cabeza— decidió comenzar con los trabajos para producir un nuevo largometraje de dibujos animados.

Es más, la idea de crear varias películas de animación estaba en la mente de los productores desde la misma idea del proyecto de realizar el primer largometraje de animación español y crear unos Estudios. Así se ha visto en el punto anterior. Pero además, el éxito alcanzado por *Garbancito de la Mancha* no vino sino a confirmar todas las expectativas y lo acertado de la decisión:

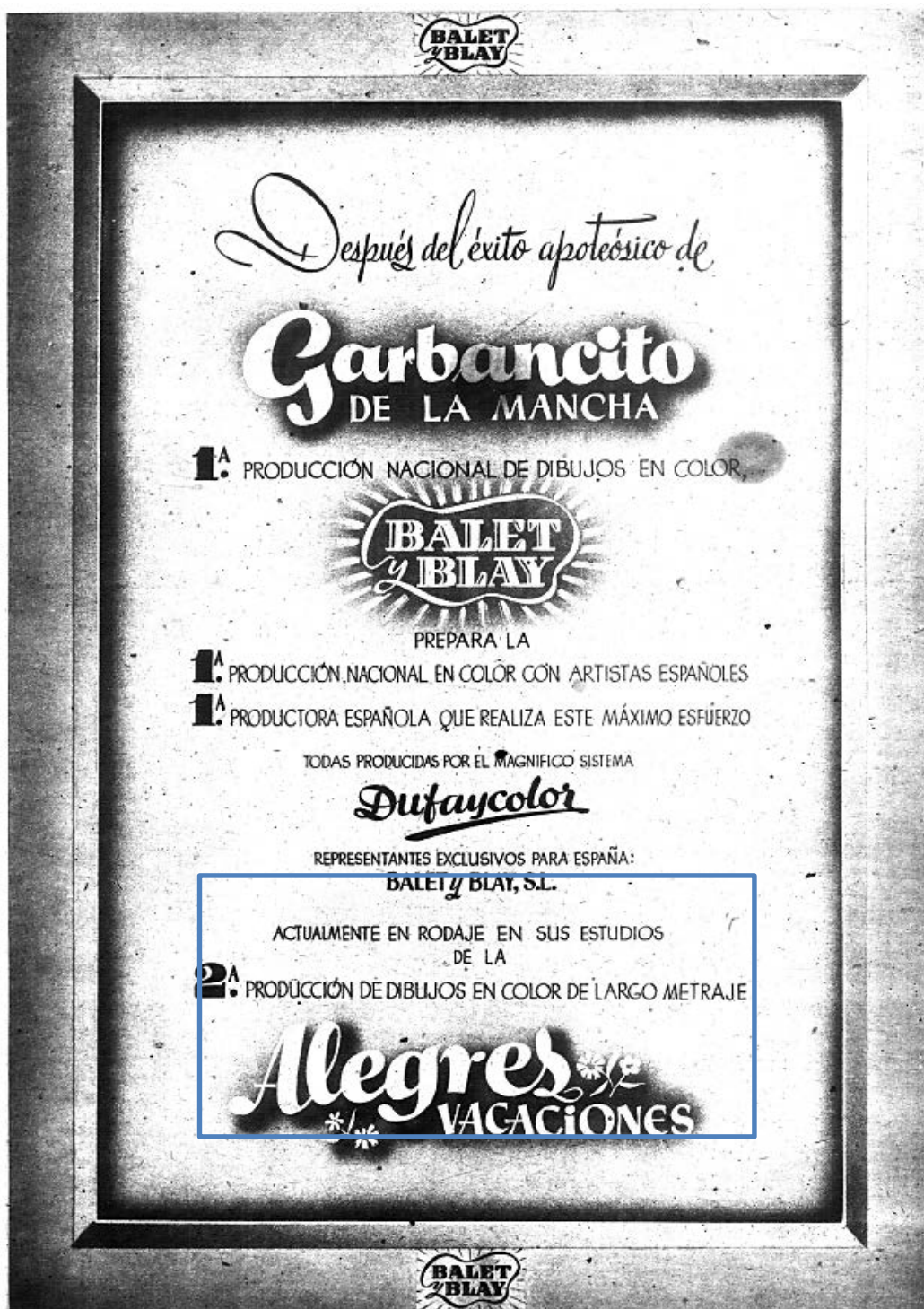
[...] el resultado obtenido ha sido excelente, y él ha traído un gran ánimo a José María Blay para persistir en este género de producciones. Una nueva película ya en marcha, da fe de la satisfacción que ha producido al director de «Garbancito de la Mancha» su primera y genial salida al campo español de los fotogramas de dibujos en color para films de largo metraje<sup>1358</sup>.

Por otra parte, la Casa Balet y Blay supo rentabilizar el éxito de su primera producción y promocionar así, su segundo proyecto. No sólo lo hace a través de carteles publicados en distintos medios, prensa y revistas especializadas, sino que aprovecha cualquier producto de *Garbancito de la Mancha* para realizar autopromoción, como por ejemplo en los álbumes de cromos, en los que se dedica la contraportada a promocionar su nueva producción, *Alegres vacaciones*, aprovechando el éxito de *Garbancito de la Mancha*.



Figuras 587 y 588. Contraportada y detalle del álbum de cromos de *Alegres vacaciones*.

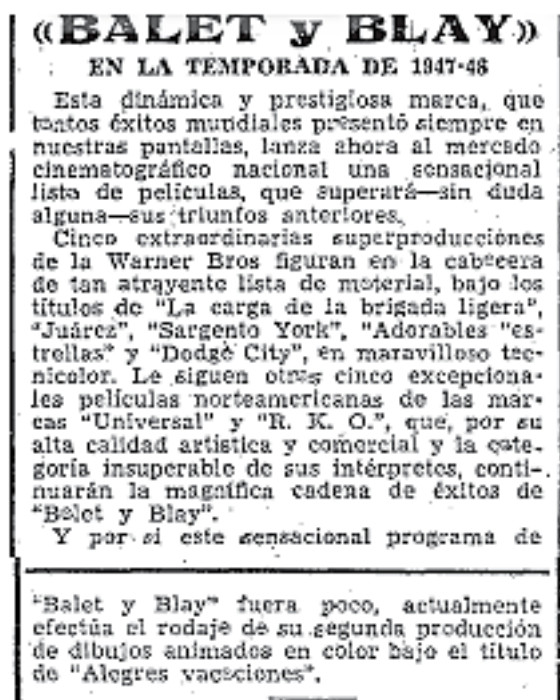
<sup>1358</sup> CASTÁN PALOMAR, Fernando: “Horas antes del estreno con el director y los autores de «Garbancito de la Mancha»” ..., *op. cit.*, p. 4.



**Figura 589.** Cartel promocionado su nueva producción, *Alegres vacaciones*. S/A: "Cartel", en *Primer Plano*, VII/283 (17.03.1946), p. 3.

Incluso se empleó el tirón del cine estadounidense entre el público español para anunciar la producción de *Alegres vacaciones*: en el mismo cartel que anuncia la distribución para la temporada 1947-48 de superproducciones de la Warner Bros, Universal o R. K. O., se incluye el largometraje de animación:

Y por si este sensacional programa de «Balet y Blay» fuera poco, actualmente efectúa el rodaje de su segunda producción de dibujos animados en color bajo el título de «Alegres vacaciones»<sup>1359</sup>



**Figura 590.** Noticia en la que se anuncian las películas distribuidas por Balet y Blay para la temporada 1947-1948. S/A: "Noticia: «Balet y Blay» en la temporada de 1947-48", en ABC (06.02.1947). p. 10.

Por tanto, *Alegres vacaciones* puede considerarse la segunda parte de *Garbancito de la Mancha*, por muchas razones, entre otras por mantener la mayor parte del equipo técnico y artístico, dirigido nuevamente por Arturo Moreno, y por recurrir a los mismos personajes; aunque si bien el argumento, creado por José M<sup>a</sup> Blay, es bien diferente. Ahora estos personajes se convierten en turistas que visitan las regiones más emblemáticas de España, enmarcados en el contexto espacio-temporal de la época. De tal modo, que la película representa en realidad una especie de documental propagandístico que combina imágenes reales y dibujos animados; todo ello, con el fin de ensalzar el turismo nacional. En cierto modo, también se trata de un intento por mantener a la industria cinematográfica española de animación detrás de la estela de Walt Disney, que había estrenado *Saludos amigos* (1942) y *Los tres caballeros* (1947), películas que combinaban la imagen real con personajes de dibujos animados.

<sup>1359</sup> En S/A: "Noticia: «Balet y Blay» en la temporada de 1947-48", en ABC (06.02.1947). p. 10.





Figuras 591 y 592. Carteles de *Alegres vacaciones*.

El proceso de producción de la película comenzó el 14 de mayo de 1945, antes del estreno de *Garbancito de la Mancha*, y terminó el 20 de junio de 1948<sup>1360</sup>. No estuvo exento de dificultades, siendo la más importante una serie de explosiones y un posterior incendio en los que se destruyó buena parte de los rollos ya positivados. No se pudo esclarecer si fue un accidente o un sabotaje<sup>1361</sup>. Este hecho supuso un importante retraso que demoró la duración del rodaje, pues se tuvo que volver a animar gran parte de la película. Seguramente también condicionó en gran medida la inclusión de un mayor número de planos con imágenes reales, que eran mucho más rápidos de producir pero que tuvieron un efecto negativo en la película, pues ralentizaban la trama, llegando en ocasiones a desdibujarla<sup>1362</sup>.

La idea argumental de «Alegres vacaciones» era muy aprovechable [...] unas veces con dibujos y otras con imagen real, lo más típico del folklore nacional. Esta idea, sumamente cinematográfica y sugestiva [...] no terminó de cuajar y, en ocasiones, las vistas no tenían casi nada que ver con los dibujos animados [...].

<sup>1360</sup> CANDEL CRESPO, José María: *Historia del dibujo animado español...*, op. cit., p. 54.

<sup>1361</sup> Tal vez provocado por alguno de sus propios trabajadores —recuérdese que varios de ellos eran republicanos represaliados—, o acaso por la alta inflamabilidad de los negativos.

<sup>1362</sup> Véase el análisis fílmico de la película, que se presenta a continuación.

«Alegres vacaciones fue una película con menor calidad de animación que «Garbancito de la Mancha». En el uso repetido de «ciclos» y en la utilización, no siempre justificada de la imagen real, se apreciaba una evidente intención de abaratar costes<sup>1363</sup>.

Para la filmación de las imágenes reales, al ser en color se contó con la presencia de un operador especializado, Wladimir Rudin, que fue acompañado por José María Blay a los lugares seleccionados<sup>1364</sup>.

Los medios y materiales técnicos no habían mejorado prácticamente desde *Garbancito de la Mancha*<sup>1365</sup>. Todavía se seguía importando el celuloide del exterior aunque como novedad se llevó a cabo la copia de la película en España:

José maría Blay está eufórico de satisfacción por el buen resultado obtenido en el tiraje de la primera copia en España de una película en color. Se trata de la película de dibujos animados, de largo metraje, «Alegres vacaciones», por el procedimiento Dufaycolor. Antes, las copias en colores de estas películas había que hacerlas en el Extranjero; pero ahora, a partir de «Alegres vacaciones», podrán hacerse en España [...] <sup>1366</sup>.

En cuanto al personal, hay que decir que se siguió el mismo procedimiento de trabajo dividido en secciones que en *Garbancito de la Mancha*. Y, aunque básicamente fue el mismo, dirigido por Arturo Moreno, hubo algunas variaciones respecto a los nombres y también a la cantidad en las diferentes secciones. Éstos son los nombres del personal que dejó de trabajar para Balet y Blay con anterioridad al 14 de mayo de 1945, fecha de inicio del rodaje de *Alegres vacaciones*: Edith Frank Papethin, Francisco Jordá Monserrat, José M<sup>a</sup> Carnicero Hernández, Jaime Castelló Otín, Manuel Jiménez Arnalet (?), Domingo Maguicir (?) Debuen, José Mira Cullá, Javier Pabarates Juan, José Radalga Macia, Pedro García Lorente, José Amat Gaspar, Ramón Monserrate Candell, José Roura Oliva, Renato Novelli Moncalvo, Fernando Trabal Lázaro, Julita Martín San Sebastián —en la sección de dibujo—; Jacinta Amat Navarro, Paquita Oltra Lasala, Angelita Gómez Serrano, Rosario Fuster Banin, Dolores Mur Navarro, María Jorba Vivas, María Boluda Belluga, Concepción García García, Clara Sabaté Silvestre, Margarita Barber Borrull —en la sección de colorido (iluminadoras)—; Luis Flotats

---

<sup>1363</sup> CANDEL CRESPO, José María: *Historia del dibujo animado español...*, op. cit., pp. 52, 54.

<sup>1364</sup> CANDEL CRESPO, José María: *Historia del dibujo animado español...*, op. cit., p. 52

<sup>1365</sup> MANZANERA, María: *Cine de animación en España: largometrajes 1945-1985...*, op. cit., p. 38.

<sup>1366</sup> GÓMEZ TELLO, José Luis: "Noticiero: Nos alegramos señor Blay", en *Primer Plano*, IX/409 (15.08.1948), p. 18.

Canal —en la sección de fondos—; José M<sup>a</sup> Maristany Gracios —en la sección de fotografía—; y Eliseo Bescós Montoliu —el botones—.

El resto de personal que trabajó en *Garbancito de la Mancha* también lo hizo en *Alegres vacaciones*, figurando como fecha de baja en la mayoría de los casos el 22.06.1946, a excepción de Armando Tosquellas (15.10.1945) —en la sección de dibujo—; Jaime Parera Janer (15.10.1945) —en la sección de fotografía—; y Mercedes Vilella Costa (19.01.1946), Pilar Esteve Gallast (30.06.1945), Isabel Masanet Robles (23.02.1946), Encarnación Rivera Carceles (21.04.1946), Teresa Vidal Ferrer (21.04.1946) —en la sección de colorido (iluminadoras)—.

Ya en 1947, se contrató nuevo personal para participar en lo que he llamado una segunda etapa de producción de *Alegres vacaciones*.

NOMBRE Y APELLIDOS	FUNCIÓN	ALTA	BAJA	SUELDO SEMANA PTAS.
Raimundo Tort Alemany	Dibujo	07.01.1946	22.06.1946	70
Juan Romero Galán	Dibujo	25.11.1946	---	75
Juan Martínez Cervera	Dibujo	07.01.1947	---	125
Tomás Torrades Gatell	Fotografía	10.02.1947	---	115
Irene Dalmau Almurall	Dibujo	10.02.1947	---	175
Margarita Baró Llovet	Dibujo	10.02.1947	---	75
M <sup>a</sup> Carmen Roiget Lovell	Pintura	03.03.1947	---	80
Dolores García Ayala	Pintura	10.03.1947	---	100
Fernando Martínez Herrero	Dibujo	24.03.1947	---	90
Nuria Bascu Verdaguer	Dibujo	07.04.1947	---	100
Reina Domenech Romero	Dibujo	07.04.1947	---	90
Dolores Cammany Barrat	Pintura	21.04.1947	---	80
Rosa Torralba Serra	Pintura	21.04.1947	---	80
Victoria Gallego Mugoitio	Dibujo	28.04.1947	---	125
Ángel García Vidal	Dibujo	28.04.1947	---	90
Enriqueta Montamar Terigle	Pintura	28.04.1947	---	80
Fernando Aguiló Reyes	Dibujo	12.05.1947	---	90
Constancia Armengol Chumillas	Dibujo	12.05.1947	---	90
Ginesa Torres Hernández	Pintura	12.05.1947	---	80
María Salvador Albalde	Pintura	12.05.1947	---	80
Carmen Ruz Martínez	Pintura	26.05.1947	---	80
Palmira Aferil Iniesta	Pintura	26.05.1947	---	80
Juan Galobardes Inglés	Dibujo	02.06.1947	---	80

**Figura 593.** Tabla del personal nuevo contratado para participar en *Alegres vacaciones*<sup>1367</sup>.

<sup>1367</sup> Datos extraídos de la hoja de registro del personal de Balet y Blay. GUIRAL CONTI, Antoni; y RIERA PUJAL, Jordi (comisarios): *Els orígens del cinema d'animació a Catalunya...*, op. cit. Todos los datos referidos al personal que se presentan a lo largo del apartado han sido tomadas de esta fuente.

Así, las composiciones de las diferentes secciones quedaron constituidas como se presentan a continuación.

En la sección de animación hay que destacar que los jefes de animación que comandaban los equipos no van a estar durante todo el proceso de producción de la nueva película. De hecho, José María Carnicero se marchó el 12.05.1945, justo en el inicio del nuevo film; y Armando Tosquellas únicamente permanecerá unos meses más, hasta el 15.10.1945, pues:

[...] después de algún tiempo de permanencia en los estudios se indispuso con la dirección y acabó por abandonarlos<sup>1368</sup>.

Aunque su marcha no fue definitiva, ya que retornó más adelante a los estudios de Balet y Blay para trabajar en su tercera y última producción, *Los sueños de Tay-Pi*. Estos cambios en la plantilla no supusieron ningún problema pues se contaba con animadores que habían estado trabajando para la productora desde sus inicios y ya poseían una experiencia suficiente para liderar la sección de animación, como Rosa Galcerán, Manuel Roncero, Trino Furnó, etc.

En la segunda etapa, y como se puede deducir por los sueldos recibidos por parte de los nuevos animadores contratados, se puede afirmar que Irene Dalmau Almurall lideró el equipo.

ETAPA	NOMBRE Y APELLIDOS	ALTA	BAJA	SUELDO SEMANA PTAS.
1ª (hasta 22.06.1946)	Arturo Moreno Salvador	--	--	---
	<b>Armando Tosquellas Molins</b>	<b>29.04.1943</b>	<b>15.10.1945</b>	<b>275</b>
	Enrique Cañada Lorza (?)	29.04.1943	22.06.1946	110
	Rosa Galcerán Vilanova	29.04.1943	22.06.1946	160
	Antonio Gómez Serrano	29.04.1943	22.06.1946	90
	Manuel Roncero Miró	19.07.1943	22.06.1946	160
	Juan María Vendrell Panroma	19.07.1943	22.06.1946	160
	Carmen Canals Puichulutegui	27.09.1943	22.06.1946	90
	Trino Furnó Brujó	27.09.1943	22.06.1946	110
	Joaquín Bisbe Piqué	31.01.1944	03.03.1945	100
		08.04.1946	22.06.1946	
	Carmen Gil Cunillera	31.01.1944	22.06.1946	90
	Eusebio Oca Pérez	14.02.1944	22.06.1946	160
	Florián Prieto Alier	14.02.1944	22.06.1946	90
	Josefa Pardell Terrade	14.02.1944	22.06.1946	90
	Carmen Jubert Cantó	11.04.1944	22.06.1944	110

<sup>1368</sup> MANZANERA, María: *Cine de animación en España: largometrajes 1945-1985...*, op. cit., p. 79.

	M <sup>a</sup> Concepción González Piquer	27.11.1944	22.06.1946	110
	Raimundo Tort Alemany	07.01.1946	22.06.1946	70
<b>2<sup>a</sup> (a partir del 22.06.1946)</b>	Juan Romero Galán	25.11.1946	---	75
	Juan Martínez Cervera	07.01.1947	---	125
	<b>Irene Dalmau Almurall</b>	<b>10.02.1947</b>	---	<b>175</b>
	Margarita Baró Llovet	10.02.1947	---	75
	Fernando Martínez Herrero	24.03.1947	---	90
	Nuria Bascu Verdaguer	07.04.1947	---	100
	Reina Domenech Romero	07.04.1947	---	90
	Victoria Gallego Mugoitio	28.04.1947	---	125
	Ángel García Vidal	28.04.1947	---	90
	Fernando Aguiló Reyes	12.05.1947	---	90
	Constancia Armengol Chumillas	12.05.1947	---	90
	Juan Galobardes Inglés	02.06.1947	---	80

**Figura 594.** Tabla del personal integrante de la sección de animación en *Alegres Vacaciones*.

También en la sección de colorido (iluminadoras) se puede distinguir dos etapas, encabezada la primera por Ana María Melero, que había continuado con los trabajos después de *Garbancito de la Mancha*; y la segunda, con Dolores García Ayala a la cabeza, tal y como se desprende de la remuneración semanal percibida.

ETAPA	NOMBRE Y APELLIDOS	ALTA	BAJA	SUELDO SEMANA PTAS.
<b>1<sup>a</sup> (hasta 22.06.1946)</b>	<b>Ana María Melero Díaz</b>	<b>29.04.1943</b>	<b>22.06.1946</b>	<b>120</b>
	Nuria Lacasas Rosell	27.09.1943	22.06.1946	70
	Enriqueta García Monserrat	27.06.1944	22.06.1946	70
	Mercedes Vilella Costa	03.07.1944	19.01.1946	70
	Pilar Esteve Gallast	17.04.1944	30.06.1945	55
	Ana M <sup>a</sup> Gómez Balanza	05.09.1944	22.06.1946	70
	Paquita Pérez Guardiola	13.09.1944	22.06.1946	70
	Natividad Tart Juan	25.09.1944	22.06.1946	70
	Ana García Vitalla	29.09.1944	22.06.1946	70
	Isabel Masanet Robles	09.10.1944	23.02.1946	70
	Carmen Gil Gil	16.10.1944	22.06.1946	70
	Monserrat Plaja Bas	20.11.1944	22.06.1946	70
	Encarnación Rivera Carceles	18.12.1944	21.04.1946	60
	Teresa Vidal Ferrer	18.12.1944	21.04.1946	55
	Dolores García García	13.12.1944	22.06.1946	70
	Margarita Piñol Freixa	13.12.1944	22.06.1946	70
<b>2<sup>a</sup> (a partir del 22.06.1946)</b>	M <sup>a</sup> Carmen Roiget Lovell	03.03.1947	---	80
	<b>Dolores García Ayala</b>	<b>10.03.1947</b>	---	<b>100</b>
	Dolores Cammany Barrat	21.04.1947	---	80
	Rosa Torralba Serra	21.04.1947	---	80
	Enriqueta Montamar Terigle	28.04.1947	---	80
	Ginesa Torres Hernández	12.05.1947	---	80
	María Salvador Albalde	12.05.1947	---	80
	Carmen Ruz Martínez	26.05.1947	---	80
	Palmira Aferil Iniasta	26.05.1947	---	80

**Figura 595.** Tabla del personal integrante de la sección de colorido en *Alegres Vacaciones*.

En la sección de fondos, destaca la elaboración de fondos e imágenes de los distintos lugares de España en los que Arturo Moreno

[...] estuvo personalmente en Palma de Mallorca tomando apuntes que después pasaba al decorador Francisco Tulla y el fondista Valentín Castanys. El resto se tomó a base de fotografías<sup>1369</sup>.

Es en la única sección en la que no se contrata a nadie en la segunda etapa de producción.

ETAPA	NOMBRE Y APELLIDOS	ALTA	BAJA	SUELDO SEMANA PTAS.
1ª (hasta 22.06.1946)	Valentín Castanys Fornells	03.05.1943	22.06.1946	115
	Francisco Javier Tulla Maristany	03.05.1943	22.06.1946	190

**Figura 596.** Tabla del personal integrante de la sección de fondos en *Alegres Vacaciones*.

De la sección de fotografía desaparece Jaime Parera Janer, el 15.10.1945, exactamente la misma fecha en que causan baja Armando Tosquellas, aunque no se conoce si las razones de abandonar la producción fueron las mismas que éste o no. Le sustituye en la dirección de fotografía Wladimir Rudin<sup>1370</sup>. Ya en la segunda etapa aparece el nombre en solitario de Tomás Torrades Gatell, como operador.

ETAPA	NOMBRE Y APELLIDOS	ALTA	BAJA	SUELDO SEMANA PTAS.
1ª (hasta 22.06.1946)	Jaime Parera Janer	29.04.1943	15.10.1945	275
	Enrique Vilarrasa Lonate	19.07.1943	22.06.1946	160
	Alberto Genies Lorente	27.09.1943	22.06.1946	100
2ª (a partir del 22.06.1946)	Tomás Torrades Gatell	10.02.1947	---	115

**Figura 597.** Tabla del personal integrante de la sección de fotografía en *Alegres Vacaciones*.

Por tanto, se puede decir que la producción de *Alegres vacaciones* estuvo marcada por dos etapas diferenciadas por lo que al personal se refiere, que en realidad es el activo más importante en una producción de estas características. En la primera etapa, participaron profesionales que ya habían trabajado en *Garbancito de la Mancha*, a excepción de Raimundo Tort Alemany —sección de dibujo— y que fueron contratados

<sup>1369</sup> CANDEL CRESPO, José María: *Historia del dibujo animado español...*, op. cit., p. 52.

<sup>1370</sup> Según datos de CANDEL CRESPO, José María: *Historia del dibujo animado español...*, op. cit., p. 55.

por la Casa Balet y Blay hasta el 22.06.1946. En la segunda, hay que destacar que no se mantiene a nadie de la etapa anterior<sup>1371</sup>. Posiblemente como consecuencia de estos cambios y para evitar problemas, no se incluyen en los títulos iniciales de la película los nombres de los animadores principales, ni del equipo de fotografía, etc., contrastando con los de *Garbancito de la Mancha*, que eran mucho más detallados.

Finalmente la película se estrenó el 18.10.1948 en Barcelona en el Cine Publi y el 27.12.1948 en Madrid en el cine Actualidades, con un menor éxito de público y recaudación que *Garbancito de la Mancha* y con críticas mucho menos favorables. Según Arturo Moreno, esto se debió a que

«Alegres vacaciones» fue inferior a «Garbancito de la Mancha» porque se pretendió aprovechar el éxito de unos personajes que eran idóneos para un relato determinado y para una época concreta, y que quedaban fuera de lugar viajando por la España de entonces, y por ello el planteamiento de base ya faltaba desde el principio<sup>1372</sup>.



Figuras 598 y 599. Carteles del estreno de *Alegres vacaciones* en Barcelona en el cine Publi; y en Madrid en el cine Actualidades. S/A: "Cartel", en *Hoja del lunes* (27.12.1948), p. 5.

<sup>1371</sup> O al menos según los datos de que se disponen hasta el momento (listado del personal de Balet y Blay. GUIRAL CONTI, Antoni; y RIERA PUJAL, Jordi (comisarios): *Els orígens del cinema d'animació a Catalunya...*, op. cit.).

<sup>1372</sup> CANDEL CRESPO, José María: *Historia del dibujo animado español...*, op. cit., p. 52.

	<i>Garbancito de la Mancha</i>	<i>Alegres vacaciones</i>
Trabajadores	80-140	100 aprox. <sup>1373</sup>
Presupuesto	3.809.618	3.000.000 aprox.
Metraje	68 minutos	61 minutos
Longitud	2700	2200
Dibujos	350.000	300.000
Espectadores	130.523	9.295
Recaudación	5.595.283,315 ptas. (33.628,33) €	1.338.239 ptas. (8.042,98 €)

**Figura 600.** Comparativa entre *Garbancito de la Mancha* y *Alegres vacaciones*.

Así por ejemplo, lo que más se critica es el dibujo y el color, siempre en comparación con las películas de Walt Disney:

No comprendo la necesidad de hacer en España películas de dibujos en color, cuando aún no hemos alcanzado un decoroso resultado con las películas de dibujos en negro. Y por lo visto, ahora tardaremos todavía mucho tiempo en conseguir esa perfección de movimientos y esa gracia que nos tiene acostumbrados no ya Walt Disney —que constituye la meta inaccesible— [...] <sup>1374</sup>.

Ni el dibujo ni el color cinematográficos han sido todavía resueltos en España [...] *Alegres vacaciones* es una tentativa más [...] <sup>1375</sup>.

La crítica más benévola la realiza *Primer Plano*, pues nombra los personajes clave de la producción —José María Blay, Arturo Moreno, Ramos de Castro y el maestro Ferrés— y añade:

Con todos estos elementos, si *Alegres vacaciones* no llega a la altura que hay que alcanzar, queda en un honroso lugar, teniendo en cuenta el esfuerzo que han hecho sus realizadores y lo mucho que hay que trabajar para conseguir una perfección que ambicionábamos [...] <sup>1376</sup>.

*Alegres vacaciones* también se estrenó en las salas más importantes de España, aunque con mucha menos repercusión y no se ha encontrado rastro de que se programase ningún estreno en formato de gran gala, como ocurrió con *Garbancito de la Mancha*.

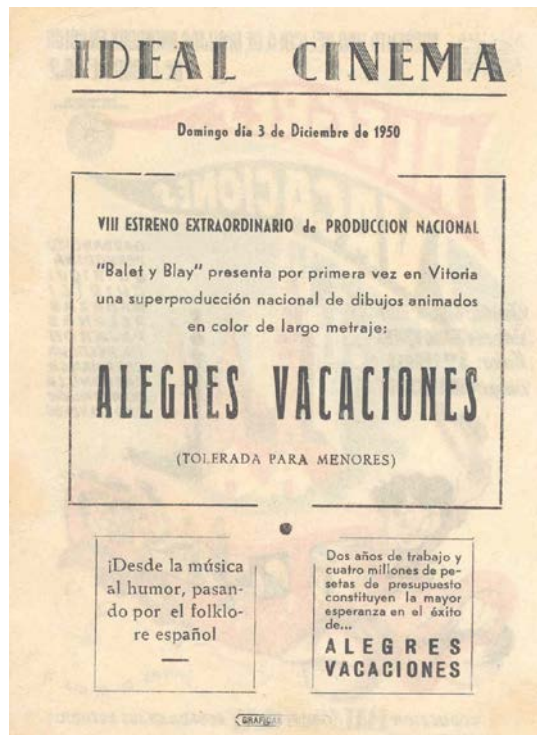
<sup>1373</sup> Este es un dato bastante confuso, que oscila en gran manera, dependiendo la fuente que se consulte.

<sup>1374</sup> Crítica en *Cámara*, 145 (15.01.1949).

<sup>1375</sup> L: “Informaciones y noticias teatrales y cinematográficas. Actualidades: «Alegres vacaciones»”, en *ABC* (28.12.1948), p. 35.

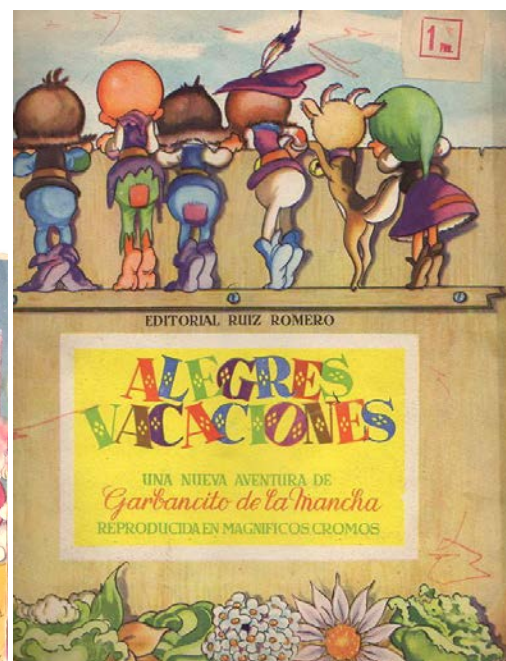
<sup>1376</sup> GÓMEZ TELLO, José Luis: “Crítica de los estrenos”, en *Primer Plano*, XI/429 (02.01.1948), p. 21.



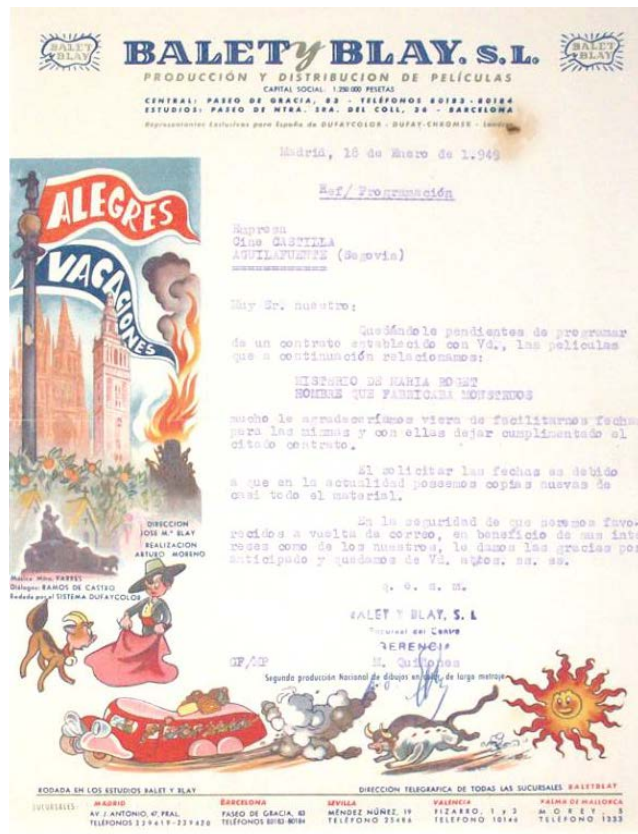


**Figura 601.** Contraportada del programa de mano perteneciente al estreno de *Alegres vacaciones* el 03.12.1950 en el Ideal Cinema de Vitoria.

Y Balet y Blay siguió el mismo procedimiento de publicidad creando productos para su comercialización como los álbumes de cromos, cartones, etc. o de autopromoción como las cartas comerciales decoradas con motivos de la película (membrete).



**Figuras 602 y 603.** Álbumes de cromos de *Alegres vacaciones*.



Figuras 604 y 605. Álbum de cromos y carta comercial con membrete de *Alegres vacaciones*.



Figuras 606 y 607. Cartones con imágenes de *Alegres Vacaciones*.

Por tanto, y a pesar del menor éxito de *Alegres vacaciones*, el balance global de la producción todavía fue rentable<sup>1377</sup> aunque supuso el inicio de la decadencia de la casa Balet y Blay como productora de dibujos animados.

<sup>1377</sup> Candel señala que “[...] aunque no se conocen cuáles fueron sus rendimiento económicos, Arturo Moreno cree que se cubrieron gastos [...]”. CANDEL CRESPO, José María: *Historia del dibujo animado español...*, op. cit., p. 55.

## **Sueños de Tay-pi (1951): la última producción de dibujos animados de Balet y Blay**

A continuación se presenta la ficha técnica y artística de *Los sueños de Tay-Pi*

<b>CARTEL Y DATOS GENERALES</b>	
 <p>Cartel de la película 'Sueños de Tay-Pi'. El cartel muestra a varios personajes animados: un mono en un traje verde, un mono en un traje rojo y blanco, un pinguino, un loro, un loro azul y un loro negro. El fondo es un paisaje tropical con palmeras y una casa. El título 'Sueños de Tay-Pi' está en grandes letras amarillas. Los créditos incluyen: 'Canciones: ARTUR KAPIS y AUGUSTO ALGUERO (lyric)', 'Música: AUGUSTO ALGUERO', 'Animación: ARMANDO TOSQUELLAS', 'Argumento: F. WINTERSTEIN', 'Dirección: J. M. BLAY, F. WINTERSTEIN', 'Una producción de BALET y BLAY en DUREYCOLOR', 'Dirección Musical: AUGUSTO ALGUERO', 'GRÁFICAS VALENCIA - VALENCIA'.</p>	<p><b>Título original</b> <b>SUEÑOS DE TAY-PI</b></p> <p><b>Dirigida por:</b> José María Blay y Franz Winterstein</p> <p><b>Año:</b> 1951</p> <p><b>Nacionalidad:</b> Española</p> <p><b>Países participantes:</b> España</p> <p><b>Género:</b> Animación. Dibujos Animados. Infantil.</p> <p><b>Fecha de estreno:</b> Barcelona, 22.12.1952, Cine Avenida de la Luz</p>
<b>PRODUCCIÓN, GUIÓN Y ANIMACIÓN</b>	
<p><b>Productora:</b> Balet y Blay</p> <p><b>Producción [Jefe de producción]:</b> José María Poblet</p> <p><b>Argumento original:</b> Franz Winterstein</p> <p><b>Guion:</b> José María Blay y Franz Winterstein</p> <p><b>Animadores:</b> [Director de animación:] Salvador Mestres (primera etapa) [Animadores:] Manuel Roncero Miró, Armado Tosquellas Molins, Manolo Buch, Manfred Sommers, Pepita Pardell Terrade, Juan Romero Galán, Domingo Cervera, M<sup>a</sup> Asunción Raspall, José Roura Oliva, Joaquín Bisbe Piqué, Fernando Aguiló Reyes, Francisco Macián</p> <p><b>Escenografía:</b> F. Ferrer y Fontanals, Ramón Larrosa</p> <p><b>Decorados:</b> Ismael Balanyá</p> <p><b>Cámara:</b> R. Baños</p>	

<b>BANDA SONORA</b>
<p><b>Dirección musical:</b> Augusto Algueró Algueró</p> <p><b>Música:</b> Augusto Algueró Dasca<sup>1378</sup></p> <p><b>Canciones:</b> Augusto Algueró Dasca (música); Arthur Kaps (letra)</p> <p><i>Mi coronel se va</i>  <i>Te quiero, te he querido y te querré</i>  <i>Qué tendrás tú</i>  <i>Nuestro amor</i>  <i>Qué criatura</i>  <i>¡Oh! Mi Karay-Kirí</i>  <i>Fútbol</i>  <i>Soy chivo y buen montañés</i></p>
<b>FORMATO, RODAJE Y MONTAJE</b>
<p><b>Formato [de producción]:</b> 35 mm. Dufaycolor. Normal.</p> <p><b>Duración original:</b> 55 minutos</p> <p><b>Rodaje y Montaje</b></p> <p><b>Lugares de rodaje:</b> Estudios “Balet y Blay” S.L. (Barcelona).</p>

**Figura 608.** Ficha técnica y artística de *Los sueños de Tay-Pi*<sup>1379</sup>.

Después de *Alegres vacaciones*, la productora decidió hacer otro largometraje a pesar de no haber alcanzado el éxito. Seguramente se pensó que tendrían más suerte en esta tercera producción y puesto que la inversión principal ya estaba hecha, a pocos permisos de importación que recibiesen se habrían cumplido los objetivos propuestos.

Para esta nueva producción ya no se contó con Arturo Moreno, que había marchado a Venezuela antes de que se estrenase *Alegres Vacaciones*. Los trabajos comenzaron con Salvador Mestres, dibujante con una larga experiencia en animación, a la cabeza pero

<sup>1378</sup> En los títulos iniciales aparece como Augusto Algueró Algueró, consúltese el capítulo tercero.

<sup>1379</sup> En esta ficha de *Sueños de Tay-pi*, he sintetizado toda la información disponible tras la investigación, extrayendo los datos, principalmente, de los títulos de crédito de la película y de diversas bases de datos de filmes de referencia, como películas calificadas del Ministerio de Cultura [http://www.mecd.gob.es/bbddpeliculas/buscarDetallePeliculas.do?brscgi\\_DOCN=000002663&brscgi\\_BCSID=d68ae8a2&language=es&prev\\_layout=bbddpeliculasResultados&layout=bbddpeliculasDetalle](http://www.mecd.gob.es/bbddpeliculas/buscarDetallePeliculas.do?brscgi_DOCN=000002663&brscgi_BCSID=d68ae8a2&language=es&prev_layout=bbddpeliculasResultados&layout=bbddpeliculasDetalle) [Acceso: 17.06.2005], [http://www.imdb.com/title/tt0037731/?ref=ttawd\\_awd\\_tt](http://www.imdb.com/title/tt0037731/?ref=ttawd_awd_tt) [Acceso: 30.06.2014] o <http://www.eldoblaje.com/datos/FichaPelicula.asp?id=17982> [Acceso: 18.05.2012]. Además se han completado con diversas fuentes bibliográficas como CANDEL CRESPO, José María: *Historia del dibujo animado español...*, *op. cit.*, o MANZANERA, María: *Cine de animación en España: largometrajes 1945-1985...*, *op. cit.*; ROSA, Emilio de la; VIVAR, Hipólito: *Breve Historia del cine de animación en España...*, *op. cit.*; y también con artículos, entrevistas, etc. Algunos datos ofrecidos, son aportación mía, bien recopilada a partir de fuentes primarias (entrevistas con algunos protagonistas, documentación inédita...), bien de fuentes secundarias (recortes de prensa de la época, bibliografía, etc.).

pronto fue sustituido por Franz Winterstein, que finalmente figuró como director de la película. Este último había llegado a España con el espectáculo de “Los Vieneses”, de la compañía de revistas de Kaps y Johan, al principio de los años cuarenta y no poseía experiencia alguna en el mundo de la animación. Así que no se conocen con exactitud los motivos que llevaron a José María Blay a realizar este cambio tan inexplicable y a permitirle actuar con total libertad, aunque parece ser que su presencia supuso una inyección de capital puesto que se contrató más personal<sup>1380</sup>.

En esta producción hubo un cambio sustancial en la forma de trabajar marcada por Franz Winterstein, pues se dejó de lado la participación y colaboración de cada uno de los miembros del equipo, tal y como se hizo en *Garbancito de la Mancha* y también en *Alegres vacaciones*. Así:

Los animadores que tomaron parte en el film jamás supieron el argumento completo de la obra, pues se les iba informando de lo que tenían que hacer de día en día<sup>1381</sup>.

Con lo que queda claro que se les consideraba una parte más del engranaje y que no se iba tener en cuenta sus opiniones, poco fundamentadas al carecer de la visión de conjunto necesaria.

Por otra parte, el método de trabajo era bastante caótico pues

Los cambios eran continuos, de forma que en ocasiones tenían que rehacer repetidas veces lo que ya habían finalizado en etapas anteriores<sup>1382</sup>.

Buena muestra de esta forma de trabajo y de los vaivenes a los que estuvo sometida la producción de esta película son los numerosos cambios de títulos que sufrió durante su rodaje: *Sueños de Tay-Pi*, *El gran Moo*, *¡Oh, mi Karay Kikí!* y, finalmente, otra vez *Sueños de Tay-Pi*<sup>1383</sup>.

---

<sup>1380</sup> MANZANERA, María: *Cine de animación en España: largometrajes 1945-1985...*, op. cit., p. 79.

<sup>1381</sup> *Ibíd.*, p. 78.

<sup>1382</sup> *Ibíd.*

<sup>1383</sup> *Ibíd.*



**Figura 609.** Cartel con los personajes de *Los sueños de Tay-Pi* durante publicado durante su rodaje, con el título de *¡Oh mi Karay Kiki!*

Se mantuvo parte del equipo de animadores que había trabajado en *Garbancito de la Mancha* y/o *Alegres vacaciones*. Aparecen en los títulos de crédito Manuel Roncero Miró, Armado Tosquellas Molins, Pepita Pardell Terrade, Juan Romero Galán, José Roura Oliva, Joaquín Bisbe Piqué y Fernando Aguiló Reyes. También se contrataron nuevos animadores como Manolo Buch, Manfred Sommers, Benet Toledano, Juan Miguel Muñoz, Domingo Cervera, M<sup>a</sup> Asunción Raspall y Francisco Macián, que también aparecen en los títulos de crédito.



**Figura 610.** Retrato de Pepita Pardell dedicado a Rosa Galcerán (1949).

Todavía la Casa Balet y Blay recibía cierto apoyo institucional en su tercer proyecto de animación, como viene a constatar la noticia publicada en *La vanguardia española*, en la que se informaba de la visita a los estudios del director general de Cinematografía y Teatro en aquel momento, el señor García Espina.

#### **Visita a la sección de cine amateur del C. E. C.**

A primera hora de la tarde de ayer el director general de Cinematografía y Teatro, señor García Espina, visitó los Estudios de la casa Balet y Blay, en los que se prepara actualmente una película de dibujos en color. Fué recibido y atendido durante su visita por don José María Blay Castillo y por los señores Winterstein y Poblet.

El señor García Espina asistió más tarde a la última sesión clasificadora del XIII Concurso Nacional de Cinema Amateur. Le acompañaban el secretario nacional de la Dirección General, don Guillermo de Reyna; el delegado provincial de Educación

**Figura 611.** Detalle de una noticia sobre la visita a los Estudios de la Casa Balet y Blay del director general de Cinematografía y Teatro, Sr. García Espina. S/A: "Visita a la sección de cine amateur del C. E. C.", en *La Vanguardia Española* (27.04.1950), p. 17.

Los trabajos duraron dos años y medio, con un coste que ascendió a los cuatro millones de pesetas, superando el presupuesto de *Garbancito de la Mancha*, según se publicitó en los carteles que anunciaban el estreno de la película. Finalmente, se estrenó el 22.12.1952 en el cine Avenida de la Luz de Barcelona.

**¡ NIÑOS Y NIÑAS !**  
**EL ACONTECIMIENTO DE ESTAS FECHAS**  
 SENSACIONAL ESTRENO EN ESPAÑA  
 DE LA ÚLTIMA REALIZACIÓN DE BALET Y BLAY  
 DE DIBUJOS ANIMADOS EN DUFAYCOLOR



**Sueños de TAY-PI**  
 Una película de dibujos animados de largo metraje en Dufaycolor  
 Dirección J. M. BLAY, P. WINTERQTED.

Ríase con los apuros del gran Moo y su secretario Bobalicón para montar la gran revista de la selva, con el desfile de Sim, Mi, Con, Bum-Bum, Kiki, Zas y Zas

Una revista con música de **KAPS, ALGUERO**

A PARTIR DEL PROXIMO LUNES, DESDE 11 MAÑANA  
**CINE AVENIDA DE LA LUZ**

**CINE AVENIDA DE LA LUZ**  
 ¡NO OLVIDE ESTA FECHA! MAÑANA LUNES, 22 DE DICIEMBRE, DESDE 11 MAÑANA

¡¡ BARCELONA, LA PRIMERA CAPITAL DE EUROPA EN LA FILMACION DE PELICULAS DE DIBUJOS ANIMADOS DE LARGO METRAJE EN DUFAYCOLOR!!

BALET Y BLAY QUE HA PRESENTADO «GARBANCITO DE LA MANCHA» Y «ALEGRES VACACIONES», LANZA SU TERCERA Y ÚLTIMA MARAVILLA, CUYA FILMACION HA DURADO DOS AÑOS Y MEDIO Y SU COSTE TOTAL ES DE 4.000.000 DE PESETAS



Una PRODUCCION  
**DIBUJOS ANIMADOS**  
 DE LARGO METRAJE  
 DUFAYCOLOR

**Sueños de TAY-PI**

CANCIONES DE  
 ARTHUR KAPS y AUGUSTO ALGUERO (HIJO)  
 ESTRENO «NO-DO A y B» E «IMAGENES», con los últimos acontecimientos mundiales.

A partir del estreno de «SUEÑOS DE TAY-PI» y para que el público pueda gozar de los maravillosos efectos y máxima ilusión de las películas en tecnicolor, la EMPRESA BALANA tiene el honor de anunciar que han sido instalados los nuevos equipos proyectores de alta intensidad MAGNALUZ, conjuntamente con los rectificadores de selenio RECTANKSEN. LOS NUEVOS EQUIPOS HAN SIDO SUMINISTRADOS POR SUPERSOND, S. A., QUE ES EL MAS ALTO EXPONENTE DE LA SUPREMACIA DE LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA ESPAÑOLA.

Figuras 612 y 613. Carteles de Sueños de Tay-pi en La Vanguardia Española. S/A: "Cartel", en La Vanguardia Española (19.12.1952), p. 22 y (20.12.1952), p. 23; (21.12.1952), p. 26.

**CINE AVENIDA DE LA LUZ**  
 ¡NO OLVIDE ESTA FECHA!  
 HOY, LUNES, DIA 22 DICIEMBRE, DESDE 11 MAÑANA  
 ¡¡ Barcelona, la primera capital de Europa en la filmación de películas de dibujos animados de largo metraje, en dufaycolor!!

BALET Y BLAY QUE HA PRESENTADO «GARBANCITO DE LA MANCHA» Y «ALEGRES VACACIONES», LANZA SU TERCERA Y ÚLTIMA MARAVILLA, CUYA FILMACION HA DURADO DOS AÑOS Y MEDIO Y SU COSTE TOTAL ES DE 4.000.000 DE PESETAS



Una PRODUCCION  
**DIBUJOS ANIMADOS**  
 DE LARGO METRAJE  
 DUFAYCOLOR

**Sueños de TAY-PI**

CANCIONES DE  
 ARTHUR KAPS y AUGUSTO ALGUERO (HIJO)

ESTRENO NO-DO A y B e IMAGENES, con los últimos acontecimientos mundiales

A partir del estreno de «SUEÑOS DE TAY-PI» y para que el público pueda gozar de los maravillosos efectos y máxima ilusión de las películas en tecnicolor, la EMPRESA BALANA tiene el honor de anunciar que han sido instalados los nuevos equipos proyectores de alta intensidad MAGNALUZ, conjuntamente con los rectificadores de selenio RECTANKSEN. LOS NUEVOS EQUIPOS HAN SIDO SUMINISTRADOS POR SUPERSOND, S. A., QUE ES EL MAS ALTO EXPONENTE DE LA SUPREMACIA DE LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA ESPAÑOLA.

Figura 614. El mismo cartel del estreno de Sueños de Tay-pi en Barcelona, publicitado en la Hoja oficial de la provincia de Barcelona. S/A: "Cartel", en Hoja oficial de la provincia de Barcelona, XXVII/721 (22.12.1952), p. 13.

El fracaso de la producción fue total y hubo muchos problemas para distribuirla pues



[...] ninguna distribuidora quiso hacerse cargo de ella al comprobar su baja calidad y su argumento sin sentido. Ni siquiera la buena animación de veteranos especialistas como Armando Tosquellas o Salvador Mestres fue capaz de salvar la obra [...] <sup>1384</sup>.

Según la leyenda del reverso de uno de los carteles de la película, la empresa encargada del estreno en España fue Cine Avenida. No se ha podido rastrear esta empresa pues el nombre de Cine Avenida es muy común en las ciudades españolas, pero al menos la película se estrenaría en Barcelona y en Benidorm.



**Figuras 615, 616 y 617.** Cartel, reverso y detalle de *Sueños de Tay-pi*.

Con esta situación, los estudios de animación Balet y Blay cerraron definitivamente y ya no se produjeron más largometrajes de animación en España hasta mitad de la década de 1960.

### ***Érase una vez... (1950): la Cenicienta española***

Érase una vez fue el tercer largometraje de animación en color estrenado en España y el único proyecto de animación en formato de largo metraje fuera de la Casa Balet y Blay.

A continuación se presenta la ficha técnica y artística del film.

<sup>1384</sup> MANZANERA, María: *Cine de animación en España: largometrajes 1945-1985...*, op. cit., p. 79.

## CARTEL Y DATOS GENERALES



**Título original**

**ÉRASE UNA VEZ...**

**LA CENICIENTA**

**Dirigida por:** Alexandre Cirici-Pellicer [Director artístico]

**Año:** 1950

**Nacionalidad:** Española

**Países participantes:** España

**Género:** Animación. Dibujos Animados. Infantil.

**Fecha de estreno:**

Barcelona, 18.12.1950, Cine Publi

Madrid, 21.12.1950,  
Cine Actualidades

## PRODUCCIÓN, GUIÓN Y ANIMACIÓN

### Producción:

[Productora:] Estela Films S. L. (Baguñá Hermanos al inicio de la producción)

[Productor:] José Benet Morell

[Jefe de producción:] José María Argay

**Argumento original:** Cenicienta de Ch. Perrault

**Guion:** José María Argay y A. González Álvarez

### Animadores:

[Director de animación:] José Escobar

[Animadores:] Juan Ferrándiz, Francisco Tur, Guillermo Fresquet, Federico Sevillano, Enrique Ferrán ("Diban")

### Fondos:

[Diseño de fondos:] Alexandre Cirici-Pellicer

[Fondista:] Enrique Ferrán ("Diban")

[Ayudantes de fondos:] Melchor Niubó, Enrique Sanchís, Enrique Pinet, Ramón Batlle

### Fotografía y filmación:

[Toma directa:] Jaime de Ferrater

[Director de fotografía:] Jaime Piquer

[Fotografía dibujos:] Manuel Díaz

<p><b>[Montaje:]</b> Rosa Roig</p> <p><b>Danzas:</b></p> <p><b>[Intérpretes:]</b> Ballet “Esbart Verdaguer”  <b>[Dirección coreográfica:]</b> Manuel Cubeles  <b>[Dirección musical:]</b> L. Moreno Pallí  <b>[Asesoría plástica:]</b> J. Picas  <b>[Música de las danzas:]</b> A. Catalá, Joaquín Serra y Rafael Ferrer-Fitó</p>
<b>BANDA SONORA</b>
<p><b>Música:</b></p> <p><b>[Dirección musical y música:]</b> Rafael Ferrer-Fitó  <b>[Intérpretes:]</b> Orquesta Sinfónica de Radio nacional de España en Barcelona, Cobla Barcelona, Cobla Molins, Capilla clásica polifónica del F. A. D., Cuarteto Vocal “Orpheus”</p> <p><b>Doblaje:</b></p> <p><b>[Directora de doblaje:]</b> Marta Fábregas  <b>[Estudios de doblaje:]</b> Acústica</p>
<b>FORMATO, RODAJE Y MONTAJE</b>
<p><b>Formato [de producción]:</b> 35 mm. Cinefotocolor. Normal</p> <p><b>Laboratorios:</b> Cinefoto (Barcelona) y Fotofilms (Madrid)</p> <p><b>Duración original:</b> 75 minutos</p> <p><b>Rodaje y Montaje</b></p> <p><b>Lugares de rodaje:</b></p> <p><b>[Estudios de dibujos animados:]</b> Estela Films S. A. (Barcelona)  <b>[Estudios de toma directa:]</b> Orphea Films</p>
<b>DISTRIBUCIÓN</b>
<p><b>DATOS DE DISTRIBUCIÓN (totales;</b> por distribuidora —empresa distribuidora: Universal Films Española. <b>Espectadores:</b> 3.929; <b>Recaudación:</b> 299.919 ptas. (1.802,55 €)</p>

**Figura 618.** Ficha técnica y artística de *Érase una vez...*<sup>1385</sup>.

<sup>1385</sup> En esta ficha de *Érase una vez...*, he sintetizado toda la información disponible tras la investigación, extrayendo los datos, principalmente, de los títulos de crédito de la película y de diversas bases de datos de filmes de referencia, como películas calificadas del Ministerio de Cultura [http://www.mecd.gob.es/bbddpeliculas/buscarDetallePeliculas.do?brscgi\\_DOCN=000002663&brscgi\\_BCSID=d68ae8a2&language=es&prev\\_layout=bbddpeliculasResultados&layout=bbddpeliculasDetalle](http://www.mecd.gob.es/bbddpeliculas/buscarDetallePeliculas.do?brscgi_DOCN=000002663&brscgi_BCSID=d68ae8a2&language=es&prev_layout=bbddpeliculasResultados&layout=bbddpeliculasDetalle) [Acceso: 17.06.2005], [http://www.imdb.com/title/tt0037731/?ref=ttawd\\_awd\\_tt](http://www.imdb.com/title/tt0037731/?ref=ttawd_awd_tt) [Acceso: 30.06.2014] o <http://www.eldoblaje.com/datos/FichaPelicula.asp?id=17982> [Acceso: 18.05.2012]. Además se han completado con diversas fuentes bibliográficas como CANDEL CRESPO, José María: *Historia del dibujo animado español...*, *op. cit.*, o MANZANERA, María: *Cine de animación en España: largometrajes 1945-1985...*, *op. cit.*; ROSA, Emilio de la; VIVAR, Hipólito: *Breve Historia del cine de animación en España...*, *op. cit.*; y también con artículos, entrevistas, etc. Algunos datos ofrecidos, son aportación mía, bien

El argumento de la película se basó en *La Cenicienta* de Charles Perrault<sup>1386</sup>, cuento incluido en su colección *Historias o cuentos de un tiempo pasado*<sup>1387</sup>. Y la adaptación cinematográfica y el guion estuvieron a cargo de José María Argay y González Álvarez<sup>1388</sup>.

La producción de esta película se inició con la productora Hermanos Baguñá, heredera natural de Dibujos Animados Chamartín y que después de su cierre en 1945, acogió a la mayor parte de sus profesionales. Ya se ha visto en el capítulo primero que Dibujos Animados Chamartín gozó de una época de esplendor en la primera mitad de la década de 1940, con una producción de cortometrajes y series de calidad y volumen muy importantes, con personajes que se hicieron famosos, etc. Hermanos Baguñá intentó seguir con la labor comenzada y entre sus proyectos surgió la idea de producir un largometraje de animación, pudiéndose calificar de consecuencia natural dada la trayectoria de los profesionales que trabajaban en ella.

Con su experiencia y el camino establecido por las producciones de Balet y Blay, se comenzó a planificar el proyecto y el 01.03.1948 Jaime Baguñá obtuvo el permiso de rodaje. Pronto se dejó la producción en manos de Estela Films, dirigida por J. Benet Morell, aunque el traspaso del permiso del rodaje se llevó a cabo con la película prácticamente terminada:

Producida en un principio por Jaime Baguñá para su productora Baguñá Hermanos, el 23 de enero de 1950 esta transfirió el permiso de rodaje a la productora Estela Films, dirigida por J. Benet Morell, quien finalizaría la película<sup>1389</sup>.

---

recopilada a partir de fuentes primarias (entrevistas con algunos protagonistas, documentación inédita...), bien de fuentes secundarias (recortes de prensa de la época, bibliografía, etc.).

<sup>1386</sup> Charles Perrault (\*1628; †1703), escritor francés, fue el autor de numerosos cuentos muy populares en la literatura infantil como *Pulgarcito*, *La bella durmiente*, *Caperucita Roja* o el *Gato con botas*, entre otros.

<sup>1387</sup> *Cendrillon ou La petite pantoufle de verre*, en *Histoires ou Contes du temps passé*. 1697.

<sup>1388</sup> Recuérdese la importancia del guion en los trámites institucionales que debía superar las producciones antes de comenzar el rodaje.

<sup>1389</sup> ROSA, Emilio de la; VIVAR, Hipólito: *Breve Historia del cine de animación en España...*, op. cit. Aunque otras fuentes dan como fecha del traspaso el 13.02.1950. <http://altapolitik.blogspot.com.es> [Acceso: 17.05.2017].



**Figura 619.** Portada del expediente de censura en el que se aprecia que el nombre de Estela Films S. A. ha sido pegado con posterioridad.

Estela Films era en aquel momento una productora novel<sup>1390</sup>, que comenzó su andadura con el estreno de este largometraje de dibujos animados, pues su primera producción con actores reales estrenada fue *El diablo toca la flauta* (José María Forqué, 1953)<sup>1391</sup>.

Pero el cambio de productora no fue el único contratiempo al que se enfrentó la producción de la película. Sin duda alguna, el mayor problema con el que se tuvo que lidiar fue la coincidencia temporal con la producción de Disney basada en el mismo cuento. Disney ejerció su poderosa influencia para asegurarse el éxito de su film. El primer escollo que hubo de superar el largometraje español fue el cambio de nombre, pues como Disney había registrado el nombre de *Cenicienta* con anterioridad y no aceptó ninguna propuesta, tuvieron que cambiárselo por *Érase una vez...*, dejando el nombre de *Cenicienta* como subtítulo.

[...] cuando nuestro equipo de animación trabajaba en este film, Walt Disney estaba realizando «su» *Cenicienta*, y rápidamente registró la película con ese título, de manera que Estela Films tuvo que cambiar el suyo por el de *Érase una vez...*, sugerido por los niños de una escuela pública de Barcelona durante un concurso organizado por la productora [...]<sup>1392</sup>.

*Érase una vez...* se puede considerar la producción más importante de la década de 1940, después de *Garbancito de la Mancha*, pues contó con la participación de los animadores más relevantes del panorama español del momento. Y fue el primer

<sup>1390</sup> Según datos de su página web, Estela Films es la productora de cine en activo más antigua de España y fue fundada el 12.02.1948. A primer director fue Jordi Tusell Coll. <http://www.estelafilms.com> [Acceso: 15.08.2016].

<sup>1391</sup> FORQUÉ, José María (dir.): *El diablo toca la flauta* [cinta cinematográfica]. España, Estela Films, 1953.

<sup>1392</sup> S/A: “Érase una vez...”, en *Cámara*, 172 (03.1950), p. 35.

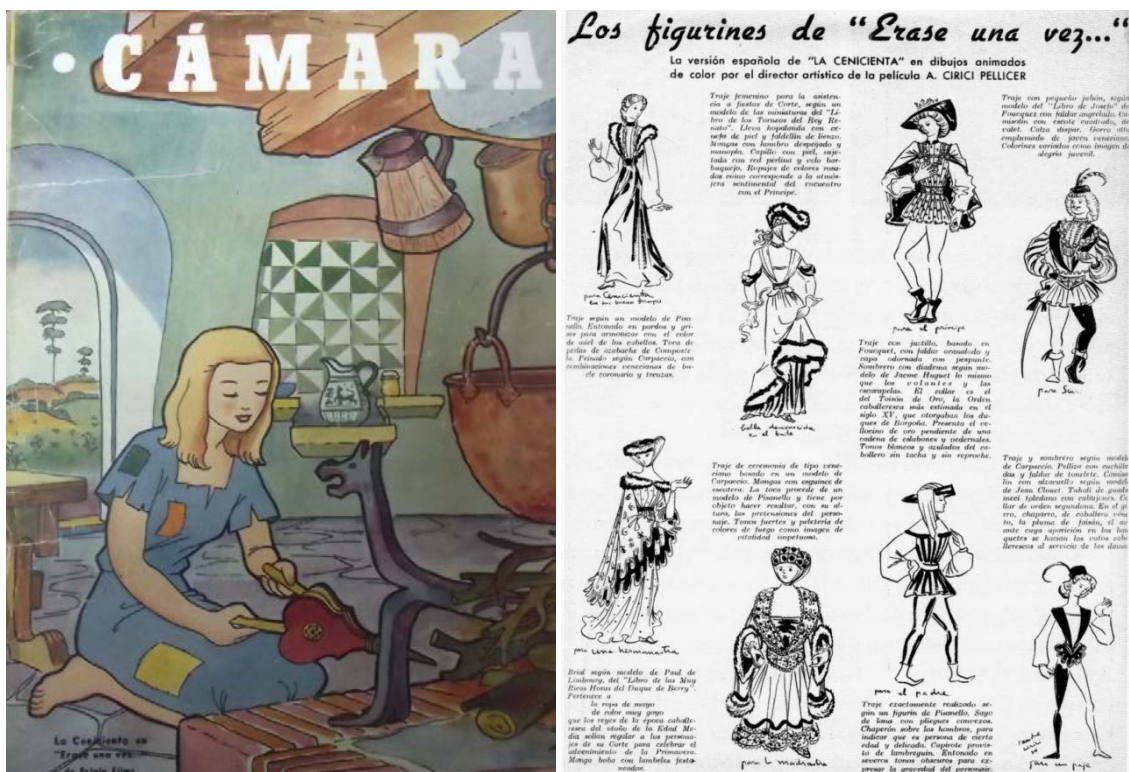
largometraje de dibujos animados en ser realizado íntegramente con medios nacionales<sup>1393</sup>.

La dirección técnica y artística corrió a cargo de José Escobar—animador de gran relevancia— y Alexandre Cirici-Pellicer—crítico de arte—, un tándem que dio un resultado óptimo, tanto desde el punto de vista artístico como cinematográfico.

El cuento se ambientó en la época renacentista según la elección de Alexandre Cirici-Pellicer:

Según José Escobar, le encargaron que hiciese algunos bocetos sobre los personajes y ambientación del cuento y él lo situó en época medieval, pero cuando lo vio Alejandro Cirici-Pellicer, director artístico del film, los rechazó inmediatamente porque esa época le era especialmente antipática y prefería la época del Renacimiento<sup>1394</sup>.

La ambientación, los paisajes exteriores y los escenarios interiores estuvieron cuidados hasta el más mínimo detalle así como el vestuario de cada uno de los personajes, llegando a ser casi una obsesión de Alexandre Cirici-Pellicer.



**Figuras 620 y 621.** Portada y página que muestra el diseño del vestuario de los personajes de *Érase una vez... Cámara*, 174 (01.04.1950).

<sup>1393</sup> S/A: “Estrenos”, en *Hoja oficial de la provincia de Barcelona*, XXV/616 (18.12.1950), p. 18.

<sup>1394</sup> MANZANERA, María: *Cine de animación en España: largometrajes 1945-1985...*, op. cit., p. 45.

Para la elaboración de los decorados, primero Cirici-Pellicer llevaba a cabo el diseño, indicando cada uno de los detalles y de acuerdo con José Escobar. Después, se construía una maqueta a escala, antes de dibujarlo, para que todas las proporciones fuesen reales. En la sección de fondos, el encargado de ejecutarlos era Enrique Diban<sup>1395</sup>. Incluso se llegó a realizar una maqueta con la escenografía de la película.

El mundo de Cenicienta transcurre durante el siglo XV en un ambiente francés, mientras que el príncipe se desenvuelve en un entorno italiano [...].

Cirici-Pellicer no dejó nada al azar, logrando una ambientación en total consonancia con el momento histórico representado, cosa que ni Walt Disney consiguió con su obra [...] <sup>1396</sup>.

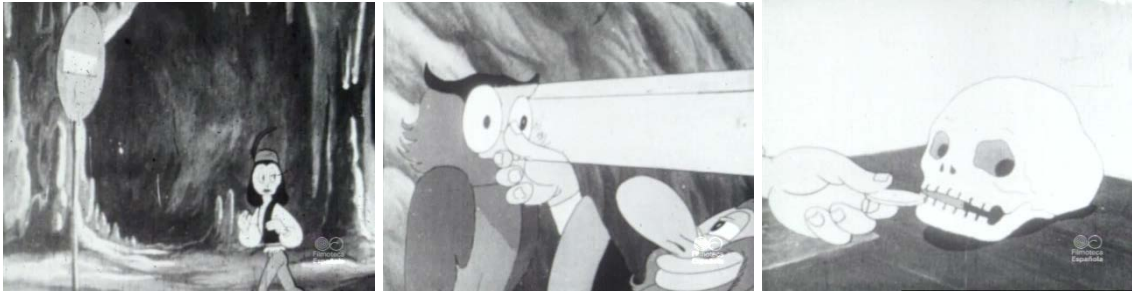


**Figuras 622 y 623.** Cirici-Pellicer trabajando en los decorados de la película (1949). Hijo de Cirici-Pellicer posando con la escenografía de *Érase una vez*.

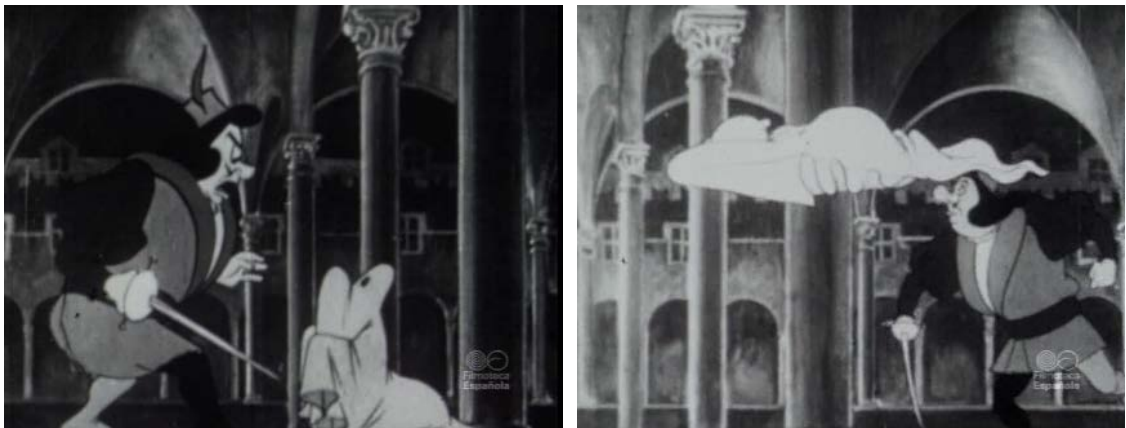
De la parte humorística se encargó José Escobar en exclusividad y tuvo total libertad para introducir los “gags” o episodios que considerase oportunos, creando secuencias tan logradas como la de los fantasmas o la del baile de los caballos. Pero también llenó la cinta de pequeños detalles ingeniosos que, aún hoy en día hacen sonreír al espectador. Buen ejemplo de ellos es la secuencia en la que el paje y su perro Chao entran en la guarida del Mago Murgo para pedirle una pócima para ayudar a la Cenicienta. E incluso añadió un personaje cómico, inspirado en la ópera bufa italiana, Scariol.

<sup>1395</sup> CANDEL CRESPO, José María: *Historia del dibujo animado español...*, op. cit., p. 64.

<sup>1396</sup> MANZANERA, María: *Cine de animación en España: largometrajes 1945-1985...*, op. cit., p. 46.



**Fotogramas 260 (36:56), 261 (38:08) y 262 (40:34).** Ejemplo de “gags” en la guarida del encantador, el Mago Murgo.



**Fotogramas 263 (27:24) y 264 (28:20).** Scariol enfrentándose a los fantasmas.

Por su puesto, también se encargó del diseño de todos los personajes —dotándolos de sus rasgos distintivos—, a excepción del príncipe y Cenicienta —que fueron diseñados por Juan Ferrándiz, con un estilo más apropiado para caracterizar a dichos personajes— y animó gran cantidad de planos. De hecho,

«Érase una vez...» está considerada generalmente como la Cenicienta «de Escobar», y realmente no faltan razones para ello, ya que, además de otras funciones ya citadas, animó personalmente nada menos que 173 planos de un total de 557 que tenía la película, y por si esto fuera poco también salieron de su lápiz la totalidad (excepción hecha de «Cenicienta» y el «Príncipe») de los personajes de la cinta. ¿Quién negaría su característico estilo a la «Madrstra» y a las envidiosas «Hermanastras»? ¿No es acaso el «Mago Murgo» un «Carpanta» que se ha disfrazado?<sup>1397</sup>

<sup>1397</sup> CANDEL CRESPO, José María: *Historia del dibujo animado español...*, op. cit., p. 64.



## Un personaje divertido

Los alquimistas, magos, astrólogos y fabricantes de bebedizos siempre han sido terribles hasta hoy. Pero gracias a «Erase una vez...» todos los niños ya podrán pensar en esta especie de personajes tan necesarios para sus cuentos sin necesidad de temblar de miedo, porque en la visión de la historia de Cenicienta que presenta el film, realizado en color por «Estela Filma, S. A.», el Mago Murgo, es uno de los más divertidos y pintorescamente amables personajes que imaginarse puedan. En sus barbazas esconde innúmeros objetos, y de sus labios surgen las más extrañas palabras cargadas de comicidad.

«Erase una vez...» se presenta con gran éxito en el Cine Publí.

**Figura 624.** Noticia sobre el estreno de *Érase una vez...* en la que se describe al Mago Murgo, un personaje del film. S/A: "Noticiario: Un personaje divertido", en *La Vanguardia Española* (23.12.1950), p. 21.



## Un compañero inseparable

El gato Ulises es, en «Erase una vez...» el compañero inseparable de Cenicienta, en el cual se reflejan todas sus dichas y todas sus desventuras. Cuando ella se encuentra sola, él será su confidente y su refugio. Juguetón y divertido en los buenos momentos, sus dulces ojos no saben comprender nunca la malicia y no saben acostumbrarle a esperar malos tratos ni frente a sus peores enemigos, que son los de su amiga. Mejor de huir de ellos, no cesa en la esperanza de que le traten bien. Así pone en la cinta una de sus notas más conmovedoras.

«Erase una vez...» la magnífica producción en cinefotocolor que ha producido Estela Filma, S. A., se proyecta en Publí Cíema, presentada por Universal Films Esp. S. A.

**Figuras 625 y 626.** Fotografía de la Cenicienta y el gato Ulises (numerada 1010 de Estela Films S. A). Noticia sobre *Érase una vez...* (S/A: "Noticiario. Un compañero inseparable", en *La Vanguardia Española* (31.12.1950), p. 18.

Por su parte, el equipo de animadores estaba formado por grandes dibujantes con una extensa experiencia en el mundo de los dibujos animados. Destacan nombres como Francisco Tur, Enrique Ferrán ("Diban"), Juan Ferrándiz, Guillermo Fresquet, Federico

Sevillano, etc. Y es que en *Érase una vez...* habían confluído todos los animadores más relevantes de Dibujos Animados Chamartín. Normalmente, al igual que ocurría en *Garbancito de la Mancha*, los animadores acabaron por especializarse en los distintos personajes —por ejemplo, Guillermo Fresquet en las hermanastras o Federico Sevillano en los pajes—. Pero siempre supeditados a las necesidades y al ritmo de la producción<sup>1398</sup>.



**Figuras 627, 628 y 629.** Fotografías de *Érase una vez...* (numeradas como 1006, 1018, 1020 de Estela Films S. A).

En cuanto al método seguido para animar, hay que decir que fue más sofisticado que el utilizado en los Estudios Balet y Blay. Se empleó la técnica del rotoscopio —sistema empleado por Walt Disney—, que consistía en rodar primero la escena con actores reales para después proyectar las imágenes sobre un cristal traslúcido, colocando encima un papel para calcar las figuras. Todo ello con la finalidad de conseguir un movimiento lo más real posible, independientemente de las características físicas del personaje.



**Figuras 630 y 631.** Fotografías en la que se muestra la técnica de animación con modelos reales y el *story board* de *Érase una vez*.

<sup>1398</sup> CANDEL CRESPO, José María: *Historia del dibujo animado español...*, op. cit., p. 64.

También hay que destacar el uso de un *story board* en el que a cada secuencia se le asignaba un color, dependiendo del sentimiento dominante de dicha secuencia. De esta manera, podían añadir o suprimir secuencias en función del sentimiento que quisieran que abundase en la película, en la estructura narrativa o en cada una de las secuencias.



**Figura 632.** Noticia sobre la producción de *Érase una vez*. S/A: “Breve noticiario cinematográfico”, en Hoja Oficial del lunes, III/ 569 (13.02.1950).

El sistema escogido para el color fue íntegramente el procedimiento español “Cinefotocolor”<sup>1399</sup>.

La producción quedó terminada el 22.04.1950, después de 22 meses de trabajo, aproximadamente. Fue un proyecto sumamente cuidado y planificado desde su concepción hasta su ejecución. Tanto es así que fue declarada de “interés nacional” y galardonada en la bienal de Venecia con una “Mención de honor” por sus cualidades artísticas y técnicas<sup>1400</sup>.

<sup>1399</sup> Este sistema fue desarrollado por Daniel Aragonés (hijo), en sus laboratorios “Cinefoto”, que ya habían intervenido en *Garbancito de la Mancha*. Véase el apartado de “Cómo se hizo”.

<sup>1400</sup> El jurado la calificó como la mejor película de dibujos animados para niños presentada al certamen. S/A: “Noticiario: «Érase una vez...» triunfa en la Bienal”, en *La Vanguardia Española* (15.09.1950), p. 12.

Hoy, lunes, llegará a la pantalla del Publi Cinema la primera película de dibujos animados en color, de largo metraje, realizada enteramente con medios nacionales. Si meritorio es tal esfuerzo, al situar a la producción barcelonesa a la vanguardia de la cinematografía europea, ya que sólo la americana había emprendido con éxito tan ardua labor, el resultado obtenido no podía ser más lisonjero, ya que en España, los organismos rectores la han declarado de interés nacional y en su primera proyección mundial obtuvo un destacado galardón en la Biennale de Venecia.

Completan el programa el número 310 de *Imágenes* y los volúmenes A y B del NO-DO.



**Figuras 633 y 634.** Noticia y cartel en los que se anuncia el próximo estreno de *Érase una vez...*, la declaración “de interés nacional” y el galardón recibido en la bienal de Venecia. S/A: “Estrenos”, en *Hoja oficial de la provincia de Barcelona*, XXV/616 (18.12.1950), p. 18.

*Érase una vez...* se estrenó el 18.12.1950 en el cine Publi de Barcelona y el 21.12.1950 en el Actualidades de Madrid. Pero no tuvo una buena acogida. En Barcelona, la prensa fue más benevolente pero de nuevo inciden en los problemas que presentan el color y los movimientos de los personajes.

*Érase una vez...* constituye un nuevo paso de nuestro cine por la maravillosa senda de los dibujos animados, tanto más admirable cuanto más elementales y sencillos han sido los medios [...]

Desde luego, ni el movimiento de los personajes ni el color aplicado a algunos de ellos [...] reúnen la continuidad y la armonía deseables [...]. En cambio, se nos antojan extraordinarios casi todos los fondos [...], los diálogos y la música<sup>1401</sup>.

En cambio, en Madrid las críticas fueron más directas y no se hizo otra cosa que compararla con las producciones de Walt Disney. Llama la atención especialmente la crítica publicada en *ABC*, en la que se calificaba a la producción de “puro mimetismo balbuciente”, “torpeza de sus dibujos”, “deficiencia del color, siempre borroso”, “falta de perspectiva en los paisajes”. También se criticó la introducción de figuras humanas

<sup>1401</sup> SÁENZ GUERRERO, H.: “Los estrenos. Publi: «Érase una vez...»”, en *La Vanguardia Española* (19.12.1950), p. 19.

en la escena en que interviene el ballet. Sólo se desprenden ciertas alabanzas a propósito de la trama que afirmaba que

[...] se desarrolla con morosidad fatigosa aunque haya ideas que, con la adecuada realización, hubiesen podido resultar felices: la de los fantasmas y la de los caballos enloquecidos por un bebedizo<sup>1402</sup>.

Y la conclusión de la crítica aún es más dura:

En consecuencia: lo aconsejable a los señores Cirici-Pellicer y José Escobar, director artístico y director "de animación", respectivamente, sería que trabajasen sin desmayo, si tienen fe en sí mismos, pero hasta no lograr unos resultados positivos, que no difundiesen sus producciones por las pantallas, porque con ello, sin el grado exigible de madurez, nada sale ganando nuestro «cine»<sup>1403</sup>.

Simplemente demoleedor y altamente ofensivo.



**Figuras 635 y 636.** Carteles anunciando el estreno de *Érase una vez...* en el cine Publi de Barcelona. Cartel y S/A: "Cartel", en *Hoja oficial de la provincia de Barcelona*, XXV/616 (18.12.1950), p. 18.

<sup>1402</sup> DONALD: "Informaciones y noticias teatrales y cinematográficas: «Érase una vez», película española de dibujos animados en el cine Actualidades", en *ABC* (22.12.1950), p. 33.

<sup>1403</sup> *Ibíd.*



Figuras 637 y 638. Carteles de *Érase una vez...*



Figuras 639 y 640. Noticia (S/A: "Noticuario: Continúa el éxito de «Érase una vez...», en el Publi-Cinema", en *La Vanguardia Española* (29.12.1950), p. 15) y cartel de *Érase una vez...*

Algunas fuentes relacionan el fracaso de *Érase una vez...* con la coincidencia temporal del estreno de *La Cenicienta* de Walt Disney en España. Ciertamente sí existió relación directa entre el fracaso de la producción española y las producciones de Disney, sobre todo, con el estreno en de la película en Estados Unidos (1950). Pero se trata de un dato erróneo hablar del estreno en España pues el largometraje de Disney no se estrenó en aquí hasta 1952, concretamente el 17.12.1952 en el cine Palacio de la

Música de Madrid y el 19.12.1952 en los cines Astoria y Cristina de Barcelona, únicamente dos años más tarde que en Estados Unidos<sup>1404</sup>.

A pesar de todo, no obtuvo los beneficios esperados, pues con una inversión de cuatro millones y una recaudación tan pobre, no se pudo ni cubrir los gastos. Es por ello que Estela Films, una empresa que acababa de comenzar, no podía asumir el riesgo que comportaban proyectos de este tipo y, por tanto, ya no se planteó realizar un segundo largometraje.

	<i>Garbancito de la Mancha</i>	<i>Alegres vacaciones</i>	<i>Érase una vez</i>
Trabajadores	80-140	100 aprox. <sup>1405</sup>	100 aprox.
Presupuesto	3.809.618	3.000.000 aprox.	4.000.000 aprox.
Metraje	68 minutos	61 minutos	75 minutos
Longitud	2700	2200	?
Dibujos	350.000	300.000	300.000
Espectadores	130.523	9.295	3.929
Recaudación	5.595.283,315 ptas. (33.628,33) €	1.338.239 ptas. (8.042,98 €)	299.919 ptas. (1.802,55€)

**Figura 641.** Comparativa entre *Garbancito de la Mancha* (1945), *Alegres vacaciones* (1948) y *Érase una vez* (1950).

Por tanto, queda claro que ninguna de las producciones posteriores a *Garbancito de la Mancha* obtuvo el éxito esperado por sus productores y, por supuesto, los ingresos de recaudación estuvieron muy alejados de los gastos —tanto muy similares en todos los largometrajes—, especialmente en el caso de *Érase una vez...*, de Estela Films.

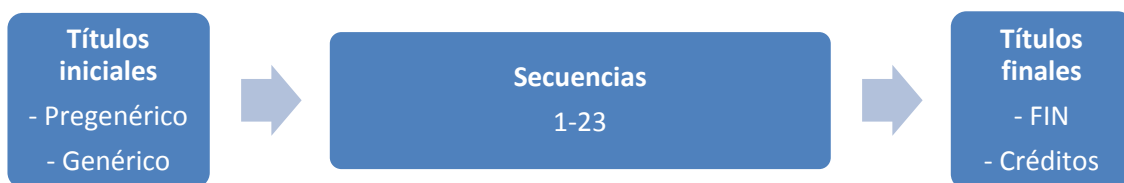
### ***Alegres Vacaciones (1948): hacia un análisis de la secuela de Garbancito de la Mancha***

Ya se han visto los aspectos que rodearon e hicieron posible *Alegres Vacaciones*. A continuación se va a presentar un análisis fílmico que tiene las mismas bases de acción que se han presentado en el análisis de *Garbancito de la Mancha*.

<sup>1404</sup> Véase el capítulo primero donde se habla de la recepción en España de los largometrajes producidos por Walt Disney en la década de 1940.

<sup>1405</sup> Este es un dato bastante confuso, que oscila en gran manera, dependiendo la fuente que se consulte.

En cuanto a la estructura de la película, se propone fragmentarla en 23 secuencias, precedidas de los títulos iniciales —compuestos de pregenérico y genérico—; y seguidas de los títulos finales.



**Figura 642.** Estructura de *Alegres vacaciones*.

Hay que destacar que en *Alegres vacaciones* se introducen varias novedades respecto a *Garbancito de la Mancha*, tanto en los títulos iniciales como en los títulos finales<sup>1406</sup>. En los títulos iniciales aparece un pregenérico. Recuérdese que este término hacía alusión a la productora y el término genérico a los créditos de la película como el título del film, director, productor, etc.

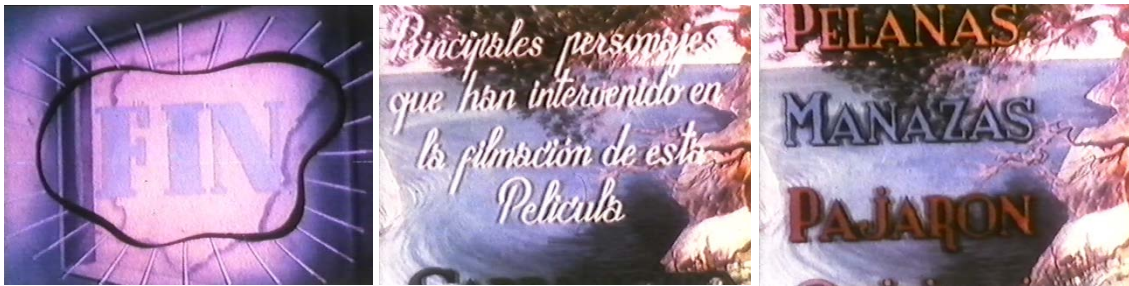


**Fotogramas 265 (00:03), 266 (00:11) y 267 (00:16).** Pregenérico que introduce la referencia a la productora, Balet y Blay.

Por su parte, en los títulos finales, además del cierre de la narración con la palabra fin —que aparece rodeada de la aureola del logotipo de la productora—, se añaden unos créditos en los que aparecen los nombres de los personajes de la película, como si fuesen actores reales: Garbancito, Peregrina, Pelanas, Manazas, Pajarón, etc.

<sup>1406</sup> Estas diferencias no hay que tomarlas como definitivas pues siempre se refieren a las copias con las que hemos trabajado, no pudiéndose descartar diferencias con otras copias.





Fotogramas 268 (00:03), 269 (1:00:38) y 270 (00:16). Títulos finales de *Alegres vacaciones*.









FOTOGRAMAS	NARRACIÓN	MIN	MIN	NARRACIÓN	FOTOGRAMAS
	Preg. y gen.	00:00	32:00	Sec. 14 (32:27)	
	Sec. 1 (01:21)	01:00	33:00		
	Sec. 2 (02:49)	02:00	34:00	Sec. 15 (34:30)	
	Sec. 3 (05:37)	03:00	35:00		
		04:00	36:00		
Sec. 4 (07:32)	05:00	37:00	Sec. 16 (37:50)	Sec. 17 (38:50)	
	06:00	38:00			
	07:00	39:00			
Sec. 5 (10:23)	08:00	40:00	Sec. 18 (40:21)	Sec. 19 (43:44)	
	09:00	41:00			
Sec. 6 (12:24)	10:00	42:00	Sec. 20 (47:39)		
	11:00	43:00			
Sec. 7 (14:28)	12:00	44:00	Sec. 21 (48:27)		
	13:00	45:00			
Sec. 8 (17:02)	14:00	46:00	Sec. 22 (55:06)		
	15:00	47:00			
Sec. 9 (19:22)	16:00	48:00	Sec. 23 (59:59)		
	17:00	49:00			
Sec. 10 (20:01)	18:00	50:00	FIN. CRÉDITOS		
	19:00	51:00			
Sec. 11 (23:36)	20:00	52:00			
	21:00	53:00			
Sec. 12 (25:46)	22:00	54:00			
	23:00	55:00			
Sec. 13 (30:43)	24:00	56:00			
	25:00	57:00			
	26:00	58:00			
	27:00	59:00			
Sec. 14 (32:27)	28:00	60:00			
	29:00	61:00			

Figura 643. Relación de las secuencias con el metraje de la película.

En el punto anterior se ha presentado una sinopsis de la trama. En realidad, la estructura dramática de la película no sigue el esquema clásico pues la narración no es lineal. Aunque se puede establecer el planteamiento o establecimiento de la acción (exposición), el desarrollo o confrontación (nudo) y el desenlace o resolución (desenlace), tampoco guardan las proporciones ni los puntos de inflexión habituales.

ACTO I	ACTO II	ACTO III	ACTO II	ACTO III
<b>Establecimiento de la acción</b>	<b>Confrontación</b>	<b>Resolución</b>	<b>Confrontación</b>	<b>Resolución</b>
Los personajes de la película están descansando en el Estudio que ha cerrado por vacaciones. Se despiertan por culpa de Garbancito y deciden irse de vacaciones.	Cada personaje se va a un destino diferente de España	Los personajes vuelven al estudio contentos de sus vacaciones.	Cada uno narra sus aventuras en los respectivos destinos, destacando los puntos o actividades de interés a realizar en los distintos destinos y sus monumentos emblemáticos	Los personajes han terminado de contar sus aventuras y vuelven a su lugar ante la inminente llegada de los animadores al estudio.
<div style="border: 1px solid blue; padding: 5px; margin-bottom: 5px;">Premisa básica</div> <div style="border: 1px solid blue; padding: 5px; margin-bottom: 5px;">Los personajes despiertan 02:50</div> <div style="border: 1px solid red; padding: 5px; margin-bottom: 5px;">Punto de confrontación</div> <div style="border: 1px solid red; padding: 5px;">Los personajes se van de vacaciones 04:08</div>		05:12	<div style="border: 1px solid red; padding: 2px;">Kiriki y Chirili: Mallorca (05:37)</div> <div style="border: 1px solid red; padding: 2px;">Flashback: de vuelta a los estudios</div> <div style="border: 1px solid red; padding: 2px;">Tía Pelocha: Valencia (20:01)</div> <div style="border: 1px solid red; padding: 2px;">Flashback: de vuelta a los estudios</div> <div style="border: 1px solid red; padding: 2px;">Peregrina y Garbancito: Andalucía (26:06), donde se encuentran con los tres pillos</div> <div style="border: 1px solid red; padding: 2px;">Flashback: de vuelta a los estudios</div> <div style="border: 1px solid red; padding: 2px;">Caramanca: Cataluña, Madrid, Asturias-Vascongadas (32:27)</div> <div style="border: 1px solid red; padding: 2px;">Flashback: de vuelta a los estudios</div> <div style="border: 1px solid red; padding: 2px;">Peregrina, Garbancito y los tres pillos: África (43:44)</div> <div style="border: 1px solid red; padding: 2px;">Flashback: de vuelta a los estudios</div> <div style="border: 1px solid red; padding: 2px;">Garbancito explica los monumentos de España a Carbonilla (55:06)</div>	Epílogo 59:59

**Figura 644.** Estructura dramática de *Garbancito de la Mancha* de acuerdo con el paradigma de S. Field.

El acto I o establecimiento de la acción es muy breve, pues aquí se realiza únicamente una contextualización espacio-temporal de la narración y se presenta la premisa básica, que se corresponden con el despertar de los personajes como resultado del alboroto del aburrido Garbancito. No se realiza ninguna presentación de los personajes pues, se da por hecho que todos los espectadores los conocen. Pero en realidad, estos personajes nada tienen que ver con los de *Garbancito de la Mancha*. Se podría decir que Garbancito, Peregrina, la tía Pelocha, Caramanca, Kiriki, etc., son actores que trabajan para los estudios Balet y Blay y que tan sólo realizaron un papel en la primera película. Ahora todos son compañeros, ya no hay división entre protagonista y antagonista, entre “buenos y malos”.

Enseguida se presenta el punto de confrontación que se corresponde con la decisión de los personajes de ir de vacaciones, el cual da paso al segundo acto. Este segundo acto se presenta fragmentado en dos partes. En la primera, simplemente cada uno de

los personajes elige un destino al que se dirige y a través de diversos recursos audiovisuales muy originales (cintas y calendario) se obtiene la sensación del paso del tiempo y enseguida se da paso al acto III, presentado a los personajes de vuelta en el estudio después de sus vacaciones. A partir de este momento, los personajes van narrando sus aventuras en cada una de las regiones de España a través de flash-backs, situando la acción en un tiempo anterior, correspondiente al acto II. Esta segunda parte del acto, a su vez, está estructurada en pequeños episodios o cortometrajes que narran el viaje de cada uno de los personajes a las distintas regiones de España:

- Kiriki y Chirili viajan a Mallorca;
- La bruja tía Pelocha, a Valencia;
- Garbancito y Peregrina, a Sevilla y a mitad del viaje se encuentran con los tres pillos, Manazas, Pajarón y Pelanas;
- Caramanca hace un recorrido desde Cataluña a Asturias y las Vascongadas, pasando por Madrid.
- Garbancito y Peregrina realizan un segundo viaje a África con los tres pillos. Al final del viaje le muestra a Carbonilla —un nuevo personaje— un espejismo con los monumentos más emblemáticos de España.

Este último episodio se puede dividir en dos partes claramente diferenciadas: la primera, en la que se produce el secuestro de los tres pillos a los cuales rescatan Garbancito y Peregrina con la ayuda de Carbonilla, un niño marroquí al que previamente Garbancito también había ayudado y rescatado; una segunda, en la que el protagonista muestra a Carbonilla los monumentos más importantes de España que no habían aparecido en la película hasta el momento. En realidad este viaje a África se introduce con una doble intención. En la primera parte se crea una historia en la que Garbancito ejerce de héroe y poder así, encajar un mensaje moralizante, aunque está mucho menos presente que en *Garbancito de la Mancha*. Y la segunda parte, sirve para completar los muchos lugares de España con interés turístico y que no se habían mostrado hasta el momento, realizando un rápido recorrido y volviendo a la finalidad turístico-propagandística del film.

Los diferentes episodios se van uniendo con la vuelta al presente de la acción, es decir, a la reunión en los estudios después de las vacaciones. Una vez todos han contado su historia ya no hay más flash-backs, volviendo definitivamente al acto III, y rápidamente termina la acción con el fin de las vacaciones y el regreso de los dibujantes al estudio.



Figura 645. Esquema del tiempo y el espacio de la acción.

La correspondencia entre las secuencias y la estructura narrativa es la siguiente.

ESTRUCTURA DEL FILM		
Estructura dramática	Secuencias	
<b>Pregenérico y genérico (00:01)</b>		
<b>Acto I. Planteamiento (01:21)</b>	Sec.1 (01:21)	Los estudios están cerrados por vacaciones y Garbancito está aburrido
	Sec. 2 (02:49)	Los personajes se despiertan y deciden irse de vacaciones. Después de las vacaciones vuelven al estudio y cuentan sus viajes.
<b>Acto II. Confrontación (04:08)</b>		
<b>Acto III. Resolución (05:12)</b>		
<b>Acto II. Confrontación (05:37)</b>	Sec. 3 (05:37)	Kiriki y Chirili viajan a <b>Mallorca</b> : el viaje
	Sec. 4 (07:32)	Kiriki y Chirili viajan a <b>Mallorca</b> : llegada a Palma y visita de la ciudad
	Sec. 5 (10:23)	Kiriki y Chirili viajan a <b>Mallorca</b> : llegada a la Cartuja y baile regional
	Sec. 6 (12:24)	Kiriki y Chirili viajan a <b>Mallorca</b> : visita a Valldemosa y Cuevas de Manacor.
	Sec. 7 (14:28)	Kiriki y Chirili viajan a <b>Mallorca</b> : recorrido en autocar por diversos lugares de la isla
	Sec. 8 (17:02)	Kiriki y Chirili viajan a <b>Mallorca</b> : siguen el recorrido en autobús
	Sec. 9 (19:22)	Kiriki y Chirili viajan a <b>Mallorca</b> : despedida y regreso
	Sec. 10 (20:01)	Tía Pelocha visita <b>Valencia</b> : escena de la paella
	Sec. 11 (23:36)	Tía Pelocha visita <b>Valencia</b> : Albufera y Fallas
	Sec. 12 (25:46)	Garbancito y peregrina visita <b>Sevilla</b> : monumentos y corrida de toros
	Sec. 13 (30:43)	Garbancito y peregrina visita <b>Sevilla</b> : juega con los tres pillos
	Sec. 14 (32:27)	Caramanca viaja a <b>Cataluña</b> : playa de Tosa, sardana y swing
	Sec. 15 (34:30)	Caramanca viaja a <b>Cataluña</b> : Monserrat, montañas más representativas y Valls
	Sec. 16 (37:50)	Caramanca viaja a <b>Madrid</b> : Monumentos más

		representativos
	Sec. 17 (38:50)	Caramanca viaja a <b>Asturias</b> y las <b>Vascongadas</b> : costumbres más representativas, cortadores de árboles y pelota vasca
	Sec. 18 (40:21)	Caramanca viaja a <b>Asturias</b> y las <b>Vascongadas</b> : siesta del gigante
	Sec. 19 (43:44)	Peregrina y Garbancito visitan <b>África</b> con los tres pillos: secuestro de los tres pillos
	Sec. 20 (47:39)	Peregrina y Garbancito visitan <b>África</b> con los tres pillos:
	Sec. 21 (48:27)	Peregrina y Garbancito visitan <b>África</b> con los tres pillos:
	Sec. 22 (55:06)	Peregrina y Garbancito visitan <b>África</b> con los tres pillos: Espejismo de los <b>monumentos de España</b>
<b>Acto III. Resolución</b> (59:59)	Sec. 23 (59:59)	Los personajes han acabado de contar sus aventuras y terminan las vacaciones con la llegada al estudio de los dibujantes
<b>Títulos finales: cierre y créditos (</b>		

**Figura 646.** Relación entre la estructura dramática de *Alegres vacaciones* y las distintas secuencias filmicas.

En cuanto a los personajes hay que añadir que aparecen prácticamente los mismos, tanto principales como secundarios —Garbancito, Peregrina, Caramanca, la tía Pelocha, Kiriki, Chirili y los tres pillos—, a excepción de las hadas y la bondadosa madre. Aunque los únicos que conservan, de una manera similar al primer largometraje, su carácter y sus actitudes son Garbancito y Peregrina, sobre todo en su viaje a África con los tres pillos en el que tendrán que rescatar a Manazas, Pajarón y Pelanas, que son secuestrados por unos bandidos. Además, durante su búsqueda de los tres pillos, Garbancito se muestra compasivo con Carbonilla, un niño africano al cual también ayudan y rescatan. En agradecimiento, Carbonilla les ayudará a rescatar a los tres pillos.

En cuanto a su aspecto físico hay que decir que:

Las proporciones de los personajes de «Garbancito de la Mancha» sufrieron en «Alegres vacaciones» algunas alteraciones, cabe suponer que intencionadamente, agrandando el tamaño de los cuerpos<sup>1407</sup>.

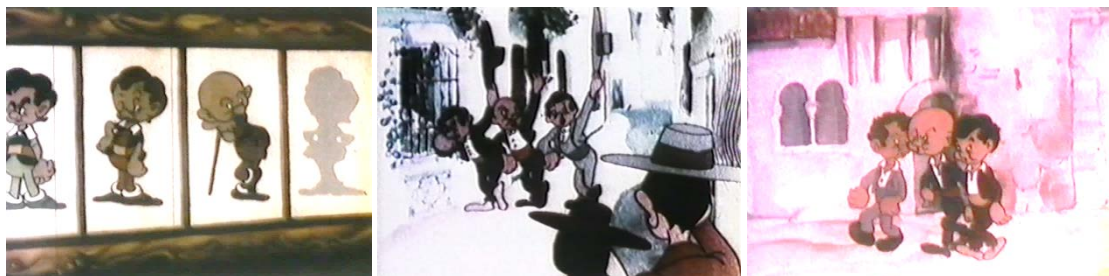
Y el tamaño de Caramanca varía según se encuentra en el estudio, donde presenta una estatura más acorde con el resto de personajes, o en sus viajes, que presenta un tamaño desproporcionado, de gigante.

<sup>1407</sup> CANDEL CRESPO, José María: *Historia del dibujo animado español...*, op. cit., p. 52.

En cambio, todos los personajes aparecen vestidos con los mismos ropajes que en *Garbancito de la Mancha*, lo que resulta extraño y anacrónico pues ahora se comportan como personas reales y no como protagonistas de un cuento. Aunque sólo los llevan cuando se encuentran en el estudio. En sus viajes por España todos cambian su vestuario a excepción de la tía Pelocha, que siempre va vestida del mismo modo. Garbancito y los tres pillos aparecen en su viaje a Andalucía con un traje con chaquetilla que también mantienen en su viaje a Marruecos. El gigante Caramanca es el que más cambia de vestuario pues mantiene los mismos ropajes que en *Garbancito de la Mancha* cuando está en los Estudios, lleva unos distintos para sus viajes y también aparece en bañador y disfrazado de “gegant”.



**Fotogramas 271 (03:48), 272 (30:00) y 273 (48:23).** Garbancito en el estudio, en Sevilla y en Marruecos.



**Fotogramas 274 (31:08) y 275 (45:07).** Los tres pillos en el estudio, en su viaje a Andalucía y a Marruecos.



**Fotogramas 276 (04:03) y 277 (09:52).** Kiriki y Chirili en el estudio y en su viaje a Mallorca.



**Fotogramas 278 (20:03) y 279 (23:56).** La tía Pelocha en el estudio y en su viaje a Valencia.

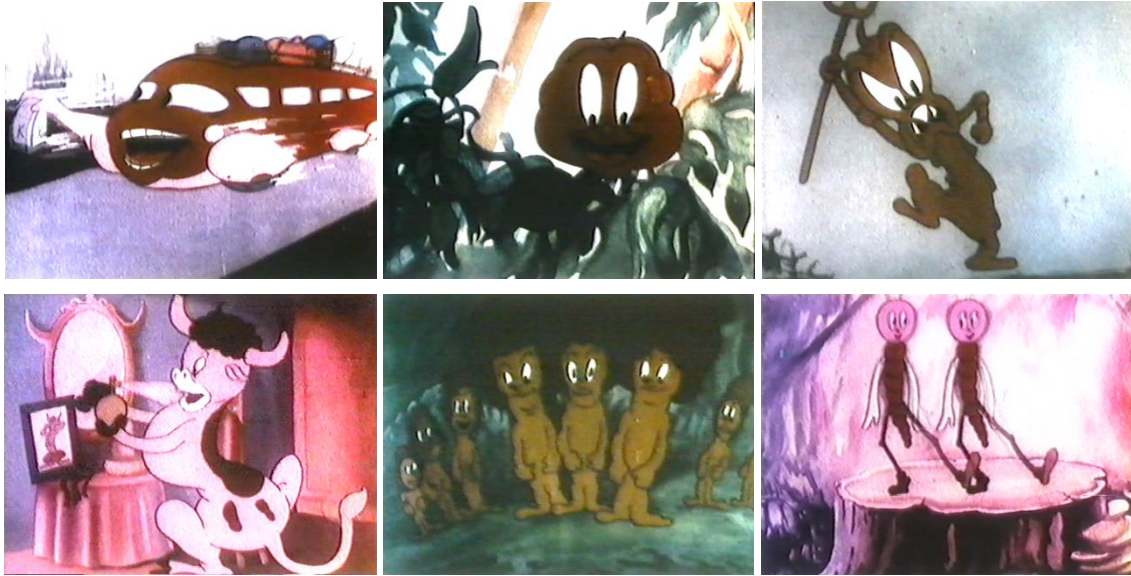


**Fotogramas 280 (32:45), 281 (32:46), 282 (33:03) y 283 (37:31).** Caramanca con en el estudio, de viaje, con bañador y disfrazado de "Gegant" en Valls.

También se introducen nuevos personajes como Vicentico, el sobrino de tía Pelocha, o el ya nombrado Carbonilla, y muchísimos otros personajes secundarios y figurantes (el conductor del autobús, la señora Gilda, el guía turístico, los otros turistas, los bailarines, los habitantes del pueblo que visita Caramanca, etc.). O se personifican otros como el autobús, los tomates de Banyalbufar, los calamares de la paella que se come la tía Pelocha en Valencia, el toro don Berrendo, los penicilinos del sueño de Caramanca o las libélulas que revolotean alrededor de Garbancito.



**Fotogramas 284 (20:31), 285 (49:01), 286 (09:24) y 287 (14:33).** Vicentico, Carbonilla, la tía Gilda, el conductor del autobús, el guía del autobús y otros pasajeros.



**Fotogramas 288 (13:14), 289 (17:46), 290 (22:22), 291 (37:18), 292 (41:22) y 293 (52:41).** Objetos y animales personificados: el autobús turístico, los tomates de Banyalbufar, los calamares de la paella, el toro don Berrendo, los penicilinos y las libélulas.

Por otra parte, tampoco se observa que haya diferencia en la forma de proceder respecto a las edades de cada uno. Kiriki y Chirili viajan solos y duermen en habitaciones separadas, como si fuesen adultos. Lo que llama aún más la atención es que los niños beban alcohol: Kiriki y Chirili beben coñac en un restaurante de Manacor y se quedan dormidos viendo las Cuevas por sus efectos; y Garbancito, Peregrina y los tres pillos se emborrachan con manzanilla en una juerga en Sevilla, y acaban también dormidos. En la España de posguerra no se tenía el mismo concepto de las bebidas alcohólicas que hoy en día y era habitual que los niños tomaran determinadas clases de alcohol en algunas ocasiones, aunque emborracharse resulte excesivo, por lo que se puede deducir que en realidad, todos los personajes son tratados como adultos.



**Fotogramas 294 (14:28), 295 (32:01), 296 (32:12) y 297 (32:16).** Los niños beben alcohol y se quedan dormidos.

Por tanto, con la no-aparición de las hadas y el cambio hecho en la configuración de los personajes desaparece de la narración cualquier elemento o hecho fantástico, contrastando con *Garbancito de la Mancha*. Así, la primera película es una historia



épica-fantástica en la que se crea un escenario imaginario, unos personajes fantásticos (brujas, gigantes...), etc. Pero en *Alegres vacaciones*, se cuenta una historia real, únicamente se introducen algunos elementos de ficción, con la personificación de algunos objetos, animales, etc.

Por lo que se refiere a la presencia de un narrador, hay que decir que existen ciertas similitudes y también diferencias con respecto a *Garbancito de la Mancha*.

La utilización de la voz narradora que se lleva a cabo en el inicio del film es muy similar a la de *Garbancito de la Mancha* ya que "... desempeña una función introductiva o de «enmarque» [...]”<sup>1408</sup>, como es habitual en los cuentos —“Érase una vez...”—. Es decir, se produce la contextualización espacio-temporal de la narración. Así, vemos que la película se inicia con la imagen de los estudios donde se crearon los personajes de *Garbancito de la Mancha*, tal y como nos informa una voz narradora, también femenina: “La llegada del verano echa el cerrojo a los estudios donde nacieron Garbancito y sus camaradas de aventura. Los dibujantes se han ido nerviosos de alegría pero (ahí tenéis) al sereno como de costumbre”<sup>1409</sup>. Es en este momento cuando aparece en pantalla la figura de dicho personaje. Aunque en esta ocasión únicamente se refuerza la información que nos proporcionan las imágenes, sin aportar información muy relevante y utiliza una retórica y un léxico mucho más acorde con el público al que va dirigida.

La voz (narradora) en off tiene un papel preponderante en esta labor de contextualización pues 1) completa y anticipa la información que nos muestran las imágenes —nos dice que el lugar que aparece en pantalla son los estudios donde se crearon los personajes de *Garbancito de la Mancha* y que permanecerán cerrados por vacaciones— y 2) centra la atención del espectador en el primer personaje que aparece físicamente en la narración, el sereno.

Por lo que respecta a la introducción de imágenes reales, hay que decir que nunca aparecen en el mismo plano que los dibujos animados. Éstas siempre muestran vistas naturales y/o monumentos de los lugares que se visitan, aunque no siempre se recurre

---

<sup>1408</sup> CASETTI, Francesco y CHIO, Federico di: *Cómo analizar un film...*, op. cit., p. 102.

<sup>1409</sup> Diálogo de la voz narradora extraído del film.

a ellas pues sólo se incluyen en las visitas a Mallorca y Cataluña. En la mayoría de los casos se trata de imágenes panorámicas, a excepción de las imágenes de los bailes regionales mallorquines en los que se graban a bailarines reales.

Secuencia	Episodio	Lugar/Monumento	Metraje		Duración	
			Inicio	Fin		
4	Viaje de Kiriki y Chirili a Mallorca	Bahía de Palma	07:32	07:58	36"	
5		Bailes regionales mallorquines en la Cartuja: "Bolero mallorquín"	10:30	11:26	56"	
		Bailes regionales mallorquines en la Cartuja: "El parao"	11:30	12:19	49"	
7		Pollensa		15:00	15:32	32"
				15:37	16:11	34"
				16:15	16:45	30"
				16:50	17:02	12"
9			Bahía de Palma	19:35	19:47	12"
15		Viaje de Caramanca a Cataluña	Montserrat, montañas más representativas	34:30	37:21	2'59"

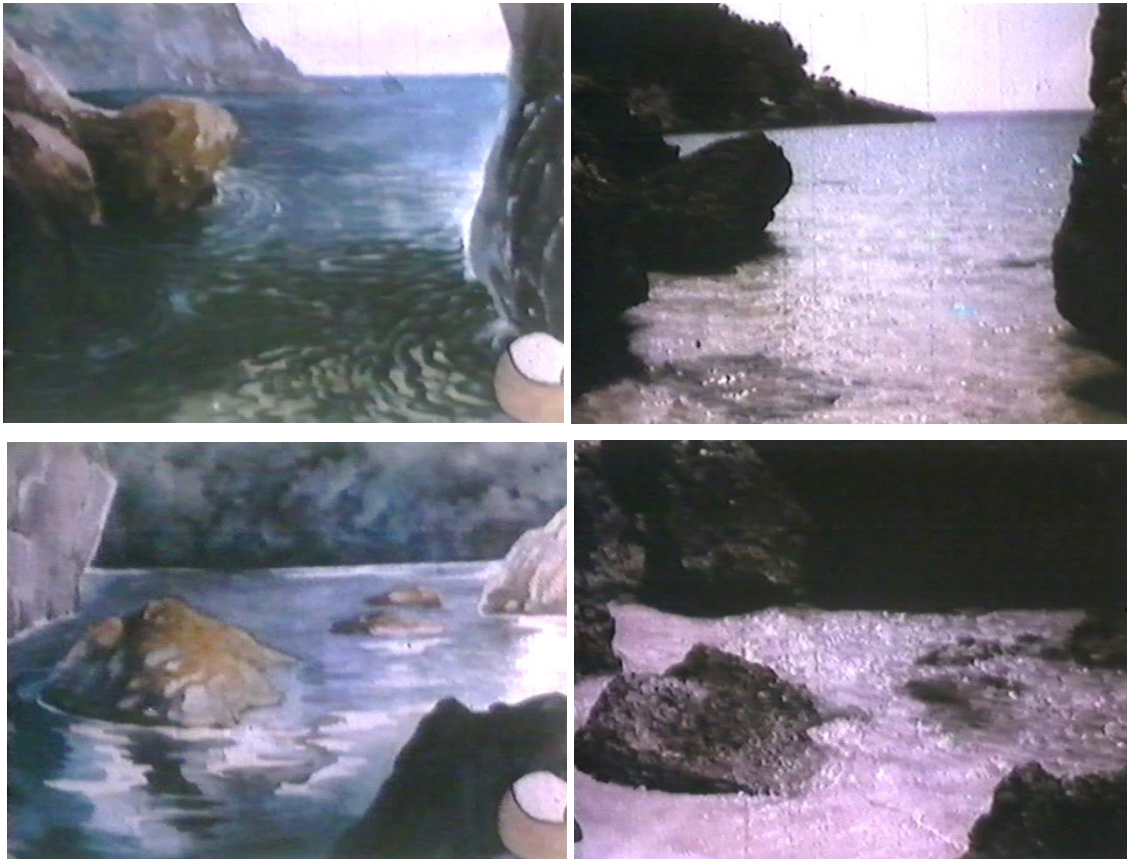
**Figura 647.** Información referente a las imágenes reales insertadas en *Alegres vacaciones*.

Es evidente que rodar imágenes en todos los lugares habría resultado muy caro así que se elige Mallorca, por considerarse el mayor reclamo turístico en aquel momento, e imágenes de Montserrat y las montañas más representativas de Cataluña por la proximidad.

En cuanto a la forma de introducir y el uso de las imágenes reales hay que destacar el tratamiento de algunas escenas:

- Introducción de las imágenes reales a través de unas postales que moran los personajes. Se utiliza en el viaje a Mallorca de Kiriki y Chirili. Se muestra el mismo plano, primero con la imagen animada y después con la imagen real.





**Fotogramas 298 (14:58), 299 (15:00), 300 (16:13), 301 (16:16), 302 (16:47) y 303 (16:51).** Ejemplos de introducción de imágenes reales a través de postales que miran los personajes.

- Introducción de las imágenes reales con paisajes animados que muestran un plano diferente.



**Fotogramas 304 (19:30) y 305 (19:35).** Ejemplos de introducción de imágenes reales a través de un plano diferente animado. Bahía de Palma.

- Después de una imagen real se introduce una imagen animada para captar algún detalle de la panorámica, como por ejemplo en la bahía de Palma que se hace un detalle de la Catedral.



**Fotogramas 306 (07:58) y 307 (08:00).** Panorámica de la bahía de Palma y detalle de la Catedral.

- El caso contrario también se emplea, es decir, primero se hace una panorámica general del lugar con dibujos animados y se centra la acción en un punto concreto con imágenes reales. Es el caso de los bailes regionales enfrente del Palacio del rey Don Sancho.



**Fotogramas 308 (10:28) y 309 (10:31).** Panorámica de la Cartuja y el Palacio del rey Don Sancho y detalle del Palacio, donde se efectúan los bailes.

- Alternancia de imágenes reales con imágenes animadas para organizar la narración. En este caso se utilizan los dibujos animados cuando se terminan los bailes para mostrar los aplausos del público presente.



**Fotogramas 310 (11:22), 311 (11:27), 312 (11:30) y 312 (12:19).** Alternancia de imágenes reales y dibujos animados para organizar la narración durante los bailes regionales mallorquines.

En algunos casos no se utiliza introducción alguna, directamente se muestran las imágenes reales, a veces después de un fundido a negro con el que termina la escena o secuencia anterior, pero también con un simple cambio de plano.

En el caso de las vistas de las montañas de Monserrat, las imágenes reales prácticamente ocupan toda la secuencia 15, con casi tres minutos de duración.



**Fotogramas 314 (07:56) y 315 (35:10).** Bahía de Palma, Montañas y Monasterio de Montserrat.

Después de todos lo que expuesto en este apartado, queda claro que *Garbancito de la Mancha* fue un modelo para el resto de producciones de largo metraje de dibujos animados que se realizaron durante la década. Por supuesto para *Alegres vacaciones*, su “secuela”, pero también para la otra producción de Balet y Blay, *Los sueños de Tapy* y para *Érase una vez...* Por tanto, se puede decir que *Garbancito de la Mancha* marcó un hito por lo que respecta al resultado obtenido, pero sobre todo, en cuanto al proceso de animación y producción de la película. Y aunque en la mente de todos estuviesen los largometrajes de Walt Disney, es cierto, que en la práctica lo que se intentaba era mejorar los resultados de esta primera película, tanto técnicos, artísticos y de resultados de público y crítica, pues la rápida evolución de las producciones estadounidenses los dejaba lejos del alcance de la animación española. Por tanto, la industria nacional no podía competir con una industria tan activa y potente como lo fue la norteamericana durante la década de 1940. De hecho, se ha visto que en algunos casos, cuando se intentó cambiar el método que había funcionado en *Garbancito de la Mancha* —bien por buscar la mejora o bien como consecuencia

directa del cambio del responsable al cargo del film o de la tarea a realizar—, el resultado fue más bien pobre y la mejora respecto a la primera producción de dibujos animados, prácticamente imperceptible.

Por otra parte, es evidente que cuestiones que se habían obviado o pasado por alto en *Garbancito de la Mancha* por parte del público y, por supuesto, de la crítica —por ser la primera producción de animación en este formato—, se exigieron que estuviesen ahora resueltas conforme se iban sumaron las nuevas producciones, convirtiéndolos en obstáculos prácticamente insalvables para una industria todavía muy al principio de su desarrollo.

Por último, hay que poner en valor todas y cada una de las producciones españolas llevadas a cabo en una década como la de 1940, con la situación política, económica, social, etc. del país, el panorama internacional, las limitaciones técnicas, los problemas con las materias primas, etc. Cabe, por tanto, desprenderse de los prejuicios establecidos hacia el cine de esta época, muy especialmente hacia el de animación, y olvidarse, en la medida de lo posible, de la inevitable comparación con las producciones de Walt Disney.

Y por supuesto, hay que destacar el recurso más importante de estas producciones nacionales, un capital humano de un valor incalculable, lleno de ilusiones y esperanzas, que disfrutaban con el trabajo en la animación.



# Capítulo 3

## La música en *Garbancito de la Mancha* (1945)

---

### Ficha técnica y artística de la música

#### Los protagonistas de la BSM

*Jacinto Guerrero: el compositor de la música*

*Joaquín Bisbe: compositor de los bailables y canciones*

*Pepita Russell, Gaietà Renom y el Cuarteto Vocal “Orpheus”: las voces*

Pepita Russell

Gaietà Renom

El Cuarteto Vocal “Orpheus”

La música cinematográfica de Pepita Russell, Gaietà Renom y el Cuarteto Vocal “Orpheus”

#### Procedimiento de trabajo del compositor

*Procedimiento de trabajo*

*Proceso de composición, grabación y sincronización*

*Análisis y estudio de la partitura*

Autoría y descripción física

Aspectos relacionados con la sincronización de la música con la imagen

*Grabación de la música: la orquesta*

*Las canciones*

#### Análisis de la música de *Garbancito de la Mancha*

*Análisis por secuencias*

*Recapitulación y síntesis*

Análisis de la música de *Garbancito de la Mancha*: organización en bloques

La música como narración: características y funciones

Los temas

Tipología musical

**¿Influencia de la música pionera de *Garbancito de la Mancha* en las siguientes producciones españolas? (*Alegres Vacaciones* —1948—, *Érase una vez...* —1950— y *los Sueños de Tay-Pi* —1951—).**

*La música en los largometrajes de animación en España después de Garbancito de la Mancha*

La música en las producciones de Balet y Blay después de *Garbancito de la Mancha*: *Alegres Vacaciones* (1948) – Ramón Ferrés y *los Sueños de Tay-pi* (1951) – Augusto Algueró

La música en *Érase una vez...* (1950): Rafael Ferrer-Fitó

*Alegres vacaciones (1948): hacia un análisis de la secuela de Garbancito de la Mancha*

**Exégesis y valoración**





a elaboración de largometrajes de animación en la década de 1940 fue una carrera entre la vanguardista industria cinematográfica norteamericana y algunas empresas aisladas europeas bien focalizadas. En el contexto bélico de la Segunda Guerra Mundial y con una situación de catástrofe generalizada, la España salida de la contienda civil, férreamente gobernada por el régimen franquista, trató de aprovechar el desconcierto reinante de su entorno —con precarios medios, autárquicos y casi “de subsistencia”—, para situarse a la cabeza de las iniciativas al respecto. Así nació el primer largometraje de animación europeo en color, *Garbancito de la Mancha*, basado en el cuento homónimo de Julián Pemeartín (que publicara el célebre Saturnino Calleja), en una producción netamente española, con animación de Arturo Moreno, y bajo el sello empresarial de la casa Balet y Blay. La película obtuvo el Premio del Sindicato Nacional de Espectáculo y fue declarada “de Interés Nacional” con lo que los productores, estimulados por el éxito conseguido, aprovecharon la ocasión —en realidad, la excusa—, para obtener su tan deseada licencia exclusiva de importación de las grandes producciones hollywoodienses del momento, que era donde realmente radicaba el negocio.

Y fue de ese modo cómo el encargo de la composición musical de la película al nacionalmente famoso maestro en España y Latinoamérica, Jacinto Guerrero (muy conocido por sus éxitos en el ámbito músico-escénico de la zarzuela), fue utilizado como reclamo propagandístico, al tiempo que como garantía de afección al régimen (de cara a quienes más tarde habían de enjuiciar el producto y conceder la citada licencia de importación). Con la figura del triunfador Jacinto Guerrero (un profesional de actualidad, cubierto por cierta aureola de éxito) como revulsivo positivo en taquilla y como catalizador del quehacer de un equipo heterogéneo y sin apenas experiencia en común —aunque sí en sus respectivas especialidades—, un equipo ahora reunido “ex novo” en una ambiciosa empresa (“vanguardista” y de índole “nacional” —dibujantes, iluminadores, técnicos de sonido...—), se conseguía el atractivo social necesario que aseguraría pingües beneficios, y eludir, desde el punto de vista de la imperante ideología nacional-católica franquista, el más mínimo atisbo o sombra de

sospecha en cuanto a hipotéticas actitudes o posicionamientos políticos censurables que hubieran podido surgir por parte de quienes protagonizaran el film. Por otro lado, se obtenían, así, determinadas certezas a la hora de “sugerir” y encauzar —desde una temática infantil, pero apta “para todos los públicos”—, la moraleja y moralina catequizadora deseada para la audiencia: un pueblo dócil, tranquilo, honrado y trabajador, en un contexto básicamente rural, aunque ya entonces atraído por las “luces de la ciudad”.



## Ficha técnica y artística de la música



continuación se presenta la ficha técnica y artística de la música de *Garbancito de la mancha*, con los siguientes apartados: compositores, canciones, metraje, materiales, músicos y estudios de grabación.

COMPOSITOR/ES
<b>Música</b> <sup>1410</sup> : Jacinto Guerrero Torres (*Toledo, 1895; †Madrid, 1951) <b>Bailables y canciones</b> <sup>1411</sup> : Joaquín Bisbe Piqué (*Barcelona, 01.04.1924; †Ibíd., 09.04.2015)
CANCIONES
<b>Jacinto Guerrero:</b> “Tema de Peregrina” “Canción del Trabajo” “Canción de los chopos” “Vals y Marcha de la espada” <b>Joaquín Bisbe:</b> “Número [musical] de los gusanos”
METRAJE
<b>Bloque continuo:</b> la música está presente a lo largo de toda la película
MATERIALES
<b>Partitura:</b> completa en versión orquestal (a excepción del séptimo rollo) <b>Separatas:</b> “Canción del trabajo”, <b>Reducciones:</b> para cuarteto masculino de voces y piano de la “Canción del trabajo” y de la “Canción de los «chopos»” <b>Partichelas:</b> no disponibles <b>Grabaciones en disco:</b> tres discos de vinilo de 78 rpm editados en Barcelona en el año 1945 por la Compañía del Gramófono Odeón “La voz de su amo”. <b>Emisión en <i>Radio Barcelona</i>:</b> programas de discos

<sup>1410</sup> Tal y como aparece en los títulos iniciales de la película y entendida ésta como Banda sonora musical (BSM).

<sup>1411</sup> Tal y como aparece en los títulos de crédito de la película.

MÚSICOS
<p><b>Orquesta:</b> 40-60 músicos. <b>Plantilla:</b> cuerda: violines primeros, violines segundos, violas, violonchelos y contrabajos; viento-madera: flautín, flauta primera, flauta segunda, oboe, clarinetes (en Si bemol), clarinete bajo, fagot, saxo alto (en Mi bemol), saxo tenor (en Si bemol), viento-metal: trompas primera y segunda (en Fa), trompetas (en Do), trombones, trombón bajo (tuba) y helicón; percusión: timbales, batería, bombo y plato, celesta, campana, caja china, xilófono, lira, cascabeles, tamboril, bloc, pandereta, caja, vibráfono, sirena de aire; silbido humano, arpa, piano.</p> <p><b>Voces:</b> Solistas: Pepita Russell (soprano) y Gaietà Renom (tenor); Cuarteto Vocal "Orpheus": Gaietà Renom (tenor 1); Josep Monfort (tenor 2), August Dalet (barítono), Vicenç Mariano (bajo).</p>
ESTUDIOS DE GRABACIÓN
Estudios Orphea (Montjuïc)

**Figura 648.** Ficha técnica y artística de la música de *Garbancito de la Mancha*



## Los protagonistas de la Banda Sonora Musical (BSM)



i como compositor de la música de *Garbancito de la Mancha*, no cabe duda de que Jacinto Guerrero fue uno de los protagonistas en el conjunto de la película, también lo fue gracias a que su aportación fue determinante en el proceso de producción del film y, por supuesto, en su gran éxito de público y crítica. Pero si además —como es aquí el caso— el foco de estudio se centra en la propia banda sonora musical de la película, se comprenderá enseguida que el personaje acabará por convertirse en el protagonista absoluto.

Aunque, hay que admitir que resulta evidente que existieron otros nombres propios que complementaron —en mayor o menor medida— la gran labor realizada por el maestro Guerrero, ya que realizaron contribuciones necesarias en cuanto a la calidad en la confección del producto, a su popularidad y difusión. Destacaron particularmente en esta faceta los cantantes, con su participación en las canciones del film (con la participación estelar del Cuarteto Vocal “Orpheus” y el tenor Gaietà Renom, o la soprano Pepita Russell). Y por supuesto, Joaquín Bisbe, que compuso el “Número [musical] de los gusanos” y que, con su doble faceta como animador y músico, se convirtió en una pieza clave en el procedimiento de trabajo para la confección de la banda sonora musical de *Garbancito de la Mancha*.

### ***Jacinto Guerrero: compositor de la música***

De sobra es conocida la figura de Jacinto Guerrero Torres (\*Ajofrín, 1895; †Madrid, 1951)<sup>1412</sup> como uno de los compositores más destacados de la producción de género

---

<sup>1412</sup> El presente trabajo no realiza intencionadamente un estudio más amplio sobre Jacinto Guerrero, pues no es aquí el propósito desarrollar aspectos biográficos de un compositor tan conocido. Para más información sobre su trayectoria, consultar: CARABIAS, Josefina: *El maestro Guerrero fue así*. Madrid,

lirico del panorama musical español (zarzuelas, operetas, sainetes y demás producciones músico-escénicas). Es por ello, que el presente estudio se centra en su labor pionera como compositor de la música de *Garbancito de la Mancha* —primer largometraje de animación en color europeo— y, a partir de ésta, se ofrece una visión sucinta en cuanto a su desarrollo profesional y su relación con el ámbito cinematográfico.

No cabe duda que el perfil y las cualidades personales, sociales y profesionales de Jacinto Guerrero —carácter emprendedor, hombre de negocios, empresario, etc.— se ajustaban totalmente a las necesidades “de visibilidad” de una iniciativa empresarial de estas características. A su vez, *Garbancito de la Mancha* reunía las condiciones y particularidades para despertar, en un compositor de la talla de Guerrero, el interés necesario por participar en dicho proyecto, convirtiéndose en uno de los artífices de su triunfo.

“Es evidente que la elección del popular compositor lírico para componer la música del filme no fue casual”<sup>1413</sup>. De hecho, llevó a cabo “[...] una labor muy aplaudida en la época y su nombre se utilizó claramente como reclamo”<sup>1414</sup>, siendo uno de los pilares fundamentales en los que se sustentó la campaña publicitaria desplegada por la productora, con el apoyo institucional y los medios de comunicación especializados, pues la figura del maestro Guerrero “[...] aportaba a la producción respetabilidad, prestigio y, desde una visión meramente comercial, popularidad”<sup>1415</sup>.

---

Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero, Biblioteca Nueva, 2001; CORTIZO RODRÍGUEZ, M<sup>a</sup> Encina: “Guerrero Torres, Jacinto” ..., *op. cit.*, p. 51; ESPÍN TEMPLADO, María Pilar: *El teatro por horas*. Madrid, Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero, Instituto de Estudios Madrileños, 1995; GONZÁLEZ LAPUENTE, Alberto (ed.): *Jacinto Guerrero: De la zarzuela a la revista*. Madrid, SGAE, 1995; FERNÁNDEZ-CID, Antonio: *El maestro Guerrero y su estela*. Madrid, Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero, 1994; [www.fundacionguerrero.com](http://www.fundacionguerrero.com) [Acceso, 25.07.2013].

<sup>1413</sup> ROLDÁN GARROTE, David: *Fuentes documentales para el estudio de la música en el cine español de los años 40...*, *op. cit.*, p.116.

<sup>1414</sup> *Ibíd.*, p. 116.

<sup>1415</sup> *Ibíd.*, p. 36.

**La primera película de dibujos  
en color, de largo metraje**

Se ha terminado en Barcelona la primera película de dibujos de largo metraje en color que se realiza en España. La música de la misma se debe al popular maestro Guerrero, que está recibiendo gran número de felicitaciones. «Garbancito de la Mancha» es el título de la nueva cinta, y representa una impropia labor de meses y la perfecta penetración de los muchos elementos que han colaborado en su realización. Esta película honra a la cinematografía nacional, por cuanto corresponde a nuestro país el honor de haber sido el primero de Europa que ha realizado una producción de dibujos en color de largo metraje.

**Figura 649.** S/A: “Teatro y Cinematografía”, en *La Vanguardia española* (28.07.1945), p.8.

El propio Guerrero (tres años antes del estreno de *Garbancito de la Mancha*), en unas declaraciones a la revista *Primer Plano* (29.03.1942), reivindica el papel primordial de la música para atraer al público y llenar las salas de cine. Una música compuesta expresamente para el medio cinematográfico y de calidad:

[...] Hay que hacer música para las películas, como se hace para las zarzuelas, para las operetas y para las revistas, y si la situación lo requiere, música de altura, naturalmente. Hay que hacer esto y también pagar a los compositores lo mismo que en todo el mundo se les está pagando, en la seguridad de que la música lleva gente al cine, afirmación que no requiere muy prolijas demostraciones, puesto que tiene su mejor testimonio en los propios resultados de las películas de este tipo<sup>1416</sup>.

Así pues, las palabras Jacinto Guerrero inciden en dos aspectos principalmente. En primer lugar, realiza una reivindicación de la composición para el cine (por su tipología), en igualdad de condiciones respecto a otros géneros, como la ópera, la zarzuela o la revista, demostrando, a su vez, un conocimiento de sus características y necesidades específicas. También lleva a cabo la puesta en valor del trabajo (oficio) del compositor que crea para este medio, reivindicando un salario digno por el trabajo realizado, dado el carácter profesional de sus artífices, y evidenciando el conocimiento por su parte de la situación de dichos compositores en otros países.

---

<sup>1416</sup> Declaraciones de Jacinto Guerrero. CASTÁN PALOMAR, Fernando. “¿Qué posibilidades atisba usted todavía para la música en el cine?”, en *Primer Plano, revista de cinematografía española*, III/76 (29.03.1942), p.19.

En aquellas fechas, era ya un compositor consolidado en el mundo de la escena, que había descollado con zarzuelas como *La alsaciana* (1921), *La montería* (1922), *Los gavilanes* (1923), *El huésped del sevillano* (1926), *Martierra* (1928) o *La rosa del azafrán* (1930). Y se había convertido en un compositor “de moda”, que triunfaba en los teatros de Madrid y Barcelona —y del resto de España—, cultivando otro tipo de creaciones del género lírico (música “de consumo”), tales como sainetes, revistas u operetas —piezas que reflejaban el modo de vida y sociedad del momento—, las cuales representaba con su compañía por todo el territorio nacional. Destacaban en este sentido sainetes como *Don Quintín el amargao* (1924) o *El sobre verde* (1927); o revistas como *La orgía dorada* (1928), *¡5 minutos nada menos!* (1944) o *La blanca doble* (1947)<sup>1417</sup> —esta última ya después del estreno de *Garbancito de la Mancha*—<sup>1418</sup>.

Una muestra indudable de la popularidad del maestro Guerrero en el ámbito nacional es el homenaje que le organizó la revista *Barcelona Teatral* en 1948, con gran éxito<sup>1419</sup>. Tanto fue así que tuvo eco en toda la prensa barcelonesa —*Diario de Barcelona*, *La Vanguardia*, *El Correo Catalán*, *La prensa*, *Solidaridad Nacional*, *El Noticiero Universal*—<sup>1420</sup> y numerosas adhesiones de empresas —tales como la Empresa del Teatro Arriaga, la Sociedad Española de Radiodifusión “Radio Barcelona”, Quesada-Empresa Teatral o la Empresa Bergadá Tolosa, del Teatro de Sans—; así como el apoyo de distintos artistas y personalidades —como Ramos de Castro, Celestino Sarobe, Pablo Vidal, el maestro Días Giles, Conrado del Campo, entre otros—<sup>1421</sup>.

---

<sup>1417</sup> Estas revistas fueron grandes éxitos en Madrid y Barcelona, pero también en el resto de teatros del territorio nacional, como por ejemplo en Alicante. RODENAS CERDÁ, Juan: *La revista y su presencia en el Teatro Principal de Alicante (1941-1975)*. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2011; en <http://www.cervantesvirtual.com> [Acceso, 03.07.2015].

<sup>1418</sup> Estos son los títulos de las zarzuelas, sainetes y revistas más populares del compositor, pero la lista se convierte en interminable si se quiere recoger todas sus composiciones. Además, también compuso música para todo tipo de espectáculos, operetas, pasodobles, anuncios de radio, canciones, etc. Puede verse un listado con la producción musical en este sentido en CORTIZO RODRÍGUEZ, M<sup>a</sup> Encina: “Guerrero Torres, Jacinto” ..., *op. cit.*, p.52; y en [www.fundacionguerrero.com](http://www.fundacionguerrero.com) [Acceso, 25.07.2013].

<sup>1419</sup> S/A: “El homenaje al maestro Guerrero constituyó un clamoroso éxito jamás igualado en Barcelona”, en *Barcelona Teatral*, IX/397 (23.09.1948), p. 1 (en portada).

<sup>1420</sup> S/A: “Elogiosos comentarios de la Prensa barcelonesa al homenaje al maestro Jacinto Guerrero”, en *Barcelona Teatral*, IX/397 (23.09.1948), p. 4.

<sup>1421</sup> S/A: “Más adhesiones al homenaje al Mtro. Guerrero”, en *Barcelona Teatral*, IX/397 (23.09.1948), p. 5.





**Figura 650**<sup>1422</sup>. Artículos dedicados al homenaje del maestro Guerrero. S/A: “El homenaje al maestro Guerrero constituyó un clamoroso éxito jamás igualado en Barcelona”, en *Barcelona Teatral*, IX/397 (23.09.1948), p. 1 (portada); y S/A: “Elogiosos comentarios de la Prensa barcelonesa al homenaje al maestro Jacinto Guerrero”, en *Barcelona teatral*, *ibíd.*, p. 4.

El caso de Jacinto Guerrero no constituye un hecho aislado en el conjunto de los compositores de música para cine de la época, ya que en España no había una especialización al respecto y, como se desprende de las palabras del compositor, no existía una adecuada remuneración por esta labor; muy al contrario de lo que ocurría “en todo el mundo” y, muy especialmente, en los EE.UU. En su mayoría, estos compositores provenían de ejercer su actividad en diversos espectáculos para la escena, y poseían una formación técnica de calidad innegable<sup>1423</sup>. En este sentido, se puede añadir que la composición de música en los medios audiovisuales suscitará un especial interés por cuanto supone una incorporación a nuevas vías de expresión (nuevas tecnologías en la época). Jacinto Guerrero no fue una excepción dentro del extenso listado de grandes compositores que se sintieron atraídos por la composición para el cine: tal fue el caso del francés Camille Saint-Saëns (\*1835; †1921), el británico Ralph Vaughan Williams (\*1872; †1958), el ruso Sergei Prokofiev (\*1891; †1953),

<sup>1422</sup> Para leer el texto, véase el anexo correspondiente.

<sup>1423</sup> Para profundizar en la situación del “oficio” de compositor de música cinematográfica, véase el contexto cinematográfico en el capítulo primero.

Darius Milhaud (\*1892; †1974), el norteamericano Georges Gershwin (\*1898; †1937), George Auric (\*1899; †1983), Aaron Copland (\*1900; †1990), William Walton (\*1902; †1983), Dimitri Shostakovich (\*1906; †1975), Benjamin Britten (\*1913; †1976), entre un largo etcétera.

Por otra parte, y aunque la composición de música cinematográfica suponía una pequeña parte en el conjunto de la producción musical del maestro Guerrero, éste contaba con experiencia suficiente en este campo<sup>1424</sup>.

Ya en su juventud se acercó al mundo del celuloide interviniendo como “[...] pianista en un café concierto de la calle del Hombre de Palo y en la primera sala de cine toledana en *El Miradero* (1907)”<sup>1425</sup>. Sin duda alguna, en este oficio, de pianista-compositor-improvisador de películas de cine mundo, aprendió los rudimentos y reglas básicos de la banda sonora musical de estos films, que le servirían como formación básica y específica para la composición en el cine sonoro y, aún más, para la partitura de *Garbancito de la Mancha*, por estar en sintonía con las necesidades y características específicas de la composición de la banda sonora musical de dibujos animados.

Más adelante, queda constancia de la participación de Jacinto Guerrero como compositor en tres títulos de películas “mudas”<sup>1426</sup>: una adaptación de su propia música para *Don Quintín el amargao* (1925)<sup>1427</sup>, dirigida por Manuel Noriega (\*1880; †1961) y el acompañamiento musical de *El negro que tenía el alma blanca* (1927)<sup>1428</sup>,

---

<sup>1424</sup> CORTIZO RODRÍGUEZ, M<sup>a</sup> Encina: “Guerrero Torres, Jacinto”..., *op. cit.*, p.52; LUJÁN, Adolfo: “Un diálogo con música de fondo. La salvación del cine español está en la música española, afirma el maestro Guerrero” en *Primer Plano*, VI/262 (21.10.1945); base de datos de películas calificadas de la Filmoteca Española:

[http://www.mcu.es/bbddpeliculas/buscarDetallePeliculas.do?brscgi\\_DOCN=000002666&brscgi\\_BCSID=1de603a8&language=es&prev\\_layout=bbddpeliculasResultado&layout=bbddpeliculasDetalle](http://www.mcu.es/bbddpeliculas/buscarDetallePeliculas.do?brscgi_DOCN=000002666&brscgi_BCSID=1de603a8&language=es&prev_layout=bbddpeliculasResultado&layout=bbddpeliculasDetalle) [Acceso, 17.06.2005]. Véase también LLUÍS I FALCÓ, Josep: “Guerrero, un compositor ante, de y para el cine”..., *op. cit.*, pp. 51-67.

<sup>1425</sup> [www.fundacionguerrero.com](http://www.fundacionguerrero.com) [Acceso, 25.07.2013].

<sup>1426</sup> LLUÍS I FALCÓ, Josep: “Guerrero, un compositor ante, de y para el cine”..., *op. cit.*, pp. 51-52.

<sup>1427</sup> NORIEGA, Manuel (dir.): *Don Quintín el amargao* [cinta cinematográfica]. España, Cartago Film, 1925.

<sup>1428</sup> PEROJO, Benito (dir.): *El negro que tenía el alma blanca* [cinta cinematográfica]. Coproducción España-Francia, Goya Producciones Cinematográficas S.A., Production Francaise Cinematographique, 1927.

del célebre director cinematográfico Benito Perojo (\*1894; †1974) y *Juan José* (1928)<sup>1429</sup>, de Adelqui Millar (\*1891; †1956).



**Figura 651.** Carteles de la película *El negro que tenía el alma blanca* (1927).

Por lo que respecta al cine sonoro, la ficha cinematográfica del maestro Guerrero muestra que antes de crear la partitura de *Garbancito de la Mancha*, ya había compuesto la música de los siguientes largometrajes: *La canción del día* (1930)<sup>1430</sup>, de G. B. [George Berthold] Samuelson (\*1889; †1947), una de las primeras películas sonoras de la historia<sup>1431</sup>; *Rumbo al Cairo* (1935)<sup>1432</sup>, de Benito Perojo; *Currito de la*

<sup>1429</sup> MILLAR (MIGLIAR), Adelqui (dir.): *Life* [cinta cinematográfica]. Gran Bretaña, Whitehall Films Ltd., 1928.

<sup>1430</sup> SAMUELSON, George Berthold (dir.): *La canción del día* [cinta cinematográfica]. España, Ulargui Films, 1930.

<sup>1431</sup> En los últimos años se han llevado a cabo diversos estudios sobre el cine español, que han desembocado en hallazgos sorprendentes: se ha conocido que Concha Piquer protagonizó la primera película sonora en castellano en 1923, por delante de *El misterio de la puerta del sol* [ELÍAS RIQUELME, Francisco (dir.): *El misterio de la puerta del sol* [cinta cinematográfica]. España, Hispano de Forest Fonofilms, 1929], film que hasta el momento ostentaba ese lugar en la historia; y que incluso se adelanta a los dos films dirigidos por Alan Crosland, *Don Juan* [CROSLAND, Alan (dir.): *Don Juan*, [cinta cinematográfica]. Estados Unidos, Warner Brothers, 1926], que ofrecía los primeros sonidos de la historia del cine e incorporaba música de Mozart y efectos de sonido, y *El cantor de jazz* [CROSLAND, Alan (dir.): *The jazz Singer* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos, Warner Brothers, 1927], la cual se considera la primera película hablada de la historia del cine (aunque sólo tienen sonido diegético los números musicales y los escasos diálogos). Por su parte, *La canción del día* es una producción norteamericana de apenas once minutos, que fuera rodada por Lee DeForest con su sistema Phonofilm

*Cruz* (1936)<sup>1433</sup>, de Fernando Delgado (\*1891; †1950); y *El camino del amor* (1943)<sup>1434</sup>, de José María Castellví (\*1900; †1944).



Figuras 652 y 653. Folleto de mano de *Currito de la cruz* (1936) y cartel de *El camino del amor* (1943).

También participó en varios cortos: *Do, re, mi, fa, sol, la, si, o La vida privada de un tenor* (1935)<sup>1435</sup> de Edgar Neville (\*1899; †1967); *Un anuncio y cinco cartas* (1937)<sup>1436</sup>, *El fakir Rodríguez* (1938)<sup>1437</sup>, *Letreros típicos* (1938)<sup>1438</sup>, y *Definiciones*

---

—el primero que registraba sonido en el celuloide—, en la que la conocida actriz y cantora —folclórica— valenciana, baila y canta una jota aragonesa, un cuplé andaluz e incluso un fado portugués. Fue descubierta en la Biblioteca del Congreso de Washington por Agustín Tena, mientras preparaba el guion de un documental sobre Conchita Piquer para TVE. <http://www.rtve.es/televisión/20110709/2-rescata-primera-pelicula-sonora-castellano-concha-piquer-este-jueves-imprescindibles/367225.shtml>. [Acceso, 30.08.2011].

<sup>1432</sup> PEROJO, Benito (dir.): *Rumbo al Cairo* [cinta cinematográfica]. España, Cifesa, 1935.

<sup>1433</sup> DELGADO, Fernando (dir.): *Currito de la cruz* [cinta cinematográfica]. España, ECE, 1936.

<sup>1434</sup> CASTELLVÍ, José María (dir.): *El camino del amor* [cinta cinematográfica]. España, Ricardo Soriano Films, 1943.

<sup>1435</sup> NEVILLE, Edgar (dir.): *Do, re, mi, fa, sol, la, si, o la vida privada de un tenor* [cinta cinematográfica]. España, CEA, 1934.

<sup>1436</sup> JARDIEL PONCELA, Enrique (dir.): *Un anuncio y cinco cartas* [cinta cinematográfica]. España, Cinesia, 1937.

<sup>1437</sup> JARDIEL PONCELA, Enrique (dir.): *El fakir Rodríguez* [cinta cinematográfica]. España, Cinesia, 1938.

<sup>1438</sup> JARDIEL PONCELA, Enrique (dir.): *Letreros típicos* [cinta cinematográfica]. España, Cinesia, 1938.

(1938)<sup>1439</sup>, todos ellos dirigidos por el célebre dramaturgo Enrique Jardiel Poncela (\*1901; †1952)<sup>1440</sup>.

Además, se han llevado al cine algunas de sus obras más famosas, como *Don Quintín el Amargo* (1935)<sup>1441</sup>, de Luis Marquina (\*1904; †1980) —con música adicional de Fernando Remacha<sup>1442</sup>—; dos versiones de *El huésped del Sevillano*, una en 1940<sup>1443</sup>, de Enrique del Campo —con adaptación musical de Luis Patiño (\*?; †1961)—, y otra en 1969<sup>1444</sup>, de Juan de Orduña (\*1900; †1974)—con dirección musical de Federico Moreno Torroba (\*1891; †1982)—; y *El sobre verde* (1971)<sup>1445</sup>, de Rafael Gil (\*1913; 1986) —con fragmentos de su obra homónima y música de Manuel Parada (\*1911; †1973)—.

Asimismo, algunas de las canciones del maestro Guerrero que fueron “grandes éxitos” en su momento, han sido incluidas en diversas películas del cine español como es el caso de *Doña Mariquita y Soldadito español*, popular marcha de la revista *La orgía dorada* (1928). La primera aparece en tres películas, *Violetas imperiales* (1932)<sup>1446</sup>, de Henry Roussel (\*1875; †1946) —la banda sonora musical se completa con piezas de Modesto Romero<sup>1447</sup>, Marcel Pollet<sup>1448</sup>, José Padilla<sup>1449</sup> y Henri Collet<sup>1450</sup>—; *Pecado de*

---

<sup>1439</sup> JARDIEL PONCELA, Enrique (dir.): *Definiciones* [cinta cinematográfica]. España, Cinesia, 1938.

<sup>1440</sup> “De entre 1937 y 1939 son cuatro cortometrajes que tradicionalmente —e incluso me atrevería a decir que erróneamente— se han citado bajo el epígrafe integrador de «Celuloides cómicos» [...], y de ellos parece que existe la seguridad de la autoría del maestro, en cuanto a la música, sólo de los citados en [...]” primer y último lugar. LLUÍS I FALCÓ, Josep: “Jacinto Guerrero. Un compositor ante, de y para el cine”..., *op. cit.*, p. 55. Sobre la grabación de la música de estos cortos se sabe que “[...] se la grabó gratis [refiriéndose a Enrique Jardiel Poncela] el maestro Guerrero en una mañana en el histórico Teatro Kursaal de Donosti [...]”. [www.fundacionguerrero.com](http://www.fundacionguerrero.com) [Acceso, 25.07.2013]. Enrique Jardiel Poncela fue escritor y dramaturgo español que cultivó un teatro alejado de los convencionalismos de la época, más cercano al teatro del absurdo, lo que le valió numerosas críticas y un reconocimiento tardío.

<sup>1441</sup> MARQUINA, Luis (dir.): *Don Quintín el Amargo* [cinta cinematográfica]. España, Filmófono, 1935.

<sup>1442</sup> Fernando Remacha Villar (\*1898; †1984) fue compositor, instrumentista (violinista) y pedagogo. En 1928, se hace cargo de la gerencia y dirección de *Filmófono*, empresa productora y distribuidora, lo que le permitió colaborar con diversos directores, como José Luis Sáenz de Heredia o Luis Buñuel, y realizar la banda sonora de algunas películas, además de la ya citada con anterioridad: SAÉNZ DE HEREDIA, José Luis; SOBREVILA, Nemesio M.; BUÑUEL, Luis (dirs.): *La hija de Juan Simón* [cinta cinematográfica]. España, Filmófono, 1935 —en esta película compone la música junto a D. Fajó Montorio (\*1904; †1982)—; y SAÉNZ DE HEREDIA, José Luis (dir.): *Quien me quiere a mí* [cinta cinematográfica]. España, Filmófono, 1936;]. <http://www.corofernandoremacha.com> [Acceso: 22/03/17]; <http://www.mcu.es/bbddpeliculas> [Acceso: 22/03/17].

<sup>1443</sup> CAMPO, Enrique del (dir.): *El huésped del Sevillano* [cinta cinematográfica]. España, Arte Films, 1940.

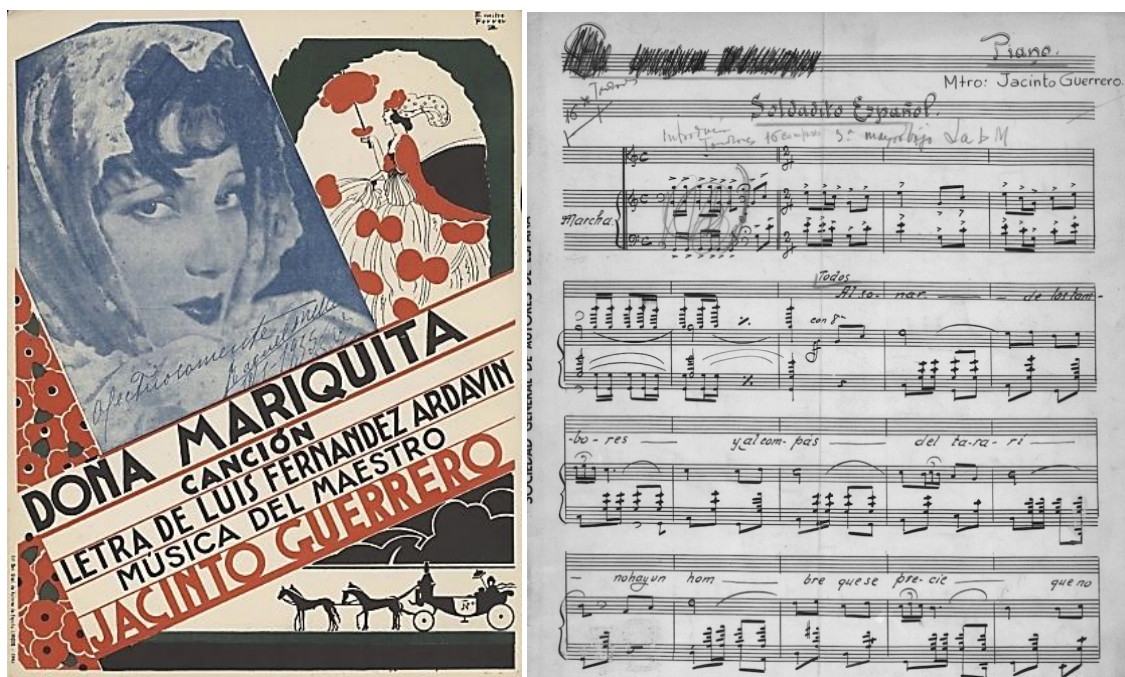
<sup>1444</sup> ORDUÑA, Juan de (dir.): *El huésped del Sevillano* [cinta cinematográfica]. España, TVE, 1969.

<sup>1445</sup> GIL, Rafael (dir.): *El sobre verde* [cinta cinematográfica]. España, Rafael Gil Álvarez, 1971.

<sup>1446</sup> ROUSSELL, Henry (dir.): *Violetas imperiales* [cinta cinematográfica]. Francia, M.J. Films, 1932.

<sup>1447</sup> Modesto Romero (\*1883; †1954)

*amor* (1961)<sup>1451</sup>, de Luis César Amadori (\*1902; †1977); y *La reina del Chantecler* (1962)<sup>1452</sup>, de Rafael Gil (\*1913; †1986)—ambas con música de Gregorio García Segura (\*1929; †2003)<sup>1453</sup>—. Por su parte, “Soldadito español” se emplea en *Pelusa* (1961)<sup>1454</sup>, de Javier Setó (\*1926; †1969)— de nuevo, con música de Gregorio García Segura—.



**Figura 654.** *Doña Mariquita*<sup>1455</sup>: portada y primera página de la partitura manuscrita en versión para voz y piano de *Soldadito Español*<sup>1456</sup>.

A las anteriores, habría que añadir una más, si se toma como buena la descripción que hace Adolfo Luján de la ficha cinematográfica de Jacinto Guerrero, cuando afirma que

<sup>1448</sup> Marcel Pollet (\*1883; †1961)

<sup>1449</sup> José Padilla (\*1889; †1960)

<sup>1450</sup> Henri Collet (\*1885; †1951)

<sup>1451</sup> AMADORI, Luis César (dir.): *Pecado de amor* [cinta cinematográfica]. España/Italia, Cesáreo González Rodríguez/Producciones Benito Perojo S.A./Transmonde Film (Italia), 1961.

<sup>1452</sup> GIL, Rafael (dir.): *La reina del Chantecler* [cinta cinematográfica]. España, Cesáreo González Rodríguez, 1962.

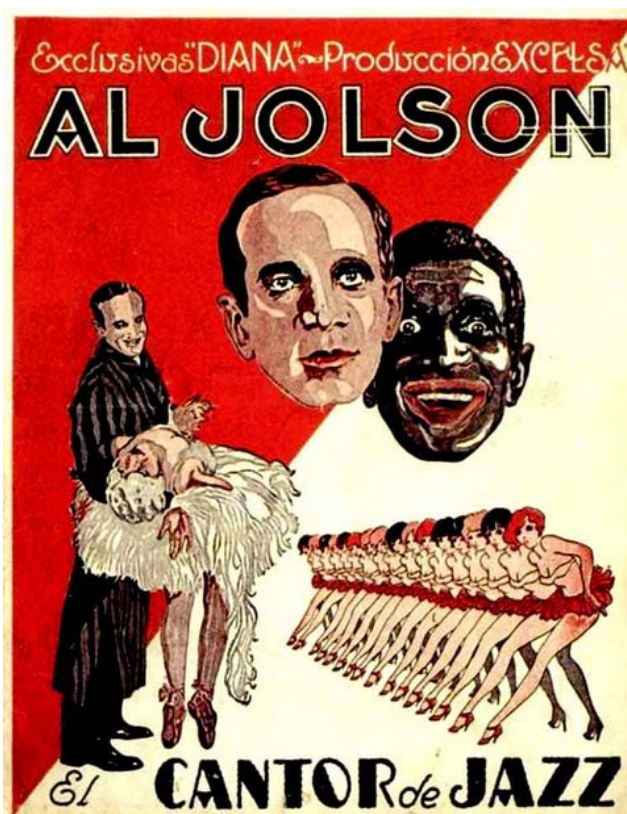
<sup>1453</sup> Gregorio García Segura —compositor, pianista y arreglista— ha sido uno de los compositores más prolíficos del cine español, con una ficha cinematográfica cercana a los doscientos títulos, colaborando con directores como Juan de Orduña, Rafael Gil, Javier Setó, Luis César Amadori, José Luis Sáenz de Heredia, Juan Antonio Bardem, Mario Camus, Jaime Chávarri o Mariano Ozores, entre otros.

<sup>1454</sup> SETÓ, Javier (dir.): *Pelusa* [cinta cinematográfica]. España, Producciones cinematográficas M.D., SL, 1960.

<sup>1455</sup> GUERRERO, Jacinto (compositor); FERNÁNDEZ ARDAVÍN, Luis (letra): *Doña mariquita* [partitura impresa]. Madrid, s.n., 1933. [www.fundacionguerrero.com](http://www.fundacionguerrero.com) [Acceso, 25.07.2013].

<sup>1456</sup> GUERRERO, Jacinto; Benlloch, J. (compositores); MUÑOZ SECA, Pedro; PÉREZ FERNÁNDEZ, Pedro; BORRÁS (letra): *Soldadito español* [partitura manuscrita/ partitura impresa]. Madrid, Unión Musical, 1927. [www.fundacionguerrero.com](http://www.fundacionguerrero.com) [Acceso, 25.07.2013].

“[...] la primera película sonora que vino de Hollywood, y se estrenó en el [Teatro] Callao, trajo su canción «¡Hay que ver...!», de *La montería* [...]”<sup>1457</sup>. De estas palabras se interpreta que la popular canción del maestro Guerrero estaría incluida en la banda sonora de *El cantor de jazz*<sup>1458</sup>. Aunque se trata de un dato sorprendente, no me ha sido posible apoyar la afirmación de A. Luján con fuentes hemerográficas o cinematográficas, pero sí he comprobado que los escasos datos que se dan sobre la película, encajan perfectamente con los de su estreno en España.



**Figura 655.** Cartel de *El cantor de jazz*, película ofrecida en España por la empresa distribuidora “Exclusivas Diana”<sup>1459</sup>.

<sup>1457</sup> LUJÁN, Adolfo: “Un diálogo con música de fondo. La salvación del cine español está en la música española”..., *op. cit.*, p. 9.

<sup>1458</sup> Aunque lo cierto es que no se sabe con total seguridad si A. Luján se refiere a esta película, pues la terminología usada para describir el nuevo cine en esta época resulta confusa todavía hoy en día.

<sup>1459</sup> [...] es interesante observar que Cifesa, como Filmómono, Ufisa [...] y Exclusivas Diana, nacieron como distribuidoras antes de convertirse en productoras. Ello indica que la distribución, preferentemente de material extranjero, permitía una acumulación de capital lo bastante sustanciosa como para permitir abordar la más compleja y arriesgada tarea de producción.” GUBERN, Román: “El cine sonoro (1930-1939)” en GUBERN GARRIGA-NOGUÉS, Román; MONTERDE LOZOYA, José Enrique; PÉREZ PERUCHA, Julio; RIAMBAU, Esteve; y TORREIRO, Casimiro (eds.): *Historia del cine español*. Madrid, Cátedra, “Signo e Imagen”, 2000, p. 133.

*El cantor de jazz* se estrenó por primera vez en Madrid como parte del programa<sup>1460</sup> de la segunda sesión del “Cineclub español”, celebrada en el Palacio de la Prensa (situado en la plaza del Callao) el 26 de enero de 1929<sup>1461</sup>, sin mucho éxito<sup>1462</sup>. No está claro el sistema que se utilizó para la difusión del sonido, puesto que la película se había creado con el sistema Vitaphone de la Western Electric, explotado por Warner Bros., un sistema de sonorización con discos sincrónicos. “[...] Pero, como el cine del Palacio de la Prensa carecía del sistema de sonorización Vita-phone, se ofreció sin los discos originales, acompañada de la música de una orquesta [...]”<sup>1463</sup>. No se tiene constancia de la música que se interpretó durante la proyección de las películas ya que los únicos datos que se han localizado señalan que “La orquesta, de 15 profesores, dirigida por el Maestro Coronado, puso todo su empeño en adaptarse a las enormes dificultades de estos tres films, tan diferentes y desconcertantes”<sup>1464</sup>. En este sentido, J. Arce afirma que:

Probablemente la orquesta del maestro Coronado conociera las canciones de la película y las interpretara durante la proyección; en el repertorio habitual de las orquestinas que acompañaban los cines y las salas de baile madrileños se interpretaban foxtrots y melodías populares de jazz, por lo que, dada la notoriedad que había alcanzado la película de Al Jolson, no hubiera sido extraño que el público madrileño ya conociera los temas principales del film gracias a los discos, la radio o las orquestas de baile.

---

<sup>1460</sup> Se había programado la proyección de tres películas — a) un documental, *La zone* [LACOMBE, Georges (dir.): *La zone* [Corto. Cinta cinematográfica]. Francia, La Société des Films Charles, 1928]; b) una pieza de vanguardia, *La nuit électrique* [DESLAW, Eugen (dir.): *Les nuits électriques* [Corto. Cinta cinematográfica]. Francia, ?, 1928]; y c) una pieza de repertorio, *Jazz* [CRUZE, J. y RALSTON, E. (dirs.): *Beggar on Horseback* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos, Famous Players-Lasky Corporation, 1925]— así como de una conferencia de Ramón Gómez de la Serna sobre esta última (S/A: “Segunda sesión del Cineclub”, en *La Gaceta Literaria*, III/50 (15.01.1929), p.1) —la conferencia se tituló “Jazbandismo” y fue publicada en dos partes (GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: “Jazbandismo”, en *La Gaceta Literaria*, III/51 (1.02.1929), p. 6; y III/52 (15.02.1929), p. 6)—. Pero el programa sufrió una modificación de última hora y se cambió la última película por *El cantor de jazz*.

<sup>1461</sup> *La Gaceta Literaria*, III/50 (15.01.1929); III/51 (1.02.1929); III/52 (15.02.1929). En los números 51 y 52, además de la conferencia de Ramón Gómez de la Serna aparecen numerosos artículos, editoriales, etc. relacionados con la película, su proyección, acogida y reacciones posteriores.

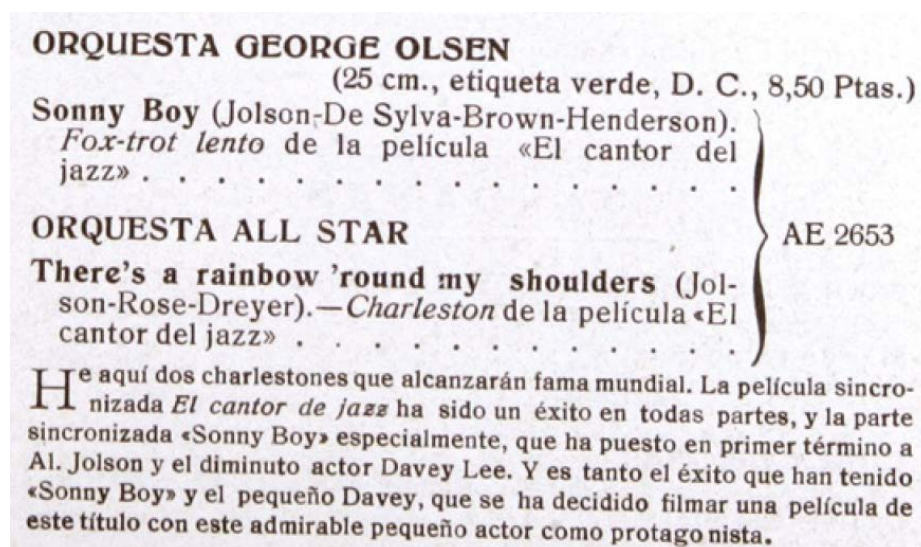
<sup>1462</sup> Si se quieren conocer más detalles de este primer estreno, consúltese ARCE, Julio: “Del Kinetófono a *El misterio de la Puerta del Sol*. Los comienzos del cine sonoro en España”, en *Revista de Musicología*, XXXII/2 (2009), pp. 628-633 y las fuentes hemerográficas citadas.

<sup>1463</sup> *Ibíd.*, p.632.

<sup>1464</sup> GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: “Jazbandismo”, en *La Gaceta Literaria...*, *op. cit.*, p. 6.



Y es que en la película se utilizaron temas que gozaban de cierta popularidad antes de su estreno, como es el caso de *Toot, toot, Tootsie*<sup>1465</sup> que se incluyó en el catálogo de discos de “La voz de su amo”, de junio de 1924<sup>1466</sup> y que se pudo escuchar en vivo en la emisora de Radio Ibérica<sup>1467</sup>. Más tarde, se editó un disco de la Compañía del Gramófono que contenía dos temas de la película, lo que da muestras de su notoriedad.



**Figura 656.** Detalle de disco que contiene dos temas de la película *El cantor del jazz* [sic.]<sup>1468</sup>. En catálogo de “La voz de su amo”, julio de 1929. Compañía del Gramófono S.A.E. Barcelona, Suplemento nº 7 al Catálogo General de Discos enero 1929, p. 13.

A pesar de esto, no resulta descabellado pensar que la orquesta, en algún momento, introdujera temas españoles “de moda” en la música incidental de la película o, incluso, que sustituyera algunos de los números musicales, como el de *Sonny boy*, por la canción *¡Hay que ver!* de *La montería*, que tantos éxitos había cosechado desde su estreno:

<sup>1465</sup> ERDMAN, Ernie; KAHN, Gus; y RUSSO, Dan A. (compositores): *Toot, toot, Tootsie* [Interpretado por la Orquesta Benson de Chicago]. [Cara B, disco vinilo 78 rpm]. Barcelona, Compañía del Gramófono S.A.E., 1924.

<sup>1466</sup> Compañía del Gramófono S.A.E. (ed.): *Catálogo General de Discos*, Compañía del Gramófono S.A.E., Barcelona, p. 90.

<sup>1467</sup> En *El Imparcial* (26.06.1924) se anuncia esta interpretación a cargo de la orquesta Jazz-Xilofonist D’Vitrys, en la sección de radiotelefonía. S/A: “Radiotelefonía. Lo que traen las ondas”, en *El Imparcial*, LVIII/20.407 (26.06.1924), p. 6.

<sup>1468</sup> Estos dos temas se pueden escuchar en el registro sonoro contenido en <http://bdh.bne.es> [Acceso, 01.08.2013]

Como Jacinto Guerrero tiene, y a esto debe en gran parte sus triunfos, lo que se llama en el teatro mucha picardía, ha procurado que en *La montería* no falte el número decisivo, el determinante del éxito grande. Es una canción en tiempo de «schotis» con entreveramientos de danza americana, de melodía facilísima, de la que se adueña el público inmediatamente, coreándola y silbándola. Tuvo tal aceptación que se cantó siete u ocho veces, y, luego volvió a oírse tres más con la orquesta sola, durante un intermedio. A requerimiento de los espectadores, el maestro Guerrero dirigió de espaldas a la batería y con la luz de la sala encendida. Tan sencilla es la frase musical que no hubo un solo espectador que desafinase<sup>1469</sup>.



**Fotograma 316 (07:00).** Escena de *El cantor de jazz* (1927), protagonizada por el joven actor Daven Lee, que muestra la vocación y dotes del protagonista para cantar en espectáculos desde niño<sup>1470</sup>.

Más tarde, hubo un segundo estreno de la película en Madrid en el Cine Callao, concretamente el 13 de junio del mismo año, pero esta vez utilizando el sistema *Melodión* de Antonio Graciani para la sonorización<sup>1471</sup>, ocasión que se aprovechó para presentar el sistema al público. De nuevo se cosechó un gran fracaso, destacando los problemas de la sincronización. Esta vez, no queda constancia de cuáles fueron los discos que se utilizaron, por lo que tampoco se sabe si, en realidad, la afirmación del periodista de *Primer Plano* se refiere a este estreno en concreto, y si hubiera podido

---

<sup>1469</sup> FERNÁNDEZ LLEPINA, Antonio: “De teatros. Zarzuela. Un triunfo del maestro Guerrero”, en *El imparcial*, LVII/19.964 (26.01.1923), p. 2.

<sup>1470</sup> Esta canción fue doblada en la película original por Concha Piquer, según la tradición popular.

<sup>1471</sup> “[...] se ensayaron con poca fortuna en España varios sistemas autárquicos de sonorización con discos, como el *Melodión*, el *Parlophone* y el *Filmófono* [...]” GUBERN, Román: “El cine sonoro (1930-1939)” en VV.AA.: *Historia del cine español...*, op. cit., p. 125. Concretamente, “[...] en 1929, Antonio Graciani, en la empresa de distribución Exclusivas Diana (de la que era director propietario Luis Sainz desde 1926) puso a punto su sistema *Melodión*, [...]”. GUBERN, Román: “La traumática transición del cine español del mudo al sonoro”, en *Actas del IV Congreso de la A.E.H.C.*, Madrid, Editorial Complutense, 1993, p. 13.

existir algún tipo de adaptación del film al público español<sup>1472</sup> (en alguna de las escasas escenas en las que los personajes hablan, o bien en el resto de la película), que permitiese insertar el tema de Guerrero.

**Terraza del Callao**

Hoy, jueves, cambio total del programa, estrenándose la comedia elegante "Muy confidencial", por Madge Bellamy, y la estupenda película de vanguardia, "El cantor de jazz", por May Mac Avoy y Al Jolson, primer "film" sonoro y parlante que se presenta al público de Madrid.

Como ya se ha dicho, la Empresa del Callao ha instalado dos equipos completos de aparatos Melodion, de fabricación nacional, que viene a resolver con las máximas perfecciones el doble problema del "cine" parlante y sonoro, que apasiona y triunfa en el mundo entero.

Tanto en la sección de tarde (salón) como en la de la noche (terrazza), se estrena hoy "El cantor de jazz", película sonora.

Reserve sus billetes con anticipación.

**Figura 657.** Anuncio del estreno de *El cantor de jazz*, con la utilización de aparatos Melodión. ABC (13.06.1929), p. 37.

---

<sup>1472</sup> Pronto las empresas estadounidenses se dieron cuenta de los problemas que aparecen al exportar sus películas a países con lenguas distintas, en muchos casos dificultando la aceptación del cine sonoro. Este problema no había sido tan importante durante la etapa de cine mudo en países como España, debido a las altas cuotas de analfabetismo, aunque en gran medida "[...] resultaba gravoso [...]. En 1930, por ejemplo, la tasa de analfabetismo en las grandes ciudades españolas alcanzaba el 40 por ciento y era muy superior en las zonas rurales, llegando a alcanzar en esos lugares al 80 por ciento de la población femenina. Se comprende lo que significaban para esos públicos los rótulos de los films mudos (o los subtítulos de las futuras cintas sonoras). La lectura de rótulos en alta voz era una práctica no inhabitual en cines suburbanos o rurales, que beneficiaba a los vecinos del lector ilustrado, pero que no podría prolongarse en la era de los films sonoros subtítulos." GUBERN, Román: "La traumática transición del cine español del mudo al sonoro"..., *op. cit.*, p. 7. Así que "uno de los aspectos más interesantes del proceso de transición del cine mudo al sonoro lo constituye la producción de versiones multilingües en Hollywood. Desde 1929 hasta mediados de los años treinta, aproximadamente, las compañías de cine estadounidense produjeron decenas de películas en lenguas distintas del inglés. [...] El español fue una prioridad, no sólo por la cercanía y la influencia de la cultura hispana en California, sino por las expectativas de negocio que ofrecían los mercados español y latinoamericano." ARCE, Julio: "Singin' in Spain. Música y músicos en el Hollywood multilingüe (1929-1934)", en FRAILE, Teresa y VIÑUELA, Eduardo (eds.): *La música en el lenguaje audiovisual*. España, Arcibel Editores, 2012, p. 6. Estas versiones empiezan a desaparecer progresivamente cuando se perfecciona la técnica del doblaje, que pronto adquirirá una funcionalidad social.

to y más completo el acceso de sus atractivos.

*El cantor de jazz.*—Como película parlante y sonora—¡nada menos!—se habrá anunciado *El cantor de jazz*. El público acudió vibrante de expectación y halló que la sonoridad procedía de un fonógrafo malamente sincronizado por cierto.

Y fué una lástima. Porque *El cantor de jazz* es una cinta que con su mudez pura, sin aduiterarla los discos gramofónicos, interesa vivamente y entretiene...

Únicamente el apetito de novelaría por parte de cierto público puede justificar la impaciencia con que prematuramente se procuran traernos manifestaciones del invento que ha de revolucionar el cinematógrafo...

y hacerle grave daño en su marcha progresiva.

Si siquiera lo que se nos trae y se nos muestra fuese, en verdad, un fenómeno de cine sonoro, por modesta y rudimentaria que la prueba se exhibiese, el acontecimiento sería destacable.

En la forma aludida, la película *El cantor de jazz* es una película más; estimable, por cierto—como queda consignado—, pero sin sombra ni ápice de sonoridad.

Dejemos que tarde en llegarnos el cine sonoro. Y, sobre todo, no aduiteremos a priori sus méritos o sus flaquezas—sus condiciones intrínsecas—con toscos remedos...

*Luis de Galinsoga.*

**Figura 658.** Crítica muy negativa respecto a la sincronización del sonido en *El cantor de jazz*. GALINSOGA, Luis<sup>1473</sup> de: "El cantor de jazz", en *Blanco y Negro* (23.06.1929), p. 59.

Volviendo a la ficha cinematográfica de Jacinto Guerrero, hay decir que también hubo diversos proyectos que no vieron la luz, como una versión cinematográfica de la zarzuela *La montería*, con el nombre de Luis Marquina (\*1904; †1980) como posible director; de *La Rosa del Azafrán*<sup>1474</sup>; o de la opereta cómica *¡Cinco minutos nada menos!*<sup>1475</sup>, con Benito Perojo de director. Tampoco se realizó un cortometraje de Eduardo García Maroto (\*1903; †1989) titulado *Una pandereta suena* (que toma su nombre del célebre villancico navideño), para el que no se consiguió financiación, aunque el maestro Guerrero reutilizó los números musicales para su siguiente revista<sup>1476</sup>; o

[...] un documental «humorístico gastronómico cantable» destinado a exaltar el «piri» o «coci» madrileño que un día planeamos en trío, con Muñoz, Llorente, [...] en un homenaje a Benito Perojo<sup>1477</sup>.

<sup>1473</sup> Luis Martínez de Galinsoga y de la Serna (\*1892; †1967).

<sup>1474</sup> Existe constancia de que Luisa Alberca Fernández de los Ríos hizo un guion cinematográfico correspondiente a una adaptación de la zarzuela *La Rosa del Azafrán* para participar en el Concurso de Guiones cinematográficos de 1948, gracias a su correspondencia —se trata de dos cartas fechadas en Madrid, 13.02.1948 y 20.02.1948; la primera dirigida a Guillermo Fernández-Shaw (\*1893; †1965) y Federico Romero (\*1886; †1976), y la segunda únicamente a Guillermo Fernández-Shaw—. <http://www.march.es/bibliotecas/repositorio-fernandez-shaw> [Acceso, 05.08.2013].

<sup>1475</sup> Se hace referencia a este proyecto en LUJÁN, Adolfo: "Un diálogo con música de fondo. La salvación del cine español está en la música española"..., *op. cit.*, p. 9; y más tarde en CASTÁN PALOMAR, Fernando: "2 minutos en la calle con Jacinto Guerrero", en *Primer Plano*, VIII/339 (13.04.1947), p. 9.

<sup>1476</sup> LLUIS I FALCÓ, Josep: "Guerrero, un compositor ante, de y para el cine"..., *op. cit.*, p. 56.

<sup>1477</sup> LUJÁN, Adolfo: "Un diálogo con música de fondo. La salvación del cine español está en la música española"..., *op. cit.*, p. 9.

—¿Qué otras cosas hay?  
 —Para marzo, también, empezará otra película que se titula "La Montería".  
 —Esto es una obra de Guerrero, ¿verdad?  
 —Sí, y sobre ella ha hecho Jaime de Salas el guión. Como director se da el nombre de Luis Marquina; pero seguro no hay nada en este aspecto. Lo que sí te puedo afirmar es que se rodará en Estudios C. E. A. y que la productora es España Films—Germán "López.

—Pero, aparte de tu actividad en Buenos Aires como compositor de zarzuelas y de operetas. ¿hay otra en relación con la cinematografía?

Guerrero contesta a esta pregunta:

—Perojo me habló allí de hacer una versión cinematográfica de «Cinco minutos nada menos». Pero, en definitiva, nada ultimamos. No sé si en este próximo viaje quedará arreglado este asunto.

**Figura 659.** Detalles de artículos en la que se mencionan proyectos de Jacinto Guerrero. Respectivamente: GARCÍA VIÑOLAS, Pío: "Lo que se dice...Positivo sin revelar", en *Primer Plano*, V/174 (13.02.1944), p. 14.; CASTÁN PALOMAR, Fernando: "2 minutos en la calle con Jacinto Guerrero", en *Primer Plano*, VIII/339 (13.04.1947), p. 9.

MÚSICA CINEMATográfica DE JACINTO GUERRERO <sup>1478</sup>					
Películas	Año	Título	Director	Productora	Género
Mudas <sup>1479</sup>	1925	<i>Don Quintín el amargao</i>	Manuel Noriega	Cartago Films	Melodrama
	1927	<i>El negro que tenía el alma blanca</i>	Benito Perojo	Coproducción España-Francia; Goya Producciones Cinematográficas S.A. / Production Francaise Cinematographique	Drama
	1928	<i>Juan José / Life</i>	Adelqui Millar	Whitehalls Films LTD	?
Largometrajes	1930	<i>La canción del día</i>	George Berthold Samuelson	Ulargui Films	Melodrama
	1935	<i>Rumbo al Cairo</i>	Benito Perojo	CIFESA	Comedia
	1936	<i>Currito de la Cruz</i>	Fernando Delgado	ECE	?
	1943	<i>El camino del amor</i>	José María Castellví	Ricardo Soriano Films	Melodrama
	1945	<i>Garbancito de la Mancha</i>	Arturo Moreno	Balet y Blay	Animación
Cortometrajes	1935	<i>Do re mi fa sol la si o La vida privada de un tenor</i>	Edgar Neville	CEA	Comedia
	1937	<i>Un anuncio y cinco cartas</i>	Enrique Jardiel	CINESIA	Comedia

<sup>1478</sup> Los datos que se presentan en esta tabla se han confeccionado a partir de la información obtenida en <http://www.mcu.es/bbddpeliculas/cargarFiltro.do?layout=bbddpeliculas&cache=init&language=es> [Acceso, 27.07.2016]; LLUIS I FALCÓ, Josep: "Guerrero, un compositor ante, de y para el cine" ..., *op. cit.*; CORTIZO RODRÍGUEZ, M<sup>a</sup> Encina: "Guerrero Torres, Jacinto", en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana...*, *op. cit.*, p.52; <http://jacinto.fundacionguerrero.com> [Acceso, 27.07.2016]; <http://bdh.bne.es> [Acceso, 27.07.2016]; <http://www.imdb.com> [Acceso, 27.07.2016]; <http://www.filmaffinity.com> [Acceso, 27.07.2016].

<sup>1479</sup> En este bloque se incluyen aquellas películas en las que el maestro Guerrero compuso el acompañamiento musical para películas mudas.

	1938	<i>El fakir Rodríguez</i>	Poncela	CINESIA	Comedia
		<i>Letreros típicos</i>		CINESIA	Comedia
		<i>Definiciones</i>		CINESIA	Comedia
<b>Obras de Guerrero llevadas al cine</b>	1935	<i>Don Quintín el Amargo</i>	Luis Marquina Luis Buñuel (supervisor)	Filmófono	Melodrama
		Música adicional: Fernando Remacha (*1898; †1984)			
	1940	<i>El huésped del Sevillano</i>	Enrique del Campo	Arte Films	Drama
		Adaptación musical: Luis Patiño (†1961)			
	1969	<i>El huésped del Sevillano</i>	Juan de Orduña	TVE	Musical
		Dirección musical de Federico Moreno Torroba (*1891; †1982)			
1971	<i>El sobre verde</i>	Rafael Gil	Rafael Gil Álvarez	Comedia. Musical	
	Jacinto Guerrero (fragmentos de su obra homónima) y Manuel Parada (*1911; †1973)				
<b>Inclusión de su música<sup>1480</sup></b>	1932	<i>Violetas imperiales</i>	Henry Roussel	M.J. Films (Francia)	?
		De Jacinto Guerrero: <i>Doña Mariquita</i> También incluye música de Modesto Romero, Marcel Pollet, José Padilla y H. Collet			
	1961	<i>Pelusa</i>	Javier Setó	Producciones Cinematográficas M.D., SL	Melodrama. Musical
		De Jacinto Guerrero: <i>Soldadito español</i> popular marcha de la revista <i>La orgía dorada</i> Música de Gregorio García Segura			
		<i>Pecado de amor</i>	Luis César Amadori	Cesáreo González Rodríguez; Producciones Benito Perojo, SA; Transmonde Film (Italia)	Melodrama. Musical
	De Jacinto Guerrero: <i>Doña Mariquita</i> Música de Gregorio García Segura				
	1962	<i>La reina del Chantecler</i>	Rafael Gil	Cesáreo González Rodríguez	Melodrama
		De Jacinto Guerrero: <i>Doña Mariquita</i> Música de Gregorio García Segura			
	1964	<i>El extraño viaje</i>	Fernando Fernán-Gómez	José M <sup>a</sup> Reyzaal Larroy; Impala, S.A.	Drama
		De Jacinto Guerrero: fragmento de <i>El huésped del sevillano</i> Música de Cristóbal Halffter (*1930)			

**Figura 660.** Tabla con la ficha cinematográfica de Jacinto Guerrero<sup>1481</sup>.

<sup>1480</sup> En este apartado no se ha incluido la película *La lupa* [LUCÍA MINGARRO, Luis (dir.): *La lupa* [cinta cinematográfica]. España, Producciones cinematográficas Ariel, S.A., 1955.] puesto que la popular canción titulada “El cordón de mi corpiño”, que aparece en ésta y en otras películas, no pertenece a Jacinto Guerrero, sino que su compositor fue Salvador Guerrero Reyes (\*1923; †2010).

Completan esta ficha, la grabación de música cinematográfica en discos. Y es que inmortalizar las melodías más relevantes o pegadizas de las películas en vinilos, sobre todo las canciones, ya era habitual en esta época, pues constituían un medio propagandístico de la película, mediante el cual los espectadores podían recordarla cuantas veces quisieran, en casa, en fiestas, celebraciones, etc., tal y como se hacía con otros espectáculos como zarzuelas, revistas, etc. Y a la par, suponía un modo de aumentar la popularidad de compositores y artistas, e incluso, una fuente alternativa de explotación e ingresos para las productoras<sup>1482</sup>, nada desdeñable.

Concretamente, se grabaron dos discos con música de *Garbancito de la Mancha*, que incluían cuatro de los temas más importantes del film<sup>1483</sup>. Pero antes, Jacinto Guerrero ya había registrado otros temas. He podido localizar las grabaciones de dos discos de la película *La canción del día* (1930): el primero fue editado por la Compañía del Gramófono, S.A.E. (1930) e incluye *La canción de Amalio* (cara A)<sup>1484</sup> y *La canción del día: vals de la película La canción del día* (cara B)<sup>1485</sup> —con Tino Folgar<sup>1486</sup> como intérprete—; el segundo pertenece a Barcelona Transoceanic Trading Co. (1931), donde se vuelve a insertar *La canción de Amalio* —pero esta vez interpretada por el tenor Rogelio Baldrich (\*1891c.; †?) con el acompañamiento de una orquesta, dirigidos

---

<sup>1481</sup> Además de música cinematográfica, Jacinto Guerrero también hizo una breve incursión en el mundo de la publicidad con la composición de la canción para el anuncio de la muñeca Mariquita Pérez. Se conservan dos discos en la Fundación Guerrero. El primero de los discos contiene los temas originales: COELLO, Leonor y GUERRERO, Jacinto: *Mariquita Pérez: canción infantil* [Interpretado por Gurruchaga y sus estrellas azules]. [Cara A, disco vinilo 78 rpm]. San Sebastián, Columbia, 1942 c.; GUERRERO, Jacinto: *Mariquita Pérez: fox-canción* [Interpretado por Gurruchaga y sus estrellas azules]. [Cara B, disco vinilo 78 rpm]. San Sebastián, Columbia, 1942 c. El segundo disco contiene la canción de Jacinto Guerrero entre otras canciones comerciales: VV.AA: *Marquita Pérez* [Interpretado por Leonor Coello, trío vocal Gurruchaga y sus Estrellas azules]. [Dos discos de 33 rpm]. Madrid, Cámara de Comercio e Industria, D. L., 1991. <http://archivo.fundacionguerrero.com> [Acceso, 07.03.2017].

<sup>1482</sup> Con los nuevos avances técnicos que hicieron posible el cine sonoro, la tarea resultaba mucho más sencilla ya que “[...] el sistema Vitaphone, creado por una Western Electric bien implantada en el sector discográfico, tenía para su productor la ventaja de poder comercializar los discos procedentes de los films en el mercado, ventaja relevante para Warner Bros., que controlaba varias casas de discos”. GUBERN, Román: “La traumática transición del cine español del mudo al sonoro”, en *Actas del IV Congreso...*, op. cit., p. 10.

<sup>1483</sup> Véase el apartado correspondiente al procedimiento de trabajo del compositor ¿?

<sup>1484</sup> GUERRERO, Jacinto (compositor); MUÑOZ SECA, Pedro y PÉREZ FERNÁNDEZ, Pedro (letra): *La canción el día. Canción de Amalio* [Tino Folgar, tenor]. [Cara A, disco vinilo 78 rpm]. Barcelona, Compañía del Gramófono S.A.E., 1930.

<sup>1485</sup> GUERRERO, Jacinto (compositor); MUÑOZ SECA, Pedro y PÉREZ FERNÁNDEZ, Pedro (letra): *La canción el día: vals de la película La canción del día* [Tino Folgar, tenor]. [Cara B, disco de vinilo de 78 rpm]. Barcelona, Compañía del Gramófono S.A.E., 1930.

<sup>1486</sup> Tino Folgar (\*1892; †1963) fue un tenor catalán que interpretó tanto ópera como zarzuela y otros géneros.

por el propio Guerrero (cara A)—<sup>1487</sup>, y se incorpora otra pieza diferente titulada *Canción de Estrella* —interpretada por la Condesa de Sclafani, acompañada al piano por Guerrero y dirigidos por el maestro Romero; (cara B)<sup>1488</sup>—. También existe un disco (1933?)<sup>1489</sup> en el que se grabó la canción de *Doña Mariquita: canción* pero en la versión cinematográfica que aparece en la película *Violetas imperiales* (1932), con la interpretación de Raquel Meller<sup>1490</sup> con acompañamiento de orquesta.



**Figura 661.** Portada de la partitura de *La canción de Amalio* de la película *La canción del día*<sup>1491</sup>.

<sup>1487</sup> GUERRERO, Jacinto (compositor); MUÑOZ SECA, Pedro y PÉREZ FERNÁNDEZ, Pedro (letra): *La canción el día. Canción de Amalio* [Rogelio Baldrich, tenor; acomp. Orquesta; Guerrero, dir.]. [Cara A, disco de vinilo de 78 rpm]. Barcelona, Transoceanic Trading Co., 1931.

<sup>1488</sup> GUERRERO, Jacinto (compositor); MUÑOZ SECA, Pedro y PÉREZ FERNÁNDEZ, Pedro (letra): *La canción el día. Canción de Estrella* [Condesa de Sclafani, soprano; Guerrero, acomp. piano; maestro Romero, dir.]. [Cara B, disco de vinilo de 78 rpm]. Barcelona, Transoceanic Trading Co., 1931.

<sup>1489</sup> GUERRERO, Jacinto (compositor); FERNÁNDEZ ARDAVÍN, Luis (letra): *Doña mariquita: canción* [Raquel Meller con acomp. De orquesta]. [Cara A, disco de vinilo de 78 rpm]. Barcelona, Transoceanic Trading Co., 1931.

<sup>1490</sup> Francisca Marqués López Raquel Meller (\*1888; †1962) fue cantante, cupletista y actriz que tuvo un gran éxito a nivel internacional durante las décadas de 1920 y 1930.

<sup>1491</sup> De esta película se editaron “La canción de Amalio” y la “Canción de Estrella” en tres versiones diferente: para canto y piano —Madrid, Faustino Fuentes, 1930—, orquestina —sin datos— y una última para banda — Madrid, Harmonía, s.f.—. Datos e imagen extraídos de [www.fundacionguerrero.com](http://www.fundacionguerrero.com) [Acceso, 25.07.2013].





**Figuras 662 y 663.** Discos de la “Canción de Amalio” de *La canción del día* y de “Doña Mariquita” de la película *Violetas imperiales*, respectivamente.

Las canciones de la película *La canción del día* tuvieron un gran éxito entre el público, como queda patente en las declaraciones del periodista de *Films selectos* que entrevista a Guerrero.

- ¿Quedaste satisfecho de tu película sonora «La canción del día», maestro?
- Desde el punto de vista del éxito de público, sí. «La canción del día», cuyo argumento era de Muñoz Seca y Pérez Fernández, se presentó durante más de dos meses seguidos en Madrid.
- Y este verano —completo yo— no cantaban otra cosa las gramolas de las terrazas playeras. Es decir, sí: cantaban otra cosa además «El desfile del amor». Chico, ¡qué «canastero» nos habéis dado entre el joven Chevalier y tú!—<sup>1492</sup>.

Discografía Cinematográfica de Jacinto Guerrero <sup>1493</sup>				
Año	Canción	Película	Intérpretes	Datos de edición
1930	Cara A: <i>La canción de Amalio</i>	<i>La canción del día</i>	Tino Folgar	Barcelona, fabricado por la Compañía del Gramófono, S.A.E.
	Cara B: <i>La canción del día: vals de la película La canción del día</i>			
1931	Cara A: <i>La canción el [sic] día. Canción de Amalio</i> Cara B: <i>La canción el [sic] día. Canción de Estrella</i>		Rogelio Baldrich, tenor acomp. orquesta; dir., Guerrero (cara A); Condesa de Sclafani; dirección, Mtro. Romero;	Barcelona, Transoceanic Trading Co.

<sup>1492</sup> Extraído de la entrevista realizada a Guerrero. CAN, Fray: “La polémica del cine. Jacinto Guerrero”, en *Films selectos*, 12 (03.01.1931), p. 17. Parte de esta entrevista también se reproduce en S/A: “La polémica del cine: Jacinto Guerrero dice...”, en *La Libertad*, 3373 (10.01.1931), p. 9. El periodista se refiere a las canciones de la película musical *El desfile del amor* [LUBITSCH, Ernst (dir.): *The love Parade* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos, Paramount Pictures, 1929.], interpretadas por Maurice Chevalier y Jeanette MacDonald —protagonistas de la película—, que fueron un gran éxito, como corroboran la cantidad de registros sonoros editados en España en aquellos años. Véase <http://bdh.bne.es> [Acceso, 27.07.2016]. “En España, *El desfile del amor* fue durante muchos años un título mítico. Dejó una huella imborrable en los espectadores de la época, perceptible también en la gran cantidad de postales, cromos y folletos que generó. El recuerdo de la película perduró en el tiempo y su eco superó varias generaciones.” MIRET, Rafael y BALGUÉ, Carles: *Películas clave del cine musical*. Barcelona, Ediciones Robinbook, 2009, p. 38.

<sup>1493</sup> Datos extraídos de <http://bdh.bne.es> [Acceso, 29.07.2016].

			acomp. piano, Guerrero (cara B)	
1933?	Cara A: <i>Doña Mariquita: canción</i>	<i>Violetas imperiales</i>	Raquel Meller con acompañamiento de orquesta	Barcelona Transoceanic Trading Co.
1945	Cara A: <i>Canción, danza de los cipreses: fox moderado</i>	<i>Garbancito de la Mancha</i>	Cuarteto Vocal Orpheus y orquesta; dir. Guerrero	Barcelona, fabricado por la Compañía del Gramófono Odeón "La voz de su amo"
	Cara B: <i>La rata torera</i>		Orquesta; dir. Guerrero	
	Cara A: <i>La canción del trabajo: slow</i>		Pepita Russell y orquesta; dir. Guerrero	
	Cara B: <i>Vals y marcha de la espada</i>		Cayetano Renom y orquesta; dir. Guerrero	

**Figura 664.** Tabla con la discografía cinematográfica de Jacinto Guerrero.

Estos registros sonoros dan muestra de la importancia que Jacinto Guerrero le concede a la inclusión de canciones en la banda sonora musical de un film, y por supuesto en los filmes de dibujos animados, aunque en el caso de *Garbancito de la Mancha* también se incluyen temas exclusivamente instrumentales como *La rata torera* o el *Vals* que precede a la *Marcha de la espada*. De hecho, así lo expresaba el compositor cuando se le preguntaba por la importancia de la música en el cine, utilizando como ejemplo su canción *Doña Mariquita* en la película *Violetas imperiales*:

Pero, ¿es que creen nuestros productores que cuando una película tiene unas canciones que llegan al público no la hacen producir por este medio tanto o más dinero que el que les puede rendir lo gastado en ropas y decorado? Una película francesa titulada *Violetas imperiales* hizo que el mundo entero cantase mi canción «Doña Mariquita», y recíprocamente esta canción, al lado de la fuerza del asunto, de la buena dirección, de la interpretación insuperable de Raquel Meller y de sus otras composiciones, hizo que la película fuera un éxito mundial. ¡Ya lo creo que tiene importancia la música en el cine!<sup>1494</sup>

Asimismo, la grabación de dos discos evidencia su satisfacción por el resultado obtenido en *Garbancito de la Mancha*. Tanto es así que estimó “[...] que su partitura podía ser una obra de concierto, y por ello, como propaganda previa al estreno de la película, se programaron dos audiciones, una en Madrid y otra en Barcelona”<sup>1495</sup>:

—¿Contento de su labor en *Garbancito de la Mancha*?  
—Tanto, que me he permitido solicitar de los productores del film, Balet y Blay, dar en Madrid y Barcelona, como medio de propaganda, dos conciertos exclusivamente de la música de *Garbancito de la Mancha*<sup>1496</sup>.

<sup>1494</sup> LUJÁN, Adolfo: “Un diálogo con música de fondo. La salvación del cine español está en la música española”..., *op. cit.*, p. 8.

<sup>1495</sup> CANDEL, José María: *Historia del dibujo animado español... op. cit.*, p.47.

<sup>1496</sup> LUJÁN, Adolfo: “Un diálogo con música de fondo. La salvación del cine español está en la música española”..., *op. cit.*, p. 9.



**Figura 665.** Detalle del encabezamiento donde se hace referencia a los conciertos. LUJÁN, Adolfo: “Un diálogo con música de fondo. La salvación del cine español está en la música española”, en *Primer Plano*, VI/262 (21.10.1945), p. 8.

Y es que Guerrero ya conocía por propia experiencia el interés que podía despertar la interpretación de algunas piezas antes del estreno de la película, pues ofreció un pequeño concierto improvisado de algunas piezas de *La canción del día* en un banquete, que no sirvieron sino para crear una gran expectación entre el público asistente:

[...] el 21 de marzo de 1930, la directiva de la Bip y la UFA, organizó un banquete homenaje al maestro Guerrero en el restaurante La Font del Lleó, de Barcelona, al final del cual el maestro interpretó al piano algunas de las piezas de la película que, aun sin estrenar, ya despertaba expectación<sup>1497</sup>.

Además, los temas de *Garbancito de la Mancha* se pudieron escuchar en *Radio Barcelona*<sup>1498</sup>. Concretamente, el “Vals y Marcha de la espada” y la “Canción del trabajo” se escucharon una primera vez — en el programa de discos “Películas y melodías” a las 18:25 horas, el 18.03.1946—; y en una segunda ocasión, junto al resto de los temas compuesto por Guerrero—en el programa de discos “Películas: fragmentos sonoros” a las 18 horas, el 08.05.1946—.

En relación con la importancia que le otorgaba el compositor a las canciones y, por supuesto, a la música dentro de la creación audiovisual, hay decir que Guerrero defendía la idea de que el cine español debía hacer una música que mostrara la

<sup>1497</sup> LLUIS I FALCÓ, Josep: “Guerrero, un compositor ante, de y para el cine”..., *op. cit.*, p. 53.

<sup>1498</sup> Para conocer más información, véase el apartado dedicado al procedimiento de trabajo del compositor.

variedad de España, creando películas con canciones y números musicales, y se refería a ellas como “películas musicales”:

Hemos pedido al maestro Guerrero una breve opinión sobre la música en el cine, y nos dice lo siguiente: «El cine español debe salir al campo español, es decir, recoger nuestra auténtica manera de ser a través de las distintas regiones españolas, y dar a conocer en estas películas todo nuestro folklore musical, tan rico, tan variado y de tan dulces melodías.

Está demostrado que las películas musicales son las que tienen más aceptación de público»<sup>1499</sup>.

J. Guerrero proponía componer para las películas una música inspirada en el folklore musical de nuestro país, que fuera tan representativa y variada como sus regiones. También hablaba de “salir al campo español” y de “recoger”, proponiendo que el compositor realizara un estudio de campo de la música folklórica española, es decir, una labor etnomusicológica. Esta idea seguía la línea planteada años antes por Zoltán Kodály y Béla Bartók, que realizaron un trabajo de recopilación y catalogación de la música tradicional y folklórica húngaras—construyendo los pilares sobre los que se asienta la etnomusicología moderna—, incorporándola a su estilo compositivo<sup>1500</sup>. En definitiva, Guerrero planteaba aprovechar el cine para “dar a conocer” nuestra música y nuestra cultura por todo el mundo.

Así pues, en numerosas ocasiones propuso esta fórmula para crear un cine español de éxito tanto en el mercado nacional como en el internacional. Eso sí, alejándose de la “españolada”:

[...] Todas las películas verdaderamente musicales han dado una fortuna. Por ejemplo, *El desfile del amor*, *Vampiresas* 1933, *Vuelan mis canciones*, *La viuda alegre*, *Nobleza baturra*, *La verbena de la Paloma*, *Morena clara*, *Rumbo al Cairo* y tantas más. Lo que no se puede hacer es llevar a la pantalla las canciones flamencas —más o menos flamencas— que en los antiguos cafés cantantes tenían su verdadero sitio y que no hay por qué exportar al mundo como muestra de la música española; canciones que son muy bonitas; pero que resultan insignificantes para la pantalla.<sup>1501</sup>

---

<sup>1499</sup> Reseña sobre Guerrero. GARCÍA VIÑOLAS, Pío: “Positivo sin revelar”, en *Primer Plano*, IV/162 (21.11.1943), p. 17.

<sup>1500</sup> No hay que perder de vista que a mediados del S. XIX, se produce un auge de los nacionalismos musicales que se prolongará hasta mediados del S. XX.

<sup>1501</sup> CASTÁN PALOMAR, Fernando: “¿Qué posibilidades atisba usted todavía para la música en el cine?..., *op. cit.*, p. 19.

En este sentido, señalaba como responsables de llevar “la españolada” al cine a los propios creadores españoles, incluso en aquellas películas extranjeras, por no ser capaces de mostrar la variedad y costumbres españolas en toda su dimensión y afirmaba que la “españolada” no hacía otra cosa que demostrar el interés que suscitaba en el extranjero la cultura española, aunque fuera una visión claramente deformada (y en cierto modo, una muestra de exotismo, como respuesta al tópico). Es por ello que reivindicó la utilización de argumentos propios de la literatura española, con música española, que ya habían dado una fórmula de éxito cuando se habían llevado al cine.

### La responsabilidad de la españolada

El maestro Guerrero —un puro y una sonrisa redonda de buen humor— continúa:

—Nosotros debemos hacer cine con nuestras regiones, con nuestros trajes, con nuestros cuentos y nuestra literatura; con nuestra música y costumbres populares, incluso para que cuando otros hagan películas con temas españoles no hagan españoladas.

—Es decir, que de las españoladas de los otros tenemos también nosotros la culpa.

—Sí, señor, por no difundir la verdad física de España, para cuya obra contamos en primer lugar con esa gran curiosidad que por todo lo nuestro siente el mundo entero. La españolada, después de todo, no es más que una prueba, aunque deformada, de la pasión que por España sienten ellos. Y volviendo al punto de partida —música y costumbres españolas para que nuestro cine salga fuera—, no ignora usted que nuestras películas más comerciales fueron ¡*Viva Madrid, que es mi pueblo!*!, en la etapa del cine mudo; *Nobleza baturra*, *Moreña clara*, *La verbena de la Paloma*, *Rumbo al Cairo* y las recientes, basadas en literatura auténticamente nuestra, como *El escándalo* o *El clavo*.

—Todo eso es verdad.

**Figura 666.** Fragmento de la entrevista realizada a Jacinto Guerrero. LUJÁN, Adolfo: “Un diálogo con música de fondo. La salvación del cine español está en la música española”, en *Primer Plano*, VI/262 (21.10.1945), p.8.

Pero las cualidades que ofrecía Jacinto Guerrero para su elección como compositor de la música de *Garbancito de la Mancha* no se limitaban a su popularidad, experiencia o “saber hacer” como creador de partituras para películas, ya que su actividad en el mundo cinematográfico va mucho más allá, ejerciendo múltiples tipos de tareas —es compositor, empresario, relaciones públicas, etc., incluso actor ocasional—. Esto demuestra lo conocedor que era del mundo cinematográfico, la valoración que tenía

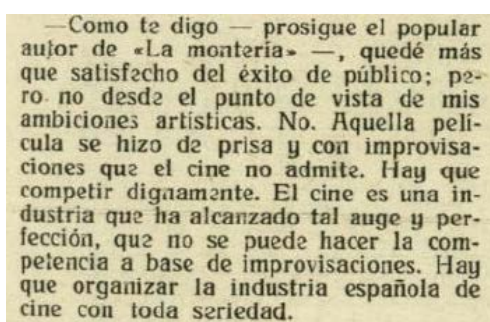
de este medio de creación y las inquietudes personales y profesionales que despertaba en él.

Pocos meses después del estreno de *La canción del día* —el 09.04.1930 en Madrid y el 19.04.1930 en Barcelona—<sup>1502</sup>, en una carta que le envía a Juan Antonio Cabero<sup>1503</sup> con fecha de 06.06.1930, contesta a diversas preguntas sobre el cine sonoro:

- 1ª.- ¿Qué opina Vd. Del film sonoro? - Que me entusiasma.
- 2ª.- ¿Qué diferencia establece, comparado con el mudo? -Como del día a la noche.
- 3ª.- ¿Cree capacitados a los españoles para hacer películas parlantes? -Sí señor.
- 4ª.- ¿Cuál es el camino a seguir, según su criterio? -Que en vez de hacer tanto cine para arrendarlo y subarrendarlo, a precios exorbitantes, debían organizarse empresas, y hacer películas españolas.
- 5ª.- ¿Prestaría su colaboración si se solicitase? -Sí señor; para todo y en todo.<sup>1504</sup>

Estas breves y concisas afirmaciones aportan información suficiente de la opinión, totalmente favorable, que tenía Jacinto Guerrero del emergente cine sonoro y ofrecen un pequeño esbozo sobre su idea de organización de la industria cinematográfica española y su compromiso personal con ésta.

Otro testimonio lo constituyen las declaraciones que realizó en la revista especializada *Films selectos*, medio año más tarde (03.01.1931), a propósito del éxito de su primer largometraje *La canción del día*:



—Como te digo — prosigue el popular autor de «La montería» —, quedé más que satisfecho del éxito de público; pero no desde el punto de vista de mis ambiciones artísticas. No. Aquella película se hizo de prisa y con improvisaciones que el cine no admite. Hay que competir dignamente. El cine es una industria que ha alcanzado tal auge y perfección, que no se puede hacer la competencia a base de improvisaciones. Hay que organizar la industria española de cine con toda seriedad.

<sup>1502</sup> Datos extraídos de <http://www.mcu.es/bbddpeliculas> [Acceso, 25.07.2013].

<sup>1503</sup> Juan Antonio Cabero (\*1890; †1962) fue escritor y crítico cinematográfico, cronista, periodista e historiador español. Destaca su libro CABERO, Juan Antonio: *Historia de la Cinematografía Española (Once jornadas: 1896-1948)*. Madrid, Gráficas Cinema, 1950. Editó una revista cinematográfica, *Cinema*, desde 1917 hasta el inicio de la Guerra Civil Española. También escribía periódicamente en diversas revistas y diarios de la época: *Vida nueva* (1921); *Informaciones* (1922-25); *Heraldo de Madrid*, *El Liberal* y *La Moda Práctica* (1925-1939); o *Crónica* (1929-1932). Además fue corresponsal de la revista barcelonesa *Arte y Cinematografía* (1925-1936). E incluso llegó a dirigir la película titulada *Estudiantes y modistillas* (1927) y sendos documentales: *Salamanca monumental e histórica* (1934) y *Cofradías sevillanas* (1935). [http://www.encyclopedia-aragonesa.com/voz.asp?voz\\_id=2725](http://www.encyclopedia-aragonesa.com/voz.asp?voz_id=2725) [Acceso, 08.07.2016].

<sup>1504</sup> La carta completa se muestra en LLUÍS I FALCÓ, Josep: “Jacinto Guerrero. Un compositor ante, de y para el cine” ..., *op. cit.*, p. 62.

**Figura 667.** Detalle de la entrevista realizada a Guerrero. CAN, Fray: “La polémica del cine. Jacinto Guerrero”, en *Films selectos*, 12 (03.01.1931), p. 17

El maestro Guerrero no se mostraba satisfecho con el resultado de la primera película en la que había participado como compositor desde el punto de vista artístico, a pesar del éxito de público conseguido, pues consideraba que era necesario elaborar un producto de mayor calidad para poder competir con las creaciones coetáneas que se realizaban en el extranjero, en especial, con la industria estadounidense. Estas exigencias de mayor calidad no se circunscribían únicamente a este film, sino que pretendían ser un ejemplo de lo que ocurría en la industria cinematográfica española en los inicios del cine sonoro, poniendo de manifiesto la necesidad de una adecuada organización.

En la misma entrevista y desarrollando la idea anterior, expuso su preocupación por la emigración de grandes actores y artistas españoles a Estados Unidos<sup>1505</sup>, pues las productoras de este país habían visto el interés que despertaba en el público las películas sobre “temas españoles” y la gran oportunidad de negocio que ofrecía el amplio mercado de lengua hispana. Así pues, consideraba que los empresarios españoles estaban desaprovechando las posibilidades de un mercado cinematográfico emergente, que interesaba sobremanera a la sociedad del momento, y daba como ejemplo el éxito de publicaciones especializadas como la que le estaba realizando la entrevista.

Por otro lado, consideraba que el desarrollo y la organización de la industria cinematográfica no concernían exclusivamente al sector privado, puesto que para el Estado, estaba seguro, podía convertirse en una herramienta propagandística inmejorable para el fomento del turismo.

---

<sup>1505</sup> Dos ejemplos significativos de esta fuga de capital humano lo constituyen la valenciana Conchita Piquer y la aragonesa Raquel Meller. Ambas emigraron a Estados Unidos, concretamente a Nueva York, donde triunfaron en el nacimiento del cine sonoro, la primera de la mano de Lee DeForest y la segunda, con William Fox. Véase GUBERN, Román: “La traumática transición del cine español del mudo al sonoro”, en *Actas del IV Congreso...*, *op. cit.*, pp. 8 y 9; y ARCE, Julio: “Singin’ in Spain. Música y músicos en el Hollywood multilingüe (1929-1934)”..., *op. cit.*, p. 26.

—Nos están despojando de nuestros artistas; y hasta de nuestros tesoros regionales: la cosa de folklore, la substancia racial de España. Porque la cuestión es bien clara. Como el mercado demanda asuntos españoles, en música y en colorido, los yanquis están haciendo películas a base de nativos españoles. Y como es lógico, dan una España desnaturalizada. Una España mal traducida. Y esa España mal traducida, la hemos de pagar — ¡es el colmo! — nosotros los españoles. ¡Hemos de pagar para que nos enseñen una España que no lo es!—

—¡Como que si es verdad! La curiosidad del público por las cosas del cine es evidente, puesto que prosperan publicaciones como ésta, dedicadas al cine exclusivamente. Quizás no me equivoque si auguro que estas revistas son las que van a estimular al capital español para que aporte al cine los millones necesarios; son los que van a hacer ver a los capitalistas de España, que están dejando perder un negocio fabuloso. También el Estado ha de estudiar con atención este asunto. Se gastan millones en propaganda de turismo. Empleada en el cine una parte de esos millones, darían espléndido fruto. Porque el cine es hoy, como el periódico, como el libro, como la revista gráfica, un gran vehículo de publicidad y propaganda. ¡El día que las bellezas regionales de España sean dadas a conocer dignamente en todo el mundo por medio del cine!—  
Semblanza total del maestro Guerrero: entusiasmo, actividad.  
FRAY CAN

**Figura 668.** Detalle de la entrevista realizada a Jacinto Guerrero. CAN, Fray: “La polémica del cine. Jacinto Guerrero”, en *Films selectos*, 12 (03.01.1931), pp. 17, 22, respectivamente.

Todas estas inquietudes se vieron canalizadas en la participación de Jacinto Guerrero como miembro fundador de la Cinematografía Española Americana (CEA) en abril de 1932, con Jacinto Benavente Martínez (\*1866; †1954)<sup>1506</sup> como presidente de honor. Los principales objetivos de esta entidad estarán relacionados con la producción y explotación de films cinematográficos españoles, tanto sonoros como mudos y de todo tipo, incluyendo películas pedagógicas y noticiarios. Tras un inicio con dificultades, fue con la presidencia de Rafael Salgado Cuesta<sup>1507</sup>, cuando la CEA comenzó a funcionar de forma efectiva; aquello fue posible porque se aunaron el capital económico (de los presidentes de las Cámaras de Comercio e industria y de los consejeros del Banco Mercantil) y el capital creador (de autores y compositores españoles como Jacinto

<sup>1506</sup> De sobra es conocida la figura de Jacinto Benavente—Premio Nobel de Literatura en 1922— dentro de la literatura española, en especial, sus obras teatrales. Así pues, se quiere destacar aquí sus múltiples facetas relacionadas con el mundo de la cinematografía y su contribución al cine mudo español, ejerciendo como director —*Los intereses creados* [BENAVENTE, Jacinto (dir.): *Los intereses creados* [cinta cinematográfica]. España, Cantabria Cines, 1918.] y *La Madona de las rosas* [BENAVENTE, Jacinto (dir.): *La Madona de las rosas* [cinta cinematográfica]. España, Madrid-Cines, 1918.]—, pero también como guionista y productor. Benavente fundó sus propias productoras, Madrid Cines (1919) y, más tarde, Films Benavente (1924). De la primera sólo se ha hallado la cinta anteriormente citada y de la segunda, dos películas dirigidas por Benito Perojo: PEROJO, Benito (dir.): *Más allá de la muerte* [cinta cinematográfica]. España, Films Benavente, 1924; y PEROJO, Benito (dir.): *Para toda la vida* [cinta cinematográfica]. España, Films Benavente, 1924—. Datos extraídos de <http://www.mcu.es/bbddpeliculas> [Acceso, 09.08.2016 ]; CAPARRÓS LERA, José María: *Arte y política en el cine de la República (1931-1939)*. Barcelona, Ed. 7 ½ S.A., Ediciones Universidad de Barcelona, 2004, p. 241.

<sup>1507</sup> Uno de los promotores y artífices más importantes de la CEA. Fue presidente de la Cámara de Comercio de Madrid y del consejo administrativo de la CEA, financiero y directivo de diversas empresas. [NICOLÁS MESEGUER, Manuel: *La intervención velada: el apoyo cinematográfico alemán al bando franquista (1936-1939)*. Lorca (Murcia), Primavera Cinematográfica de Lorca, Universidad de Murcia, 2004, p. 76].



Benavente, los hermanos Álvarez Quintero —Serafín (\*1871; †1938) y Joaquín (\*1873; †1944), dramaturgos—, Manuel Linares Rivas (\*1866; †1938)—político y dramaturgo—, Carlos Arniches Barrera (\*1866; †1943) —comediógrafo de la Generación del 98—, Juan Ignacio Luca de Tena (\*1897; †1975) —comediógrafo, diplomático y periodista—, Luis Fernández Ardavín (\*1892; †1962) —dramaturgo, poeta, periodista y guionista cinematográfico—, Pedro Muñoz Seca (\*1879; †1936) —escritor y dramaturgo—, Eduardo Marquina Angulo (\*1879; †1946) —periodista, poeta, novelista y dramaturgo—, los maestros Francisco Alonso López (\*1887; †1948) y Jacinto Guerrero, entre otros).

*Don Rafael Salgado, estos días, está en su despacho de la C. E. A., y es allí un poco el monumento —él, hombre modesto, que rehuye siempre hablar de sí mismo— de la ancha Empresa que se fundó hace catorce años y de la que es fundador y creador. Fundador por la iniciativa de un grupo de autores y compositores españoles: Benavente, Marquina, Linares Rivas, Arniches, Muñoz Seca, Juan Ignacio Luca de Tena, Luis Fernández Ardavín, los hermanos Álvarez Quintero, los maestros Alonso y Guerrero, entre otros. Creador, en el puro sentido poético de la palabra. Lo cierto es que no podemos separar a don Rafael Salgado del momento —bache de escepticismo y dificultades— en que la C. E. A. apareció en el horizonte de la industria cinematográfica española, cuando el ciclo del cine mudo había acabado y en España nadie se atrevía a abrir la etapa del sonoro, don Rafael Salgado supo unir la voluntad de los unos y el capital de los otros bajo su capitánía indiscutible. Y es que esto puede darnos un poco de clave cordial de su*

**Figura 669.** Se nombra al maestro Guerrero como fundador de la CEA. GÓMEZ TELLO, José Luis: “Quién es quién en la pantalla nacional: Rafael Salgado”, en *Primer Plano*, VII/279 (17.02.1946), p. 16.

La implicación de estos autores y compositores era total, pues se comprometieron a ceder a esta sociedad toda su producción inédita para el cine<sup>1508</sup>. En el caso de Guerrero se produce un parón entre 1930 y 1935 en su creación de música cinematográfica. Él mismo sintió la necesidad de poner de relieve su apuesta por la composición para cine y justificar la ausencia de producción en estos años en una entrevista en *Cinegramas*, revista especializada, a propósito de su trabajo en la película *Rumbo al Cairo* (1935):

—[...] Como es natural, el cine me interesa extraordinariamente. Es un arte magnífico, que camina de progreso en progreso. Creo que entre nosotros tiene un gran porvenir. Quizá extraña que yo no hubiera hecho música para ninguna película en un momento como el actual, tan lleno de interés para nuestros medios cinematográficos. Este silencio tiene, sin embargo, una explicación: algunos de los músicos españoles, al crearse la CEA y formar parte de ella, nos habíamos comprometido a no hacer nada para otras entidades cinematográficas hasta que aquella empresa tuviese vida propia y se hubiese afirmado comercialmente. [...] La CEA puede ya vivir perfectamente sin necesidad de ayudas, porque es una espléndida realidad. Su vida es independiente y

<sup>1508</sup> CABERO, Juan Antonio: *Historia de la cinematografía española 1896-1949...*, op. cit., p. 368.

próspera. Y a consecuencia de ello, los músicos interesados en la entidad podemos recobrar nuestra libertad de acción y hacer, por tanto, música para otras empresas. Ésta es la razón de que sea ahora cuando yo vuelva al cine —porque antes de crearse la CEA, ya hice algo para la pantalla— [...] <sup>1509</sup>.

Así pues, su participación como fundador de la CEA y su compromiso como compositor, pone de manifiesto esa preocupación por el medio cinematográfico y su visión como empresario. Y es que al compositor le interesaba y le gustaba el progreso, el futuro... Pero sus inquietudes no se limitaban al proceso de producción, pues una vez subsanado este primer paso, puso el acento en el proceso de distribución y exhibición ya que sabía cuán importante era que esas producciones españolas de calidad llegasen a conocerse. Ejemplo de ello son las declaraciones que hizo en una entrevista para *Primer Plano* a propósito del cine argentino, donde afirmaba que era necesario que las producciones que se exportaban a Argentina se seleccionaran convenientemente para que se proyectara “lo más meritorio de nuestro cine” y que también hubiera un lugar adecuado para su exhibición:

Y después de hablar de la cinematografía argentina, pregunto al maestro Guerrero cuál es su impresión acerca de las posibilidades de las películas españolas en aquel país.

—Para que éstas tuvieran allí toda su eficacia —contesta—, sería de desear que dispusieran de un local fijo y de máxima categoría. Una sala, una gran sala, dedicada exclusivamente a cine español, favorecería inmensamente la presencia de nuestra producción en Buenos Aires.

—Pero actualmente, ¿cómo se realiza ésta?

—Por lo general, en locales que no tienen demasiada prestancia. Y no es eso lo peor, sino que lo que se exhibe no es la selección de lo más meritorio de nuestro cine, puesto que se envían algunas películas poco afortunadas y dejan de enviarse otras plenamente conseguidas.

La sinceridad de Jacinto Guerrero, en su charla cálida y cordial, apunta su disgusto porque no se seleccionen más y mejor nuestras películas en tierra Argentina <sup>1510</sup>.

Una vez más, las palabras de Jacinto Guerrero demuestran la demanda constante por parte del compositor de la necesidad imperante de dignificar el cine español y dotarlo de mayor relevancia, medios..., tanto como fuera posible.

---

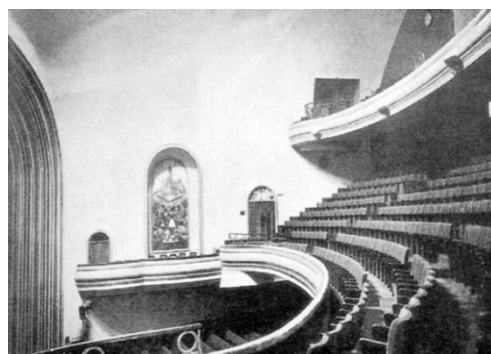
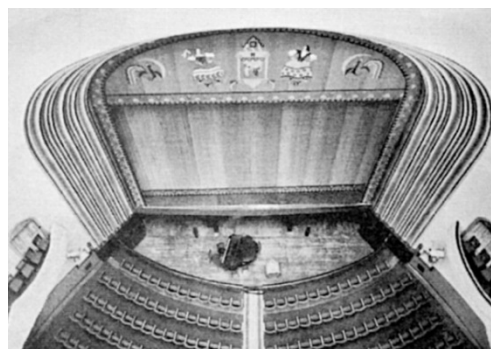
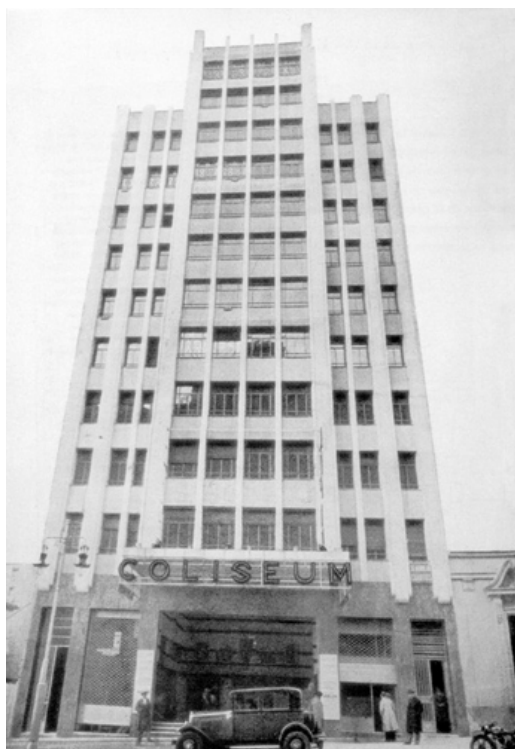
<sup>1509</sup> MONTERO ALONSO, José: “Jacinto Guerrero y su música para el cinema”, en *Cinegramas*, 34 (05.05.1935), p. 18.

<sup>1510</sup> CASTÁN PALOMAR, F.: “2 minutos en la calle con... Jacinto Guerrero”..., *op. cit.*, p. 9.

Otra de las aportaciones que Jacinto Guerrero ofreció al mundo cinematográfico fue la construcción del *Coliseum*<sup>1511</sup>. Se trata de un edificio de viviendas situado en el número 78 de la Gran Vía madrileña y en cuya planta baja se albergaba el *Teatro Coliseum*. Su construcción se inició en 1931 y se terminó en 1933, convirtiéndose en el domicilio familiar de Guerrero.

El *Teatro Coliseum* se inauguró el 10.12.1932<sup>1512</sup> como una gran sala de espectáculos, que ofrecía desde sesiones de cine a eventos musicales de todo tipo. Este teatro:

[...] cierra la primera etapa de las grandes salas de espectáculos que pensadas como tales estaban, no obstante, preparadas para dedicarse prácticamente en exclusiva a la proyección cinematográfica cuya producción e interés iba en aumento<sup>1513</sup>.



<sup>1511</sup> Para conocer con detalle el edificio, consúltese CABRERO GARRIDO, Félix: "El Coliseum, un paseo por los nubes", en *Arquitectura*, 320 (octubre-diciembre, 1999); FERNÁNDEZ MUÑOZ, Ángel Luis: *Arquitectura teatral en Madrid. Del corral de comedias al cinematógrafo*. Madrid, Avapiés, 1988; NAVASCUÉS PALACIO, Pedro: "El Coliseum, Palacio del Espectáculo", en GONZÁLEZ LAPUENTE, Alberto (ed.): *Jacinto Guerrero. De la zarzuela a la revista*. Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1995, pp. 88-101; URRUTIA NÚÑEZ, Ángel: "Los cinematógrafos de la Gran Vía", en *Establecimientos tradicionales madrileños a ambos lados de la Gran Vía*. Madrid, Cámara de Comercio e Industria, 1984; S/A: "Salas de espectáculos en España y extranjero. Edificio Coliseum", en *Nuevas formas*, II/7 (1935-1936), pp. 338-342.

<sup>1512</sup> Según S/A: "Inauguración de Coliseum y estreno de «Champ» («Campeón）」, en *ABC* (11.12.1933), p. 31.

<sup>1513</sup> NAVASCUÉS PALACIO, Pedro: "El Coliseum, Palacio del Espectáculo"..., *op. cit.*, p. 92.

**Figura 670.** Imágenes del *Coliseum*: a la izquierda fachada del edificio a la Gran Vía (1933); a la derecha, arriba, vista del foso y embocadura de la escena; a la derecha, abajo, vista del entresuelo y el piso principal (platea)<sup>1514</sup>.

**Inauguración de Coliseum y estreno de «Champ» («Campeón»)**

'Ayer tarde se celebró la inauguración del nuevo teatro Coliseum en la Avenida de Eduardo Dato, último trozo de la Gran Vía. En Coliseum ha puesto su propietario, el maestro Guerrero, todos sus amores y buena parte de sus pesetas, y los arquitectos Sres. Muguruza y Fernández Shaw toda su ciencia y todos sus desvelos. Naturalmente, con estos magníficos factores tenía que resultar un producto estupendo. Y así ha ocurrido.

Empezó a entrar público hasta llenar el teatro, y cuenta que caben muchísimos espectadores. ¿Dos mil o así...? Pues todos ellos se congratularon de que Madrid posea este nuevo teatro, que es elegante y alegre, amplio y de buen tono.

**Figura 671.** Fragmento de la noticia dedicada a la inauguración del Coliseum. A.C.: "Informaciones y noticias teatrales en Madrid", en *ABC* (11.12.1933), p. 31.

Resulta evidente que para el propio Guerrero significaba un lugar donde ensayar y estrenar sus propias zarzuelas y demás espectáculos: estrenó allí *Colores y barro* (04.09.1934), *La mentira mayor* (26.10.1934), *Los maestros canteros* (14.09.1934), *¡Hip! ¡Hip! ¡Hurra!!* (09.05.1935), *¡Alló Hollywood!* (13.05.1936), *¡S.O.S.!* (14.08.1940), *La canción del Ebro* (12.04.1941), *El mago Cosquillas* (21.12.1941), *El mago y la brújula* (23.04.1942), *Ellas... siempre ellas* (14.11.1942), *¡Mil besos!* (18.03.1943) y *Loza lozana* (02.09.1943)<sup>1515</sup>. De hecho, el ser propietario de un edificio como el *Teatro Coliseum* le proporcionó a Guerrero la posibilidad de asociarse con el propietario del Teatro Cómico de Barcelona, José Juan Cadenas, para formar la Compañía de comedias musicales "J. J. Cadenas - Maestro Guerrero"<sup>1516</sup>.

Resulta evidente, por tanto, que tanto él como los arquitectos habían pensado en un recinto polivalente con unas características y condiciones acústicas acordes, aunque tenían muy claro que su uso mayoritario se dedicaría inevitablemente a la proyección cinematográfica, tal y como demandaba la sociedad madrileña del momento. Así lo recogieron en la memoria del proyecto:

<sup>1514</sup> [www.fundacionguerrero.com](http://www.fundacionguerrero.com) [Acceso, 23.07.2015].

<sup>1515</sup> Según datos de [www.fundacionguerrero.com](http://www.fundacionguerrero.com) [Acceso, 23.07.2015].

<sup>1516</sup> RODENAS CERDÁ, Juan: *La revista y su presencia en el Teatro Principal de Alicante (1941-1975)...*, op. cit., p. 162. Para profundizar en este aspecto, véase "Procedimiento de trabajo del compositor", en el capítulo tercero.

Aun cuando para abreviar le llamemos teatro, su destino podrá ser bien para sala de conciertos o para cinematógrafo ya que ha de reunir condiciones para todo ello<sup>1517</sup>.

De hecho, el *Coliseum* se inauguró con la proyección de la película *The Champ*, película estadounidense dirigida por King Vidor (\*1894; †1982)<sup>1518</sup>:

[...] Este bello local fue inaugurado ayer, como decimos, con un espectáculo de cinematógrafo por la Empresa Sage, para subvenir así el siniestro del Palacio de la Música. Y como atracción principal fue proyectada una película titulada *Champ*, realizada por King Vidor, el autor de *El gran desfile* [...] <sup>1519</sup>.

Y a partir de 1943:

[...] se ciñe exclusivamente a ofrecer, en competencia con otras salas de la Gran Vía, los llamados «cines de estreno», las grandes producciones norteamericanas, como *Las minas del rey Salomón* (1950), o las películas españolas en la línea de *Marcelino pan y vino* (1954), ambas estrenadas en Madrid en esta sala, entre otras muchas <sup>1520</sup>.

En la actualidad está “[...] considerado uno de los edificios madrileños más interesantes construidos durante la Segunda República”<sup>1521</sup> y es la sede de la Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero.

Pero, como se ha señalado anteriormente, la actividad de Jacinto Guerrero excedía en mucho el campo de la composición de música cinematográfica, tanto, que incluso se atrevió a participar como actor de manera ocasional haciendo diversos “cameos”<sup>1522</sup>. Únicamente se detallan dos películas en las que intervino: en *La malcasada* (1926)<sup>1523</sup> interpretó a un asistente a la despedida de soltero que se celebra y también aparece su automóvil; y en *Héroe a la fuerza*<sup>1524</sup>, dirigida por Benito Perojo en 1944, actuó como periodista<sup>1525</sup>.

---

<sup>1517</sup> NAVASCUÉS PALACIO, Pedro: “El Coliseum, Palacio del Espectáculo”..., *op. cit.*, p. 95.

<sup>1518</sup> VIDOR, King (dir.): *Champ* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos, Metro-Goldwyn-Mayer, 1931.

<sup>1519</sup> S/A: “Inauguración de Coliseum y estreno de «Champ» («Campeón»)”, en *ABC* (11.12.1933), p. 31.

<sup>1520</sup> NAVASCUÉS PALACIO, Pedro: “El Coliseum, Palacio del Espectáculo”..., *op. cit.*, p. 101.

<sup>1521</sup> <http://www.abc.es/20111227/local-toledo/abci-anos-jacinto-guerrero-201112271913.html>. [Acceso, 23.07.2015].

<sup>1522</sup> Sin duda alguna, Hitchcock representa el caso más emblemático de personajes que hicieron “cameos” en la gran pantalla.

<sup>1523</sup> GÓMEZ HIDALDO, Francisco (dir.): *La malcasada* [cinta cinematográfica]. España, Latino Films, 1926.

<sup>1524</sup> PEROJO, Benito (dir.): *Héroe a la fuerza* [cinta cinematográfica]. España, Ufisa, 1941.

<sup>1525</sup> Véase LLUÍS I FALCÓ, Josep: “Jacinto Guerrero. Un compositor ante, de y para el cine”..., *op. cit.*, pp. 63-64.

Por otra parte, el compositor formaba parte de las personalidades que frecuentaban los círculos cinematográficos, como demuestra su participación como jurado en concursos, la asistencia a eventos y fiestas relacionados con el mundo del celuloide, así como su presencia en actos de carácter oficial, como por ejemplo en el *Certamen Cinematográfico Hispano Americano* celebrado en Madrid en el año 1948.

A las dos de la tarde, en el Hotel Felipe II, de El Escorial, el director general de Cinematografía y Teatro ofreció un banquete a los congresistas. Ningún escenario mejor para un Certamen hispanoamericano que la escueta grandeza normativa del cercano Monasterio, con su eterna lección. El acto tuvo una cordial y ancha simpatía, y su emoción hispanoamericana vibró en los discursos de los señores Fernández Bustamante, Marchandirena y Sena —presidente de la Comisión de cronistas cinematográficos argentinos—, así como en los que dirigieron a los congresistas el Padre Mauricio de Begoña, el camarada Jaco. Joaquín Romero Marchent y el maestro Guerrero.

**Figura 672.** Participación del maestro Guerrero en el Certamen cinematográfico Hispanoamericano del año 1948. S/A: "Calendario del Certamen Cinematográfico Hispano Americano", en *Primer Plano*, IX/403 (04.07.1948), p.5.

Se le incluía como jurado en concursos cinematográficos, no como compositor de música cinematográfica en sí, sino como "experto" del propio medio y como personalidad conocida y respetada de la sociedad madrileña. Fue jurado regional de Madrid en un concurso nacional de éxito organizado por Hispano Foxfilm y la revista especializada *Films Selectos*, para la "elección de la Shirley Temple española" entre cientos de niñas.

Jurados regionales:  
MADRID:  
Señoritas Raquel Rodrigo y Elisa Ruiz Romero (Romero), actrices cinematográficas.  
Don Benito Perojo, director cinematográfico.  
Don Ricardo Núñez, actor cinematográfico.  
Don Francisco Ramos de Castro, escritor.  
Don Jacinto Guerrero, compositor.  
Don José Campa, don José del Villar, don Gonzalo Espinosa y don Gregorio Roncero, empresarios.  
Don Arturo Pérez Camarero y don Juan Antonio Cabezo, periodistas cinematográficos.  
Don Hans Mandl, por el Noticiario Fox Movietone.  
Don Andrés López y don Pedro Bistagne, por Hispano Foxfilm.

**Figura 673.** S/A: "La elección de la Shirley Temple española", en *Films selectos*, VII/233 (25.04.1936), p. 22.

Participaba en toda clase de fiestas, homenajes y eventos relacionados con el mundo cinematográfico. A modo de muestra se cita un vino de bienvenida a Benito Perojo, con ocasión de su llegada desde Venecia, donde acababa de ser galardonado por su trabajo, y al que acuden un sinfín de personalidades, actores, etc., como Imperio Argentina, Miguel Ligeró, Rafael Rivelles, Perico Chicote, Manuel Goyanes o Miguel Mihura, entre otros.



### UN VINO DE BIENVENIDA A BENITO PEROJO

Un grupo de amigos de Benito Perojo, más o menos entroncados con la cinematografía, quiso dar al gran director español la bienvenida con un vaso de buen vino en la mano. Asistieron: Imperio Argentina, Conchita Leonardo, condesa de Aldana, señora Perojo de Goyanes, el maestro Guerrero, Adolfo Torrado, los actores Miguel Ligeró, Rafael Rivelles, Tony d'Algy, Julio Rey de las Heras, Fernando Fresno, el director de producción de Universal Ibero-Americana, don Joaquín Goyanes; Perico Chicote, Manuel Goyanes, Juan Francisco Blanco, los críticos y escritores Ródenas, de *A B C*; Romero Marchent, de *Radiciocinema*; Miguel Mihura, de *Cámara y*

*La Codorniz*; Muñoz Llorente, de *Informán* y Luján, de *PRIMER PLANO*, y otros.

Fué un acto cordial que demostró el afecto y estima que se siente por el director español laureado en Venecia.

**Figura 674.** Asistencia del maestro Guerrero a un vino de bienvenida al director Benito Perojo. GARCÍA, Pío: "Positivo sin revelar. Un vino de bienvenida a Benito Perojo", en *Primer Plano*, III/73 (08.03.1942), p.10.

Incluso aparecen numerosos agradecimientos públicos a diversas personalidades en la prensa especializada, entre los que se halla Jacinto Guerrero, como el que le dedica el

director de *Primer Plano*, Adriano del Valle, y también otras figuras de ámbito internacional, como el compositor argentino Alberto Soifer (\*1907; †1977)<sup>1526</sup>.

Quiere agradecer de una manera especialísima a nuestro Director, Adriano del Valle, por su gentileza al brindar las páginas de **PRIMER PLANO** a las figuras del cine argentino. Y después a tantas personas amigas: Ramos de Castro, nuestro popular y simpático autor, en cuya casa ha encontrado una prolongación de su hogar; **al maestro Guerrero** al gran actor Valeriano Loba y a todos los que debe un profundo agradecimiento por la amistad brindada al viajero.

**Figura 675.** Agradecimiento de Alberto Soifer al maestro Guerrero, entre otros. FRESNO, Maruchi: "Un músico del cine argentino en España, Alberto Soifer", en *Primer Plano*, VI/255 (02.09.1945), p. 6

### Agradecimiento del director de **PRIMER PLANO**, Adriano del Valle

Entre las innumerables adhesiones recibidas para el homenaje que recientemente se ha celebrado, figuran los nombres que a continuación publicamos. A todos ellos, Adriano del Valle agradece muy sinceramente su atención, en la imposibilidad de dirigirse personalmente a cada uno de los que asistieron o se adhirieron al homenaje tributado:

<p>José Luis de Arrese, Eduardo Aunós, Miguel Primo de Rivera, Raimundo Fernández Cuesta, José Torrella, Paola Bárbara Primo Zeglio, Gaspar Tato Cumming, Estrellita Castro, Xavier de Echarrri, Jacinto Guerrero, Manuel Díez Crespo, Juan Guerrero Ruiz, Melchor Fernández Almagro, Juan Aparicio, Adolfo Luján, Ariza e Iquino, José Cruset, Alfredo Ramos, Eduardo Palacios Valdés, Eduardo L. del Palacio, Llobet Gracia, José María Lado, Lola Membrives, González Marín, Eduardo Marquina, García Figueras, Alejandro Ulloa, Félix Ros, Federico Muelas, Quadreny, Antonio Solá, Ana Mariscal, Enrique Gómez, Excurra, Alberto Arsenicio, Santiago Montoto, Fernán, Vicente Caranova, Mihura, José María Blay, Leíto de Barros, Perla, Antonio Vilar, Zoreli Sánchez, Villalazar, González Hoyos, Cesáreo González, Jesús Sáiz, Eladio Morales, Celia Gámez, Fernando Díaz Plaza, Luis Felipe Vivanco, E. Abad Ojuel, Manuel Halcón, Mary Martín, Adriano Rimoldi, Alicia Romay, Andrés María Mateo,</p>	<p>Julián Gómez, Conde de Doña María, A. Rey Sorla, Andrés Révex, Lope Mateo, Francisco Valle de Juan, Nicolás González Ruiz, Manolo Morán, José Sanz y Díaz, Marino Cuevas, Juan H. Sampelayo, Leocadio Mejías, Pedro Mouriane Michelena, Saturnino Calleja, Joaquín Entrambasaguas, Angel Dotot, Antonio Fraquas Saavedra, Jesús Ercilla, Alberto de Alcever, David Jato, Juan Pujol, Miguel Romero Martínez, Manuel Parada, Concha Espina, Mariano Rodríguez de Rivas, Tomás Mira Carbonell, J. A. Montaner, Marqués de Luca de Tena, Daniel Jorro, Juan Antonio Acha, Gracián Quijano, José Ruiz Ferrón, Tomás Berdegaray, Joaquín Argamasilla, Sánchez Camargo, Pedro Luis Entralgo, Mercedes Formica Corsi, Marqués de Montesa, Eugenio d'Ors, Diego Borrequero, Antonio Román, Luis Díez Amado, Guillén Salaya, Giménez Caballero, Sancho Dávila, Cayetano Luca de Tena, Sofía Morales, Luis González Pardo, Fernando Fraquero, Antonio de Obregón.</p>
---	--

**Figura 676.** Agradecimiento del director de *Primer Plano* a varias personas entre las que figura J. Guerrero. GARCÍA, Pío: "Agradecimiento del directo de *Primer Plano*, Adriano del Valle", en *Primer Plano*, VI/248 (15.07.1945), p. 19.

<sup>1526</sup> Su verdadero nombre era Abraham Moisés Soifer.



Así que se puede afirmar que en la época de producción y estreno de *Garbancito de la Mancha* ya se conocía la opinión de Jacinto Guerrero, desde el punto de vista cinematográfico, pero también como empresario, gracias a los numerosos artículos y entrevistas en relación con su labor en este ámbito, que como ha quedado patente, se le dedicaron antes y después de la guerra, tanto en prensa como en diversas revistas especializadas de Madrid —*ABC*, *Cinegramas* o *Primer Plano*, entre otras— como de Barcelona—*La Vanguardia española* o *Films selectos*, entre otras—, considerándole una voz autorizada en el mundo del celuloide, cuya opinión interesaba a la crítica, expertos y público en general. Incluso tuvo muy buenas relaciones personales con periodistas cinematográficos de otros países<sup>1527</sup>.



Figura 677. Guerrero en la prensa especializada de Barcelona. CAN, Fray: “La polémica del cine. Jacinto Guerrero”, en *Films selectos*, 12 (03.01.1931), pp. 17 y 18.

1527 Como por ejemplo con el francés Eugère Deslarv. GARCÍA VIÑOLAS, Pío: “Positivo sin revelar”, en *Primer Plano*, VI/261 (14.10.1945), p. 16.

Pero el interés y reconocimiento de Jacinto Guerrero va mucho más allá, hasta el punto de que se le considera un compositor de éxito y popularidad, al nivel del actor y cantante Bing Crosby y del torero Manolete, o se informa al público de su estado de salud.



Figura 678. Se nombra al maestro Guerrero. SANZRUBIO, J.: "Feria de imágenes. Planos cortos", en *Primer Plano*, VII/296 (16.06.1946), p. 14

## El maestro Guerrero, enfermo

El popular maestro Jacinto Guerrero, autor de la música de muchas películas rodadas en nuestros Estudios, se encuentra gravemente enfermo desde hace algunos días. Afortunadamente, según nuestras últimas noticias, ha experimentado mejoría dentro del estado de gravedad, mostrándose optimistas los médicos que le asisten. Deseamos sea rápido el restablecimiento del popular músico



Figura 679. Breve noticia sobre la enfermedad de Guerrero. S/A: "Positivo sin revelar. El maestro Guerrero enfermo", en *Primer Plano*, V/187 (14.05.1944), p.18.

A modo de curiosidad, únicamente resta decir que el maestro compuso un pasodoble para piano titulado *El día cinematográfico*.



**Figura 680.** Portada y primera página del manuscrito del pasodoble para piano *El día cinematográfico*<sup>1528</sup>.

Por otra parte, hay que destacar que la última película en la que participó Jacinto Guerrero como compositor fue *Garbancito de la Mancha*. No se sabe con seguridad los motivos que le llevaron a no dedicar más esfuerzos compositivos a la música cinematográfica, aunque se pueden encontrar algunas pistas en las respuestas que da en una especie de encuesta que hace Antonio de la Calle a diversos compositores para la revista musical *Ritmo*, en relación con la situación de la música cinematográfica en España:

En España no se hacen films musicales porque no los sienten, porque no saben hacerlos, o porque no quieren pagar la música. [...]

De las películas españolas, ¿qué voy a decir? ¡Si dan la música en ellas con cartilla!... No pongo música en ningún film porque no vale la pena trabajar para el cine español, donde todo es para el director y los actores [...] <sup>1529</sup>.

<sup>1528</sup> [http://bvpb.mcu.es/es/catalogo\\_imagenes](http://bvpb.mcu.es/es/catalogo_imagenes) [Acceso, 27.07.2015].

<sup>1529</sup> CALLE Jr., Antonio de la: "El cine español no es melómano", en *Ritmo. Revista musical ilustrada*, XIX/224 (01.11.1949), p. 27.

El desencanto del maestro Guerrero queda patente en estas afirmaciones, donde deja al descubierto un evidente malestar debido a que se infravaloraba al compositor musical en el cine, pues durante toda su carrera dedicó esfuerzos para realizar su contribución, no sólo desde el ámbito creativo sino desde todas las múltiples facetas que se ha visto que llevó a cabo, en pro del desarrollo cinematográfico español. Pero parece que, finalmente, sus esperanzas y expectativas respecto a la cinematografía española desaparecieron.

A pesar de ello, hay que poner de relieve la inestimable contribución que ya había hecho al medio cinematográfico a lo largo de su carrera y en todas sus facetas. Y por supuesto, se debe considerar muy especialmente su contribución al cine nacional, europeo e internacional, como compositor de la música de *Garbancito de la Mancha*.

No sólo se contó con el reclamo propagandístico que otorgaba su nombre, sino que al mismo tiempo, era un compositor que poseía las herramientas técnicas y el conocimiento necesario para enfrentarse a un reto de estas características, acostumbrado a la rapidez e inmediatez en la composición —como demuestra su frenética actividad—, cualidades que resultan fundamentales en la composición de una banda sonora musical. Pero además, era un gran conocedor del medio cinematográfico nacional e internacional, hombre muy popular en los círculos cinéfilos, artísticos y culturales de Madrid y Barcelona, muy bien valorado, y con una idea muy clara de cómo debía ser la música que se compusiera para el cine y también de cómo debía organizarse la industria para que el cine español fuera rentable, dentro y fuera de nuestras fronteras. Por tanto, no cabe duda que la elección de Jacinto Guerrero fue una “apuesta segura” por parte de los productores de *Garbancito de la Mancha*.

### ***Joaquín Bisbe: compositor de los bailables y canciones***

Joaquín Bisbe Piqué (\*Barcelona, 01.04.1924; †Ibíd., 09.04.2015) intervino en la creación de la banda sonora musical de *Garbancito de la Mancha* componiendo el “Número [musical] de los gusanos”. Pero su única labor no fue ésa, ya que participó en

una doble faceta: como animador y como músico. Dibujante aficionado, realizó tareas en el proceso de animación como intercalador; y en su faceta de músico, la más relevante, fue la de pianista repetidor de la partitura de J. Guerrero, además de responsable de la composición del número musical citado<sup>1530</sup>.



**Figura 681.** Joaquín Bisbe.

Joaquín Bisbe no tenía experiencia en la composición para cine antes de comenzar a trabajar en *Garbancito de la Mancha*. Inició su formación musical con su padre, violonchelista y contrabajista aficionado. Con diez años ingresó en el Conservatorio Municipal de Barcelona, donde cursó estudios de solfeo y algunos años de piano. Debido a su interés por el jazz, realizó los estudios de trompeta, y también recibió clases de armonía y composición del afamado pedagogo y compositor catalán Cristòfol Taltabull i Balaguer (\*1888; †1964)<sup>1531</sup>. Desde joven formaba parte de orquestas de baile, con las que realizó giras por toda Europa—en algunas, como en *Los Chicos*, tocaba la trompeta<sup>1532</sup>, en otras, era la estrella principal (imagen x y y) e incluso intervino como director—.

---

<sup>1530</sup> Para profundizar en la participación de Joaquín Bisbe en el proceso de composición de la película, consúltese el apartado 4.3. Procedimiento de trabajo del compositor.

<sup>1531</sup> Compositor y pedagogo, fue uno de los compositores catalanes más relevantes durante la posguerra. Discípulo en de Max Reger en Munich, de Felipe Pedrell en Barcelona y de Ch. Tournemire en París. También conoció a C. Debussy, M. Ravel y I. Stravinsky.

<sup>1532</sup> <http://www.guateque.net/chicos.htm> [Acceso, 03.08.2015].

El pasado martes día 24, se inauguró en nuestra ciudad un nuevo salón de té, la ALAMEDA DEL COMICO, instalado en la calle del Marqués del Duero, números 87 y 89.

El nuevo establecimiento, es bonito y elegante, y toda la instalación responde a un perfecto sentido de la modernidad, bajo una dirección activa e inteligente.

El primer programa de la ALAMEDA DEL COMICO, lo integran el notabilísimo cantor internacional Benito Hernalva y su orquesta, con la sugestiva vocalista Josette, dirigidos por el maestro Joaquín Bisbe.

El acto inaugural se vió extraordinariamente animado, pues llenaba el acogedor salón un público numeroso y selecto, que pasó una deliciosa velada. El espectáculo gustó mucho y se bailó alegremente hasta avanzada la madrugada.

**Figura 682.** Joaquín Bisbe, director de la orquesta que inauguró un salón de té en Barcelona. S/A: *La vanguardia española* (25.12.1946), p. 9.

#### PRESENCIA DE ESPAÑA

Este año (y quizá por ello el sol ha brillado de forma muy mediterránea) España ha contribuido en cierto modo al esplendor del «Vappu». En lo deportivo, nuestro grupo de jóvenes tenistas han sido agasajados aquí con motivo de la disputa de la eliminatoria de la «Copa Davis». Uno de los fabricantes de confecciones para caballeros más importantes del país ha lanzado su colección de primavera y verano, dando a todos sus modelos de trajes nombres de ciudades y lugares españoles: Sabadell, Bagur, Tossa, Malgrat, Lérida, Sitges, etcétera. Un colega suyo en confección femenina ha dado el nombre de Barcelona a su modelo «vedette». Y, por fin, la orquesta de Joaquín Bisbe ha coronado su actuación aquí llenando a tope uno de los restaurantes más populares de la capital, mientras una joven dama de la liliputiense colonia española de Helsinki se llevaba la palma en el programa de la televisión finlandesa en esa mágica noche con un programa de chotis y cuplés españoles.

Contraste y vínculo entre dos pueblos tan distantes geográficamente y que compiten en admiración el uno hacia el otro. — Ramón GARRIGA-MARQUES.

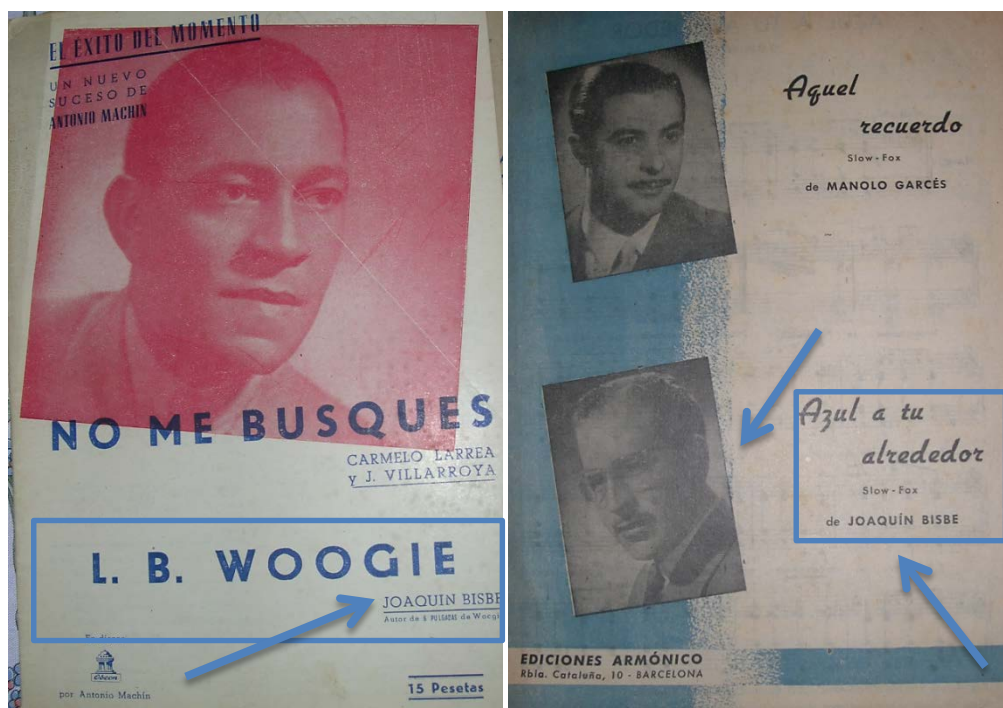
**Figura 683.** Se nombra el éxito de la orquesta de Joaquín Bisbe en Helsinki. GARRIGA-MARQUÉS, Ramón: “En Helsinki. La celebración del «Vappu»”, en *La vanguardia española* (09.05.1959), p. 15



**Figura 684.** Joaquín Bisbe con su orquesta en diferentes actuaciones (década de 1950).

Durante toda su vida compaginó la faceta de intérprete con la de compositor. Realizó diversos tipos de composición, destacando en la creación de canciones de corte

jazzístico —algunas de las cuales llegaron a ser canciones de éxito, como en el caso de *6 pulgadas de Woogie* o *Como una plegaria. Fox Canción*— y en la realización de arreglos.



**Figura 685.** Partituras en la que se incluye una canción de Joaquín Bisbe. BISBE PIQUÉ, Joaquín: *L. B. Woogie. Bugui*. Barcelona, Ediciones Columbia, s.f.; *Azul a tu alrededor. Slow fox*. Barcelona, Ediciones Armónico, s.f. [década de 1950].

Música impresa de Joaquín Bisbe <sup>1533</sup>		
Año	Título	Datos de edición
1950c.	<i>Estación de servicio: fox swing</i>	Barcelona. Ritmos Nuevos
1950c.	<i>Patrulla del sur: fox swing</i>	Barcelona. Pingüinos
1950c.	<i>Podría ser Papá Noel: fox-swing</i> (letra Pedro Puche)	Barcelona. Plata
1950c.	<i>Ya no puedo sonreír: fox-swing</i>	Barcelona. Ritmos Nuevos
1951	<i>Como una plegaria. Fox-Canción</i>	Barcelona. Ediciones musicales Sirius
1952	<i>Qué chiquita; : bolero mambo; música y arreglo de Joaquín Bisbe</i>	Barcelona. Pingüinos
1954	<i>Club de Algodón / Cotton club: fox bounce</i>	Barcelona. Pingüinos
?	"L. B. Woogie. Bugui	Barcelona: Ediciones Columbia
?	<i>Azul a tu alrededor. Slow fox</i>	Barcelona: Ediciones Armónico
Registro sonoro de Joaquín Bisbe <sup>1534</sup>		
1945	Cara A: <i>Los gusanitos: foxtrot de la producción Balet y Blay, Garbancito de la Marcha [sic]</i>	Barcelona. Compañía del Gramófono Odeón

**Figura 686.** Música impresa y registro sonoro de Joaquín Bisbe.

<sup>1533</sup> Datos extraídos de <http://datos.bne.es/> [Acceso, 12.08.2015] y del propio Joaquín Bisbe.

<sup>1534</sup> <http://bdh.bne.es/> [Acceso, 12.08.2015]



**Figuras 687.** Portada y detalle de la partitura que incluye una pieza de Joaquín Bisbe. BISBE PIQUÉ, Joaquín: *Como una plegaria*. Fox-canción. Barcelona, Ediciones musicales Sirius, 1951.

En aquella época, Joaquín Bisbe era un joven músico, trompetista, pianista y estudiante de composición, buen conocedor del ámbito musical de moda en la época (Jazz, *music-hall*, «bailables», etc.) y sobre todo, emprendedor. Tenía 19 años de edad y tocaba el piano en una orquesta formada por un grupo de once amigos en la que el batería del grupo (Casals) trabajaba como animador para la empresa Balet y Blay. Fue él quien le informó de que la productora buscaba un dibujante que tocara el piano, y como era aficionado al dibujo, decidió presentarse para solicitar el puesto. De modo que, tras superar una prueba de animación que le hizo el propio Arturo Moreno, inmediatamente fue contratado, puesto que lo que más interesaba a la producción era su labor como pianista y no era fácil encontrar a alguien capaz de cubrir ambas tareas al mismo tiempo.

Joaquín Bisbe, debido a su doble faceta de compositor y dibujante, vivió inmerso en cada uno de los procesos de la producción de la película: estaba totalmente integrado en el equipo de animadores —tanto en el ámbito laboral como en el personal—, y a la vez, ocupaba un lugar especial al lado del maestro Guerrero.





**Figura 688.** Grupo de animadores de *Garbancito de la Mancha*, De izda. a dcha., Ramón Monserrate, Joaquín Bisbe, Edith Heiman, Francisco Hidalgo y Eusebio Oca.

El “Número [musical] de los gusanos” constituyó sin duda una de las partes imprescindibles de la película y se incluyó en los temas que la Compañía del Gramófono Odeón grabó del film, cantado por el Cuarteto Vocal “Orpheus”, lo que posibilitó su emisión en varias ocasiones en *Radio Barcelona* —programa de discos a las 12:00 horas, el 04.05.1946; a las 18:15 horas, el 16.11.1946; y a las 21 horas, el 24.12.1946—<sup>1535</sup>.

Después de *Garbancito de la Mancha*, Joaquín Bisbe participó en su secuela, *Alegres vacaciones* (1948)<sup>1536</sup>, para la que compuso dos de los temas más importantes de la película, la “Canción de la paella” y “Monumentos de España”<sup>1537</sup>. Ésta es su faceta más conocida, pero al igual que en *Garbancito de la Mancha*, ejerció como músico y como animador. Además, en *Alegres vacaciones* también intervino como orquestador ocasional. Ésta fue su última incursión en la composición de música cinematográfica.

<sup>1535</sup> Para conocer más datos, véase el apartado dedicado al procedimiento de trabajo del compositor.

<sup>1536</sup> Véase apartado titulado “un modelo y sus epígonos”.

<sup>1537</sup> Para profundizar en la BSM de *Alegres vacaciones*, véase el apartado titulado ¿Influencia de la música pionera de *Garbancito de la Mancha* en las siguientes producciones españolas? (*Alegres Vacaciones* —1948—, *Érase una vez...* —1950— y *Los sueños de Tay-Pi* —1951—).



**Fotogramas 317 (00:37) y 318 (00:48).** Joaquín Bisbe en los títulos iniciales de *Garbancito de la Mancha* (Arturo Moreno, 1945) y *Alegres vacaciones* (José María Blay, 1948), respectivamente.

En definitiva, puede concluirse que el papel desempeñado por Joaquín Bisbe en el marco de la producción cinematográfica de *Garbancito de la Mancha* constituyó un eje fundamental para el engranaje de los aspectos más puramente visuales (desde su faceta como animador) con los aspectos estrictamente musicales/sonoros. Sin su presencia, el trabajo realizado por el maestro Guerrero no hubiera tenido el acabado del que finalmente gozó y para el que Bisbe aportó, no solamente su juventud (es decir, su apertura a la música entonces más rabiosamente contemporánea y moderna), sino también una extraordinaria capacidad de adaptación a las situaciones más inesperadas (era capaz de intuir las necesidades de una coordinación atractiva de imagen y sonido, “para todos los públicos”, integrando elementos del imaginario musical español del momento —el folklore, la zarzuela, determinados temas célebres de la música clásica... para las capas poblacionales de mayor edad—, así como determinados guiños humorísticos, modernos y familiares —temas bien conocidos de la música popular manchega y española, giros propios de las canciones infantiles y juveniles, melodías pegadizas con rasgos jazzísticos, fragmentos alusivos a la publicidad, incluso intercalado de efectos sonoros...—, para las capas poblacionales más jóvenes). Por otra parte, Bisbe actuó como un fundamental elemento integrador entre los artífices técnicos de la película, aportando —como así nos consta por los múltiples testimonios de los protagonistas supervivientes con los que he tenido oportunidad de contactar, y también por algunos testimonios escritos y gráficos en los que esto se demuestra claramente— un excelente clima de camaradería, prácticamente familiar, entre los trabajadores de la productora (se han conservado

abundantes fotografías de comidas y encuentros distendidos entre abundantes miembros del equipo), al tiempo que servía de enlace entre dichos trabajadores y el estamento superior, el propio Guerrero y los jefes técnicos. En definitiva, Bisbe fue el catalizador de un espíritu creativo, joven, atractivo, del que se contagiaría la propia película, que tuvo la fortuna de ofrecer ilusiones y una esperanza de futuro a una amplísima población española, recién salida y aún dolorida, de la contienda civil y que vivía entonces las noticias y consecuencias internacionales de la Segunda Guerra Mundial.

### ***Pepita Russell, Gaietà Renom y el Cuarteto Vocal "Orpheus". Las voces***

Asimismo se deben considerar como protagonistas de la banda sonora musical de *Garbancito de la Mancha* a los intérpretes que dieron vida a las canciones compuestas por el maestro Guerrero y Joaquín Bisbe, que no hicieron sino aumentar el valor artístico y la popularidad, tanto de los propios temas como de la misma película. Éstos fueron interpretados por los solistas Pepita Russell, Gaietà Renom y el Cuarteto Vocal "Orpheus".

La soprano Pepita Russell intervino en la película cantando como solista en dos de los temas más notables: la "Canción del trabajo" y el "Tema de Peregrina" (que acabarán constituyéndose en dos de los temas conductores del film).

Por su parte, el tenor Gaietà Renom participó como solista en el tema titulado "Marcha de la espada", y también, como integrante del Cuarteto Vocal "Orpheus", como tenor primero en el "Número [musical] de los gusanos" y la "Canción de los cipreses".

### ***Pepita Russell***

Tal y como ha quedado patente, Pepita Russell es la única voz femenina que interviene en la música de la película y lo hizo actuando como solista.

Aparte de las canciones de *Garbancito de la Mancha*, únicamente se ha podido rastrear la participación de Pepita Russell en la grabación de otro disco cantando

asimismo como solista<sup>1538</sup>. De hecho, Pepita Russell formaba parte del Trío Vocal “Hermanas Russell”, que, junto a Sebastián Albalat Bernal (\*1907; †1966)<sup>1539</sup>, cantaban en títulos tan famosos en la década de 1940 como *Hoy es tu cumpleaños*<sup>1540</sup>, *Para bailar el bugui*<sup>1541</sup>, *Yo no me quiero casar*<sup>1542</sup> o *Mi vaca lechera*<sup>1543</sup>.



**Figura 689.** Cara A y B del disco de la Compañía del Gramófono Odeón que incluyen canciones interpretadas por el Trío Vocal “Hermanas Russell”.

<sup>1538</sup> ARDITI, Luigi (compositor): *El beso = Il bacio: vals* [Interpretado por Pepita Russell, soprano]. [Cara B, disco de vinilo de 78 rpm]. Barcelona, Compañía del Gramófono Odeón, 1945.

<sup>1539</sup> Sebastián Albalat fue un músico y compositor polifacético. En la faceta de intérprete destacó por 1) su capacidad de tocar una gran variedad de instrumentos —saxofones, clarinete, piano, acordeón y órgano electrónico, entre otros—; 2) formar parte de las orquestas más importantes del panorama musical del momento —Napoleon’s, Crazy Boys, Plantación, Martín de la Rosa...—; 3) ser un músico experimental —con sus interpretaciones en el órgano eléctrico—; 4) colaborar en numerosos registros para el sello *La voz de su amo*, Compañía del Gramófono Odeón, convirtiéndose en uno de sus responsables en la década de 1950 y 1960. También fue promotor de formaciones vocales —como el Trío Vocal “Hermanas Russell” o Albalat y su Ritmo con los 5 Harmónicos—. Por lo que respecta a la composición, fue el creador de numerosas canciones —foxtrots, fox-lentos, fox-moderados, rancheras...— algunas de las cuales fueron grandes éxitos, tal y como se detalla en el cuerpo de texto. Hay que destacar, además, su participación en el mundo del cine de la mano de Ignacio Ferrés Iquino, especialmente, en la grabación de la banda sonora musical, llegando a aparecer en pantalla en *Quiéreme con música* [FERRÉS IQUINO, Ignacio (dir.): *Quiéreme con música* [cinta cinematográfica]. España-República Federal Alemana, IFI Producción S. A.-Despa Film (República Federal Alemana), 1956]. <http://blog.rtve.es/clubtrebol/2014/03/sebasti%C3%A0-albalat-el-enciclop%C3%A9dico.html> [Acceso, 06.06.2015]; <http://bdh.bne.es/> [Acceso, 06.06.2015]; <http://datos.bne.es/> [Acceso, 06.06.2015]; <http://www.mcu.es/bbddpeliculas> [Acceso, 06.06.2015]. Si se quiere profundizar en la figura de Sebastián Albalat, consúltese la primera página web.

<sup>1540</sup> ALBALAT BERNAL, Sebastián (compositor): *Hoy es tu cumpleaños* [Interpretado por Albalat y su Ritmo con el Trío Vocal Hermanas Russell]. [Cara ?, disco de vinilo de 78 rpm]. Barcelona, Compañía del Gramófono Odeón “La voz de su amo”, 1946?].

<sup>1541</sup> ALBALAT BERNAL, Sebastián (compositor): *Para bailar el bugui* [Interpretado por Albalat y su Ritmo, con el Trío Vocal Hermanas Russell]. [Cara B, disco de vinilo de 78 rpm]. Barcelona, Compañía del Gramófono Odeón “La voz de su amo”, 1946].

<sup>1542</sup> ALBALAT BERNAL, Sebastián (compositor): *¡Yo no me quiero casar!* [Interpretado por Albalat y su Ritmo, con el Trío Vocal Hermanas Russell]. [Cara B, disco de vinilo de 78 rpm]. Barcelona, Compañía del Gramófono Odeón “La voz de su amo”, 1946].

<sup>1543</sup> GARCÍA MORCILLO, F. (música) y MORCILLO, J. (letra): *Mi vaca lechera* [Interpretado por Albalat y su Ritmo, con el Trío Vocal Hermanas Russell]. [Cara A, disco de vinilo de 78 rpm]. Barcelona, Compañía del Gramófono Odeón “La voz de su amo”, 1946].

El Trío Vocal “Hermanas Russell” fue creado por Sebastián Albalat para formar parte de su orquestina a finales de 1943, al estilo del grupo “Andrews Sisters” americano<sup>1544</sup> que en aquellos años estaba triunfando por todo el mundo. Como era habitual en los grupos de este tipo, sus integrantes iban cambiando<sup>1545</sup>, en función de la evolución de sus carreras en solitario, pero el nombre se mantenía como identidad del grupo.



**Figura 690.** Sebastián Albalat con el Trío Vocal “Hermanas Russell”.

---

<sup>1544</sup> Un precedente en España fue el grupo “Hermanas Arveu”, creado en Madrid por el pianista Sigfredo Ribera. IGLESIAS, Iván: “Hechicero de las pasiones del alma: El jazz y la subversión de la biopolítica franquista (1939-1959)”, en *Trans. Revista transcultural de música*. [www.sibetrans.com/trans](http://www.sibetrans.com/trans) [Acceso, 25.05.2014]. Desconozco la fecha de creación de dicho grupo pero ya aparece anunciado en *ABC* 28.09.1941. Aunque no alcanzaron la relevancia del Trío Vocal “Hermanas Russell”, grabaron un disco con temas de la famosa película *El difunto es un vivo* [FERRÉS IQUINO, Ignacio (dir.): *El difunto es un vivo*. [cinta cinematográfica]. España, Campa P.C./Cifesa, 1941], interpretando los Fox-trot *Pu-pu-pi-dú* y *¡Oh!, bella muchachita*.

<sup>1545</sup> Fueron integrantes de este grupo Pepita Russell y Antonia Sanjuán, entre otras cantantes. Antonia Sanjuán i Vidal (\*1923) formó parte del Trío Vocal “Hermanas Russell” desde su formación hasta finales de 1944 para centrarse en su carrera como solista, para lo cual utilizó el nombre de Lina Dalvi. Para profundizar en su figura, consúltese <https://clubtrebol.wordpress.com/2014/12/26/antonia-sanjuan-hermanas-russell/> [Acceso, 05.08.2015]



**Figura 691.** Imágenes del grupo “Andrews Sisters”, primero en solitario y después, acompañando a Bing Crosby<sup>1546</sup>, con el que grabaron más de cuarenta canciones, muchas de las cuales se convirtieron en grandes éxitos.

Fue un grupo muy conocido en el ámbito barcelonés de la época: actuaban en teatros, salas de fiestas y en toda clase de eventos sociales de Barcelona, pero también en otros lugares de Cataluña, con motivo de las fiestas patronales y otras festividades.

TIVOLI.—Vea cartelera Cines.  
**VICTORIA.** — Tarde, 4'30. Función de homenaje y adiós a Barcelona del pequeño gran artista Juanito López: LOS GRANUJAS, por J. López y P. Segura; LOS CHICOS DE LA ESCUELA, por J. López; tercer acto de SOR ANGELICA, por Giménez, Miret y J. López. Fin de fiesta por Albalat y su Ritmo con su **trío vocal Hermanas Russell;** una obra de escuelas, por Blasín Jorge. Noche, 10'30, y todas las noches. El éxito: BARCELONA, GRAN CIUDAD. Exito de los nuevos cuadros: «La Prisión de Lázrida», «Flores de Mayo», «La Dama de Aragón» y «En el tranvía». Sábado, homenaje al popular actor Vicente Aparici: EL HUSAR DE LA GUARDIA, LA ALEGRÍA DEL BATAILLON, EL PUÑO DE ROSAS y fin de fiesta.

**Gran Price**  
 Domingo, 4 febrero, 11 mañana  
 Fantástica matinal: Música y bailes modernos a precios popularísimos, con las orquestas:  
 RAPSODAS. - PEDRO MASMITJA con ROBERTO VAN - JOSÉ PUERTAS. - **ALEALAT y SU RITMO. TRIO HERMANAS RUSSELL.**  
 RAUL ABRIL. - RAMON EVARISTO y las parejas CAMPEONAS de «swing» y «boogie-boogie». - Localidades desde 2 pesetas.

<sup>1546</sup> Harry Lillis Crosby (\*1903; †1977) fue un cantante y actor estadounidense que tuvo una larga y triunfante carrera, siendo sus discos grandes éxitos de ventas. Se convirtió en icono y referente musical de toda una época.

**LA PROXIMA FIESTA DE FIGARO.—**  
 La Colonia de Figaró celebrará la tradicional fiesta benéfica de fin de año en el Palacio de Miramar, prometiendo estar muy concurrida. Comenzará a las 20 h. con un original aperitivo danzante al que seguirán la cena y el baile, aménizado por los famosos conjuntos musicales de **Luis Rovira y su Orquesta; Albalat con el trío vocal hermanas Russell** y la Orquesta Vienesa con sus violines mágicos y renombradas atracciones. Habrá un servicio especial de coches de lujo a domicilio. Las invitaciones y detalles serán gustosamente facilitados por las señoritas: Ana María Alemany, teléfono 34.040; María Teresa Delgado, teléf. 77.725; María Rosa Ortiga, teléf. 76.220; María Reca-

**Figuras 692.** Anuncio de la actuación del Trío “Hermanas Russell” en la sala Gran Price, en el Teatro Victoria y en una fiesta de fin de año, respectivamente, en Barcelona. Detalles en *La Vanguardia Española* (19.10.1944), p. 8; (03.02.1945), p. 8; y (28.12.1944), p. 12.

**CERTAMEN**

Ciudad y el Campo de la S. F. de F. E. T. y de las J. O. N. S.  
 A las 19'30: **Gran concierto de música moderna por la Orquesta «Albalat y su ritmo» y el trío vocal Hermanas Russell.**

DIA 9.- A las 18: Gran exhibición de modelos de la Casa Saes (Alta confección) de Barcelona con la colaboración de las Casas Pilar Gabasa (Sombreros para señora) de Barcelona y «El Transwaal» (Zapatería) de Figueras. - En los intermedios actuarán la bailarina Pili Carbonell y **el trío vocal Hermanas Russell.** Amenizará la fiesta la Orquesta «Albalat y su ritmo».

A las 23: **Extraordinario baile a cargo de la renombrada Orquesta «Albalat y su ritmo» y el trío vocal Hermanas Russell.**

DIA 10.- A las 22'30: Galas de Arte con un magnífico Festival de Danzas Clásicas y Regionales, por un renombrado Cuerpo de Baile de Barcelona. Dará una charla preliminar sobre la danza el prestigioso folklorista D. Aurelio Capmany.

DIA 11.- A las 23: Gran Baile del Expositor y Clausura del Certamen.

DIA 2.- A las 19: Inauguración oficial con asistencia de las Autoridades y Jerarquías Provinciales y Locales.

DIA 3.- A las 19'30: Baile extraordinario.

DIA 4.- A las 19'30: Baile en la Sala de Fiestas.

DIA 5.- A las 19'30: Selecto Baile.

DIA 6.- A las 19'30: Espléndido Baile.

DIA 7.- A las 22'30: Extraordinario Recital de Danza por Juan Magriñá, María de Avila y ocho primerísimas bailarinas del Gran Teatro del Liceo de Barcelona.

DIA 8.- A las 11: Inauguración del I Concurso de Cunicultura de las Comarcas de Figueras y La Bisbal, organizado por la Hermandad de la

**Figura 693.** Detalle de programas de fiestas patronales. Ferias y Fiestas de la Santa Cruz, Figueras (mayo, 1947).

Una muestra clara de su popularidad es la actuación que ofrecieron, junto a Sebastián Albalat, en el programa de Radio Barcelona “Los quince minutos de Ginebra la

Cruz”<sup>1547</sup> el 20.05.1944. E incluso su fama se extendió por todo el territorio nacional, llegando a actuar en salas de la capital como grupo estrella.



Figura 694. Detalle de programas de fiestas patronales. Fiesta Mayor de Invierno de Santa Eulalia de Mérida, Hospitalet de Llobregat (diciembre, 1947).

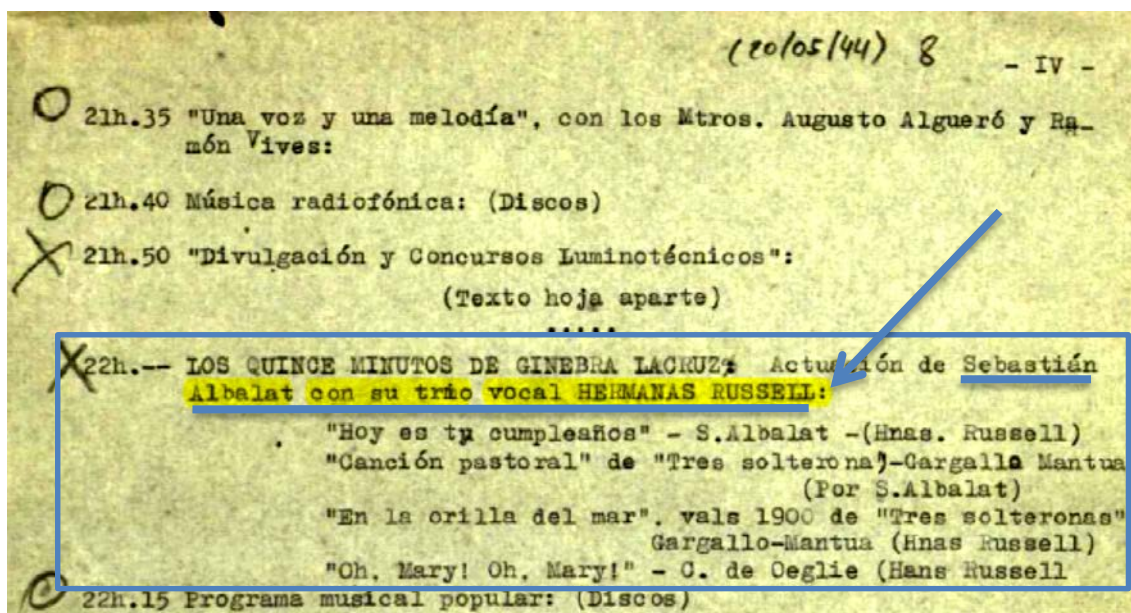


Figura 695. Detalle de la guía de programación de Radio Barcelona el 20.05.1944. Actuación de Sebastián Albalat con su Trío Vocal “Hermanas Russell” en “Los quince minutos de Ginebra Lacruz”.

<sup>1547</sup> Era un programa patrocinado por Destilerías Escat (!), que ofrecía actuaciones de grupos de popularidad del momento. En un principio tuvo carácter decenal, emitiéndose los días 10, 20 y 30 de cada mes, según se anuncia en el propio programa en su emisión, del 30.12.1944. Más tarde, pasó a tener un formato semanal, según el programa del 16.02.1945, en el que se anunciaba su emisión para todos los viernes. [Información extraída de la documentación de Radio Barcelona en <http://ddd.uab.cat> [Acceso, 15.02.2015]].





**Figura 696.** Cartel anunciando la actuación del sábado por la noche (20.04.1946) en la sala de fiestas J. Hay en Madrid, en la que Sebastián Albalat y su Trío Vocal “Hermanas Russell” son las estrellas.

También son muestra de su éxito la gran cantidad de discos de 78 rpm que grabaron para la Compañía del Gramófono Odeón<sup>1548</sup>, tanto en solitario, como acompañando a

<sup>1548</sup> Véase el anexo correspondiente: “Discografía del Trío Vocal «Hermanas Russell»”.

los artistas más populares del momento como Roberto Rizo<sup>1549</sup>, Raúl Abril<sup>1550</sup>, Jorge Sepúlveda<sup>1551</sup>, o Estrellita de Palma<sup>1552</sup>, entre otros. Asimismo, se pueden encontrar discos en los que se incluye alguna canción del Trío Vocal “Hermanas Russell”, junto a otros artistas.

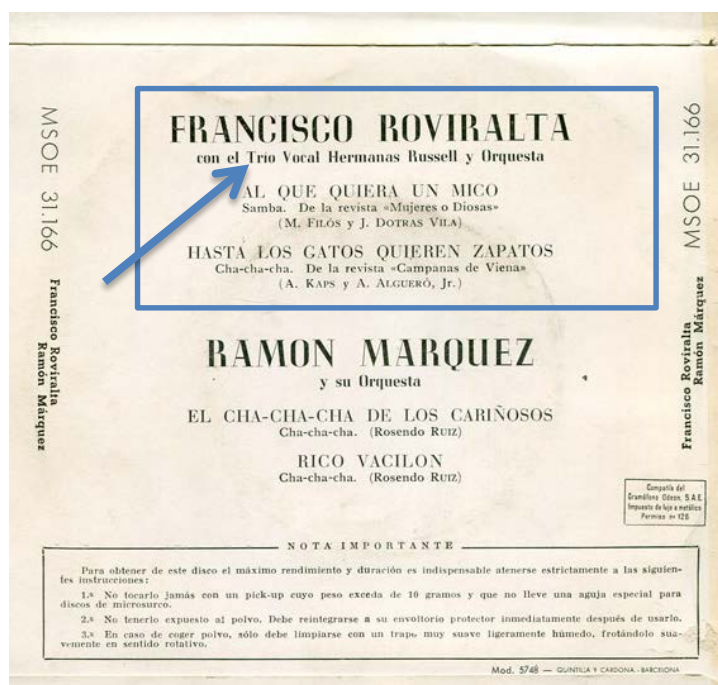
---

<sup>1549</sup> Roberto Rizo Abad, compositor y cantante, cuenta entre sus grabaciones como intérprete la del tema del Cola-Cao, titulado *Aquel negrito* [JORDI, Aureli: *Aquel negrito*. [Interpretado por Roberto Rizo]. [Disco de 45 rpm]. Cola-Cao. Disco obsequio].

<sup>1550</sup> Pseudónimo de José María Juncosa Panadés-Porrera (\*1911; †1969), que ejerció como maestro hasta la Guerra Civil. Después, al ser depurado, se dedicó a cantar de forma profesional. Actuó con las grandes orquestas de la época como “Plantación” o la de “Martín de la Rosa”, para posteriormente, en 1943, formar la suya propia. Primero se llamó “Melodians” y después adquirió su propio nombre, Raúl Abril y su Orquesta. Fue durante la década de 1940 cuando grabó la gran mayoría de sus discos y alcanzó un notable éxito. Numerosísimas son sus interpretaciones con su orquesta y también actuó con otros grupos como el Trío Vocal “Hermanas Russell” o el Cuarteto Vocal “Orpheus”. Además, realizó la adaptación de la letra española de la canción titulada *¡No puede ser!* [RAVASINI, Nino (compositor); Abril, Raúl (adaptación al español): *¡No puede ser! = Stasera no!* [Interpretado por Roberto Rizo]. [Cara A. Disco de 78 rpm]. Barcelona, Compañía del Gramófono Odeón, 1942]. Por lo que respecta ámbito cinematográfico, participó en la banda sonora musical de algunas películas como en *Un enredo de familia* [FERRÉS IQUINO, Ignacio (dir.): *Un enredo de familia* [cinta cinematográfica]. España, Producciones CAMPA, 1943], con *Señora* [MONSERRAT GUILLEMAT, Martí, “Serramont” (compositor): *Señora: Foxtrot de la película, Un enredo de familia*. [Grabado por Raúl Abril y Cuarteto Vocal “Orpheus”, con el acordeonista Serramont y su Orquesta]. [Cara A, disco vinilo 78 rpm]. Barcelona, Compañía del Gramófono Odeón, 1943]; o en el cortometraje musical titulado *Ritmo en las ondas* [PUJADAS, Pedro (dir.): *Ritmo en las ondas* [cinta cinematográfica]. España, Atenea Films, 1942], con un fox titulado *Madrugada* [DURÁN ALEMANY, Juan (compositor): *Madrugada, fox de la película, Ritmo en las ondas*. [Interpretada por Raúl Abril, con la Orquesta Martín de la Rosa]. [Cara A. Disco de 78 rpm]. Barcelona, Compañía del Gramófono Odeón, 1942]. ROMAGUERA I RAMIÓ, Joaquim: *El jazz y sus espejos*, Madrid, Ediciones de la Torre, 2002, p. 78; <http://www.bne.es/> [Acceso, 09.08.2016]; <http://bdh.bne.es> [Acceso, 09.08.2016].

<sup>1551</sup> Pseudónimo de Luis Sancho Monleón (\*1917; †1983), que fue un cantante valenciano que logró el éxito con la interpretación de boleros durante la década de 1940 y 1950, alcanzando fama internacional. También interpretó foxtrots, pasodobles, foxs, fados, tangos, etc. Grabó numerosos discos para la Compañía del Gramófono Odeón, acompañado siempre de su propia orquesta, “Jorge Sepúlveda y su Orquesta”. La interpretación que llevó a cabo con el Trío Vocal “Hermanas Russell” es la única colaboración que se ha hallado en sus discos. En cuanto a música cinematográfica, se han encontrado dos piezas: COCHRAN, Dorcas y NEWMAN, Leonel; KRAPS, Artur (adaptación letra española): *Nunca más = Again : fox canción de la película, El parador del camino*. [Grabado por Jorge Sepúlveda y su Orquesta]. [Cara A, disco vinilo 78 rpm]. Barcelona, Compañía del Gramófono Odeón, 1950; y FIORELLI, Giuseppe; FRAGNA, Armando: *Sólo un recuerdo : tú! = Stelle e lacrime : foxtrot de la película, Corazón ingrato*. [Grabado por Jorge Sepúlveda y su Orquesta]. [Cara A, disco vinilo 78 rpm]. Barcelona, Compañía del Gramófono Odeón, 1953. Una buena muestra de su popularidad son las numerosas recopilaciones y reediciones de sus interpretaciones, prácticamente hasta la actualidad. <http://www.bne.es/> [Acceso, 09.08.2016]; <http://bdh.bne.es> [Acceso, 09.08.2016].

<sup>1552</sup> Estrellita de Palma (\*1920; †1983) cantó acompañada de grupos como el Trío Vocal “Hermanas Russell” o el Trío Guadalajara (que al principio aparecieron reseñados como “Estrellita de Palma y sus gitanos”) y de las mejores orquestas del momento, como “José Casa Augé y su Orquesta”. Existen grabaciones de pasodobles, rumbas gitanas o coplas, entre otros registros. Destacan el pasodoble *Manolo de mis amores*. [VILLENA, Antonio; GARCÍA, Marino (compositores): *Manolo de mis amores* [Grabado por Estrellita de Palma con orquesta]. [Cara A, disco de vinilo 78 rpm]. Barcelona, Compañía del Gramófono Odeón, 1952] y *El cordón de mi corpiño* [GUERRERO, Salvador y CASTELLANO, Carlos (compositores): *El cordón de mi corpiño*. [Grabado por Estrellita de Palma]. [Cara A, disco de vinilo 78 rpm]. Barcelona, Compañía del Gramófono Odeón, 1955] que fueron grandes éxitos y la lanzaron a la fama. <http://www.bne.es/> [Acceso, 09.08.2016]; <http://bdh.bne.es> [Acceso, 09.08.2016].



**Figura 697.** Discos de la Compañía del Gramófono Odeón que incluyen canciones del Trío Vocal “Hermanas Russell”, portadas y contraportada, respectivamente.

La función de Pepita Russell en *Garbancito de la Mancha*, no cabe sino asociarla al trío en el que se integraba junto a sus “hermanas” (pues obviamente no eran tales sino que se trataba del nombre artístico adoptado por el terceto), en un tipo de formación vocal muy en boga por entonces y particularmente exitoso a partir de algunos ejemplos norteamericanos y franceses (v.g., las “Andrews Sisters”), frecuentemente utilizados para hacer los coros a determinados solistas (en realidad, en un caso paralelo al del Cuarteto Orpheus). De hecho, y como voz destacada del trío mencionado, Pepita Russell protagonizó algunos de los temas de *Garbancito de la*

*Mancha*, como el “Tema de Peregrina” y la “Canción del trabajo”, ambos en los que, con una marcada direccionalidad al público infantil, el protagonista era bien un niño, bien su mascota, en este caso concreto, un animal doméstico —una cabrita provista de su correspondiente cascabel—. Naturalmente, la asociación de este tipo de melodías amables, simpáticas e incluso juguetonas, hay que ponerla en relación con algunos éxitos anteriores en este sentido, como algunas melodías, ya para entonces afamadas, salidas de la factoría Disney (canciones a cargo de Mickey Mouse, Bambi, Blanca Nieves y los enanitos...) e incluso con algunos temas que causaron furor en la década de 1940 (melodías sencillas rayanas en lo simplón, provocadoras de cierta hilaridad infantil), como los protagonizados por *Mi vaca lechera*, grabada por el propio Trío Vocal “Hermanas Russell”. Se trataba obviamente, de canciones muy pegadizas, sencillas para reproducir y con melodías y ritmos modernos, bailables, que incluso, en ocasiones podían ser acompañados al canto y popularizados por sencillas coreografías a cargo del gran público.

### **Gaietà Renom**<sup>1553</sup>

Por lo que respecta a las voces masculinas, hay que decir que el tenor Gaietà Renom i Garcia (\*Barcelona, 03.09.1913; †Ibíd., 30.11.1997), miembro y solista destacado del Orfeó Català y del Liceu de Barcelona, fue, sin duda, el componente más destacado del Cuarteto Vocal “Orpheus”. A lo largo de toda su vida, incorporó a su repertorio gran variedad de compositores y estilos, destacando especialmente en la interpretación de lieder y oratorios, así como por su inestimable contribución a la difusión de la música popular catalana<sup>1554</sup>.

---

<sup>1553</sup> Las fuentes principales para elaborar el perfil biográfico y musical han sido: VIVES, Joan: “Entrevista a Glòria Renom”, en *Catalunya Música*, 96 (octubre 2013), pp. 46-48; <http://www.bne.es/es/Catalogos/BibliotecaDigitalHispanica> [Acceso, 24.08.2016]; <http://www.orfeocatala.cat> [Acceso, 24.08.2016]; “Centre de Documentació de l'Orfeó Català”: <http://mdc.cbuc.cat/> [Acceso, 24.08.2016] <http://www.assmmd.org/biografies/renomgaieta.htm> [Acceso, 24.08.2016].

<sup>1554</sup> VIVES, Joan: “Entrevista a Glòria Renom” ..., *op. cit.*, p. 46.



**Figura 698.** El tenor Gaietà Renom<sup>1555</sup>.

Gaietà Renom había nacido en Ciutat Vella, aunque pronto su familia se trasladó al más distinguido barrio de Gràcia. Allí comenzó sus estudios en La Salle, donde la música estaba muy presente. Pronto entró en la capilla de Sant Felip Neri del barrio de Gràcia, entonces a cargo de Mn. Ricard Penina. Además cantó bajo la dirección del maestro Antonio Pérez Moya (\*Valencia, 13.06.1884; †Barcelona, 03.03.1964). En 1932, ingresó en el Orfeó Català, con el que actuaría durante más de medio siglo<sup>1556</sup>. Y en 1948, se convirtió ya en el solista de la agrupación, puesto que iba a desempeñar durante más de 25 años. Seguramente, su referencia vocal fuera Emili Vendrell (\*Barcelona, 13.02.1893; †Ibíd., 1.08.1962).

Mercedes Plantada. Concepción Callao.  
Cayetano Renom. Lluís Corbella. Bartolomé  
Bardají y J. Escoto fueron los inmejorables  
intérpretes de «El giravolt de maig», cuyo  
autor fué, como aquéllos, objeto de fervo-  
rosas demostraciones de aprobación.

El Liceo se llenó. Testimonio de que las  
obras y los artistas españoles también in-  
teresan. — U. F. ZANNI.

**Figura 699.** Crítica de *El giravolt de maig* de E. Toldrà donde se elogia la interpretación de Gaietà Renom, entre otras. ZANNI, U. F.: en *La Vanguardia Española* (11.01.1948), p. 12.

<sup>1555</sup> Foto extraída de la web del Orfeó Català <http://www.orfeocatala.cat> [Acceso, 25.08.2016].

<sup>1556</sup> Fueron directores del Orfeó Català Lluís Millet i Pagès (1891-1941) —también fue su fundador junto a Amadeu Vives—, Francesc Pujol i Pons (1941-1945) y Lluís Maria Millet i Millet (1945-1977).

Sus habituales colaboraciones con el Orfeó Gracienc le pusieron en contacto con el Cuarteto Vocal “Orpheus”, cuyos componentes formaban también parte de dicho orfeón<sup>1557</sup>. También colaboró con muchas otras agrupaciones corales catalanas, en una actividad diversificada y realmente encomiable. Así, se sabe de sus actuaciones junto a los orfeones barceloneses Laudate, de Sants, la coral Cantiga, la del Col·legi Americà, la dels Lluïsos de Gràcia, la Capella Clàssica Polifònica, o incluso junto a formaciones de fuera de la Ciudad Condal, como el orfeón de Molins de Rei, o el Lleidatà<sup>1558</sup>. Entretanto, además, se sabe que hubo de compaginar su vocación musical —pues sin duda fueron años difíciles para la sociedad española— con el salario fijo que le proporcionaba su puesto como administrativo en el matadero de Barcelona.



**Figura 700.** Cuarteto Vocal “Orpheus”.

De izda. A dcha. Enrique Monfort, Gaietà Renom, August Dalet y Vicenç Mariano

Dentro del repertorio habitual de Renom deben mencionarse al menos sus interpretaciones de la *Novena Sinfonía* de Beethoven; la *Misa en Si menor*, el *Magnificat*, la cantata BWV 4 *Christ lag in Todesbanden*, la *Pasión según San Mateo* y

---

<sup>1557</sup> Gaietà Renom pasó a formar parte del Cuarteto Vocal “Orpheus” el 24.04.1934. [Sobre dicho cuarteto, puede verse lo que expondré más adelante].

<sup>1558</sup> <http://www.assmmd.org/biografies/renomgaieta.htm> [Acceso, 25.08.2016].

la *Pasión según San Juan*, de J. S. Bach; *El Pessebre* de Pau Casals<sup>1559</sup>; el *Requiem* de Fauré; el *Mesías* de G. F. Händel; *Las Estaciones* y la ópera bufa *Der Apotheker* de J. Haydn; el *Elías* de F. Mendelssohn; el *David penitente* y el *Requiem* de W. A. Mozart; la *Cantata de Nadal* de Antoni Pérez i Simó (\*Barcelona, 05.12.1920; †Ibíd., 28.01.2005)<sup>1560</sup>; o el *Stabat Mater* de F. Poulenc.

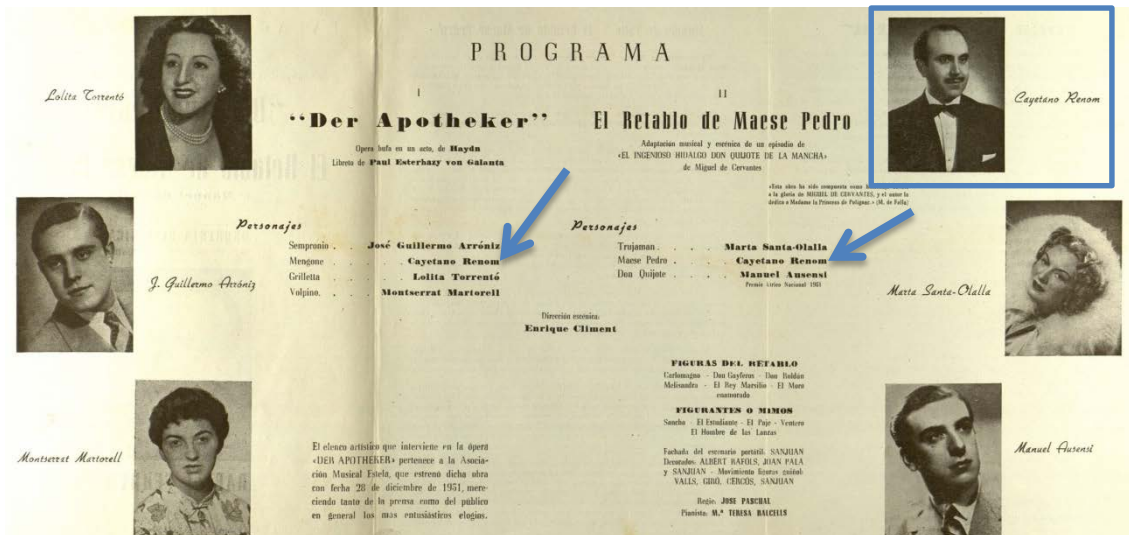


**Figura 701.** Programas de concierto en los que participó Gaietà Renom como solista, el 04.11.1950 y el 06.04.1952, respectivamente.<sup>1561</sup>

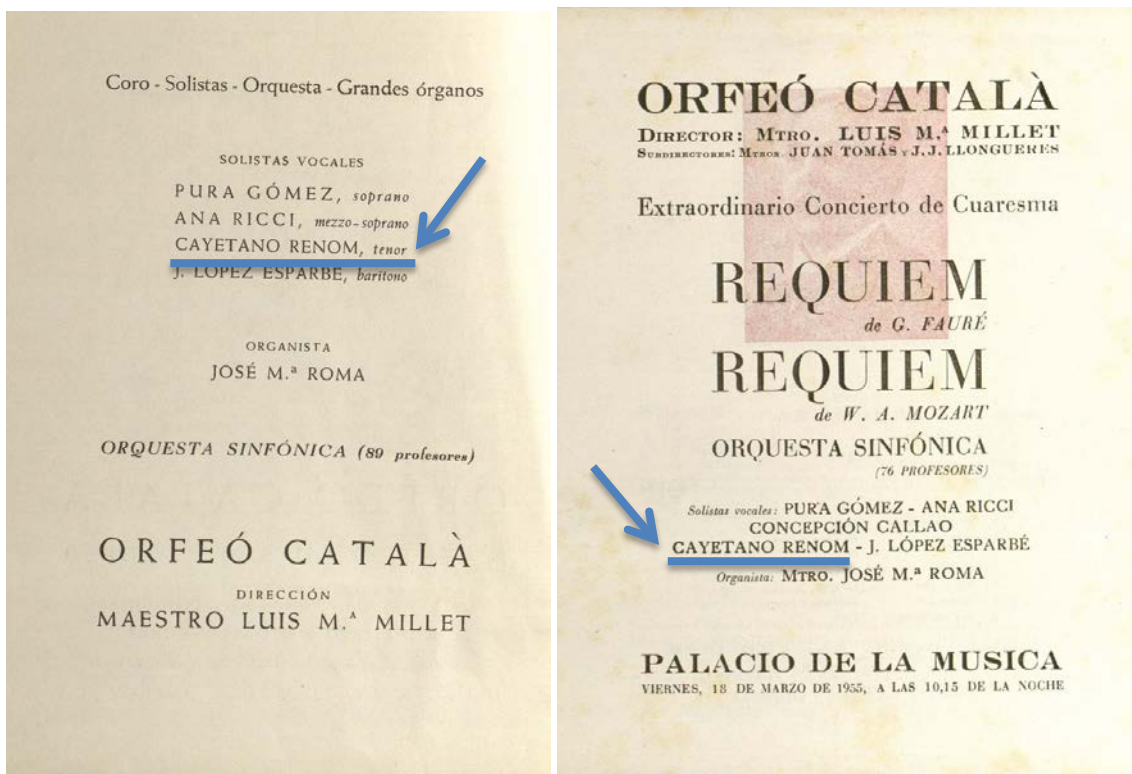
<sup>1559</sup> Esta obra se interpretó en el Teatro Real de Madrid. [http://www.ivoox.com/ndc-el-centre-documentacio-musical-de-audios-mp3\\_rf\\_2419663\\_1.html](http://www.ivoox.com/ndc-el-centre-documentacio-musical-de-audios-mp3_rf_2419663_1.html) [Acceso, 25.08.2016].

<sup>1560</sup> “Centre de Documentació de l'Orfeo Català”: <http://mdc.cbuc.cat/> [Acceso, 25.08.2016].; <http://www.assmmd.org/biografies/renomgaieta.htm> [Acceso, 25.08.2016]. Destacó especialmente en su papel como evangelista de *La Pasión según San Mateo* en lengua catalana, junto al Orfeo Català y bajo la dirección de Lluís Millet.

<sup>1561</sup> “Centre de Documentació de l'Orfeo Català”: <http://mdc.cbuc.cat/> [Acceso, 25.08.2016].



**Figura 702.** Programa de concierto en el que Gaietà Renom actuó como solista interpretando la ópera bufa *Der Apotheker* [El boticario] de J. Haydn y *El retablo de Maese Pedro* de M. de Falla. 30.03.1952, p. 2<sup>1562</sup>.



**Figura 703.** Programas de concierto en los que Gaietà Renom participa como solista. A la izda., bajo la dirección de Lluís Maria Millet i Millet, el 24.10.1953, p. 2; a la dcha., interpretando el *Requiem* de W. A. Mozart, el 13.03.1955.<sup>1563</sup>

1562 *Ibíd.*

1563 *Ibíd.*





**Figura 704.** “Estreno del *Stabat Mater* de F. Poulenc: Francis Poulenc amb els Mestres de l’Orfeó Català”. De izda. a dcha.: Joan Tomàs<sup>1564</sup>, Francis Poulenc, Luís M. Millet y Gaietà Renom. En el Palau de la Música Catalana, Barcelona, 08.11.1958<sup>1565</sup>.

Pero si por algún aspecto puede individualizarse más la trayectoria artística de Gaietà Renom, es seguramente por su versatilidad y su capacidad de adaptación a todo tipo de repertorio, dedicando buena parte de su actividad a la difusión de la música popular catalana. De hecho, la Generalitat de Catalunya le concedió la Creu de Sant Jordi el 02.04.1991:

[...] Per haver-se dedicat a cantar en la nostra llengua arreu del país de manera distinguida i en temps adversos. Pel seu impuls a la nostra música popular amb l’enregistrament de nombrosos discos<sup>1566</sup>.

Interpretó desde el repertorio sardanístico hasta todo tipo de interpretaciones líricas, como ópera, opereta, zarzuela, sainetes<sup>1567</sup>, etc., en cuya faceta pudo colaborar con

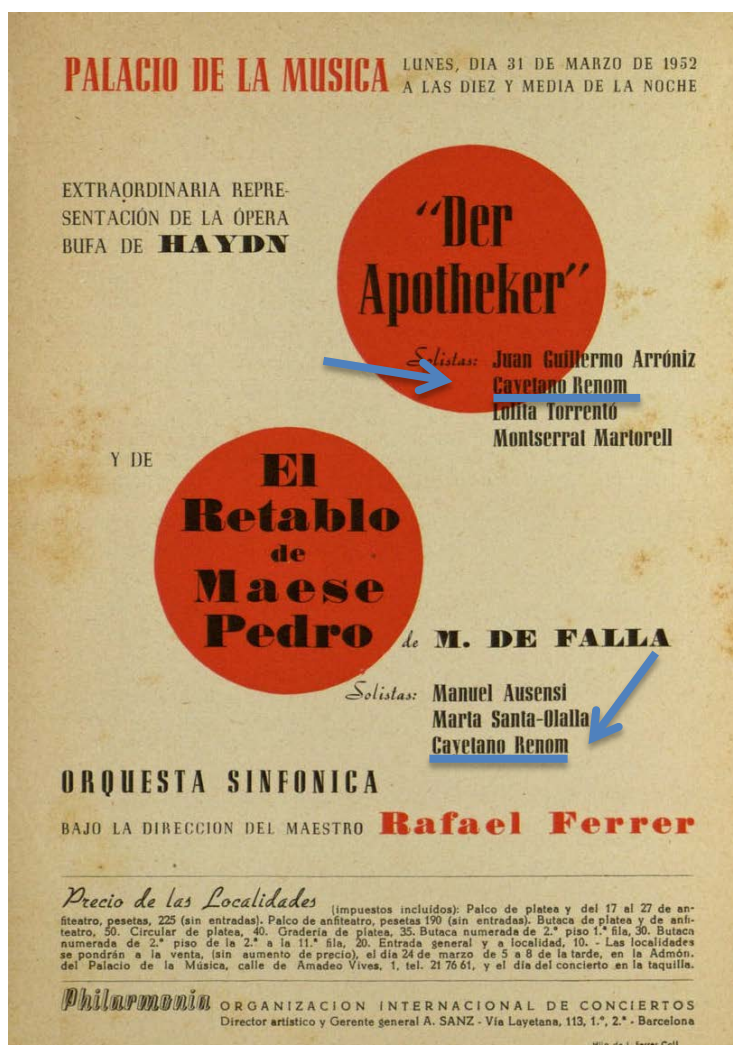
<sup>1564</sup> Joan Tomás i Parés (\*1896; †1967) músico, compositor i célebre folklorista (colaboró con Anglés y el Instituto Español de Musicología del CSIC), fue subdirector del Orfeó Català.

<sup>1565</sup> “Centre de Documentació de l’Orfeó Català”: <http://mdc.cbuc.cat/> [Acceso, 25.08.2016].

<sup>1566</sup> Extraído del nombramiento por el que se le concedió dicho premio. [Traduzco:] “[...] Por haberse dedicado a cantar en nuestra lengua por todo el país de forma distinguida y en tiempos adversos. Por su impulso a nuestra música popular con el registro de numerosos discos.”

algunas de las personalidades más destacadas del panorama musical catalán del momento:

[...] «El giravolt de maig» de Toldrà al costat de la Mercè Plantada, la Conxita Callao i Lluís Corbella (Liceu 1948), «L'empresari» de Mozart, «El retablo de Maese Pedro» de Falla, de que en fa un enregistrament a París sota la direcció d'Eduard Toldrà, l'òpera de cambra «El mozo que casó con mujer brava» d'en Surinyach Wrokona, de la que en feu l'estrena, com també feu amb «Màgia» de Ricard Lamote de Grigno”<sup>1568</sup>.



**Figura 705.** Programa del concierto en el que Gaietà Renom participó como solista en *El Retablo de Maese Pedro* de M. de Falla y *El boticario*, de F. J. Haydn, el 31.03.1952.<sup>1569</sup>

<sup>1567</sup> Se han localizado las grabaciones de zarzuelas como *La Dolorosa* o *Los de Aragón*, ambas de J. Serrano; del sainete lírico *La Reina Mora* de J. Serrano; o de la opereta *Molinos de viento*, de P. Luna. De todas ellas existente diversas versiones (véase la discografía de Gaietà Renom.

<sup>1568</sup> <http://www.assmmd.org/biografies/renomgaieta.htm> [Acceso, 25.08.2016].

<sup>1569</sup> “Centre de Documentació de l’Orfeó Català”: <http://mdc.cbuc.cat/> [Acceso, 25.08.2016].



**Figura 706.** Detalle de la contraportada del disco de *La Dolorosa*, zarzuela en dos actos, donde el tenor Gaietà Renom interpreta el papel protagonista masculino. Sello discográfico: Angel Records.

Por último, conviene destacar también, en el ámbito del lied sus interpretaciones del repertorio internacional más sobresaliente de compositores como Schubert o Schumann, y también, de numerosos compositores catalanes como J. Fradera, R. Lamote de Grignon, A. Mestres, Ll. Millet, E. Morera, C. Nicolau, E. Toldrà, J. Torrents...



**Figura 707.** Programas de concierto en los que Gaietà Renom participó como solista, el 24.03.1956 y el 26.05.1973, respectivamente.<sup>1570</sup>

<sup>1570</sup> *Ibíd.*



**Figura 708.** Discos de Cayetano Renom grabados por el sello Alhambra (San Sebastián, Columbia) en 1958 y Discophon en 1964, respectivamente.

Las fuentes hoy consultadas, muy probablemente al entusiasta calor propagandístico de los productos destinados para la venta o deudoras del conocimiento personal o familiar del biografiado, coinciden en destacar como aspectos vocales del tenor y la calidad de su interpretación, su “fiato perfecto” y “clara dicción”. De hecho, su hija<sup>1571</sup> afirma que:

[...] Per a ell era molt important la claredat perquè era la manera que s’entengués la poesia [...]<sup>1572</sup>.

Como también, esas mismas fuentes subrayan su compromiso y defensa de la lengua catalana y de sus canciones populares.

[...] ell considerava que les seves cançons anaven molt més enllà d’una música i d’una llengua. La unió de música i poesia barrejada amb la interpretació i el sentiment és que ha de trespasar al públic. [...].<sup>1573</sup>

<sup>1571</sup> Glòria Renom fundó la “Associació Musical Gaietà Renom” en 2011, con el objetivo principal de fomentar el patrimonio musical en català, siguiendo la labor de su padre.

<sup>1572</sup> VIVES, Joan: “Entrevista a Glòria Renom”, *op. cit.*, p. 48.

<sup>1573</sup> *Ibíd.*, p. 47.



**Figura 709.** Concierto conmemorativo: Pura Gómez recibiendo un ramo de flores después de la actuación, mientras Gaietà Renom, a su izda., observa la escena. 18.05.1956<sup>1574</sup>.

En realidad el perfil humano e ideológico de Renom fue una constante a lo largo de toda su trayectoria vital, como se refleja en el tipo de música que cultivó y como su propia hija relataría posteriormente, sin duda, desde un cariño filial ineludible:

“[...] Ell va estar empresonat doblement per catalanista i per jove cristià. El pare des de molt jove va començar a cantar, amb 18 anys ja estava a l’Orfeó Català. Després amb el Quartet Orfeus, sempre en català. Però sempre va ser un home molt complet i sempre va mostrar-se interessat en molt àmbits. Un d’ells és que va ser un gran creient. Era seguidor de la Federació de Joves Cristians d’en Pere Tarrés. És per això que va estar primer tancat a Montjuïc a punt de ser afusellat, per creient. Anys després va estar empresonat altre cop per catalanista. [...]”<sup>1575</sup>.

<sup>1574</sup> “Centre de Documentació de l’Orfeó Català”: <http://mdc.cbuc.cat/> [Acceso, 24.08.2016]

<sup>1575</sup> VIVES, Joan: “Entrevista a Glòria Renom”, *op. cit.*, p. 47. [Traduzco:] “[...] Él estuvo encarcelado doblemente, por catalanista y por joven cristiano. Mi padre, desde muy joven comenzó a cantar; con 18 años ya estaba en el Orfeó Català. Después, con el Cuarteto Orpheus, siempre en catalán. Pero siempre fue un hombre muy completo y siempre se mostró interesado en muchos ámbitos. Uno de ellos es que fue un gran creyente. Era seguidor de la Federación de Jóvenes Cristianos de Pere Tarrés. Es por eso que estuvo encerrado en Montjuïc a punto de ser fusilado, por creyente. Años más tarde estuvo encarcelado otra vez por catalanista [...]”.

## LOS SERVICIOS DE ORDEN PÚBLICO

### Detenciones de carácter político

Por estar afiliados al partido de la Ceda, han sido detenidos, habiendo ingresado en los calabozos de la Comisaría general de Orden público, Juan Rizo Alcobá, Cayetano Renom García, José Ramón Cabañes, José Antonio Rico Miralles, Atanasio Roig Miralles, José Torres Almirall y Domingo Plans Gambús.

—En los calabozos de la Comisaría general de Orden público ingresaron, en calidad de detenidos, Francisco Ballón, Lorenzo Valls y Alberto Martí, significados derechistas, por sospechas de que hayan tenido participación en la sublevación militar-fascista.

Parece que los detenidos serán puestos a disposición del Tribunal Popular.

**Figura 710.** Noticia de la detención de Gaietà Renom. S/A: “Los servicios de Orden Público. Detenciones de carácter político”, en *La Vanguardia* (25.11.1936), p. 2

Por lo que respecta a la discografía de Gaietà Renom, puede decirse que es bastante numerosa<sup>1576</sup>. Resulta muy significativo que el primer registro sonoro que se ha hallado del tenor como solista sea un tema de *Garbancito de la Mancha*, la “Marcha de la espada”, que fue incluido en uno de los discos que se grabaron en 1945<sup>1577</sup>. Hasta 1949 no se halla el siguiente registro, pero a partir de esta fecha, serán numerosísimos hasta 1979. E incluso se han editado registros sonoros después de su muerte.

Todos estos registros sonoros evidencian el éxito de Gaietà Renom en el panorama musical de la época y ponen en valor su trayectoria artística. Fundamentalmente pertenecen al género de la música popular catalana; lieder, fundamentalmente de compositores catalanes; y a un tipo de música muy variada para la escena (ópera, opereta, zarzuela, sainete...).

<sup>1576</sup> Para conocer la discografía completa del tenor Cayetano Renom, consúltese el anexo correspondiente.

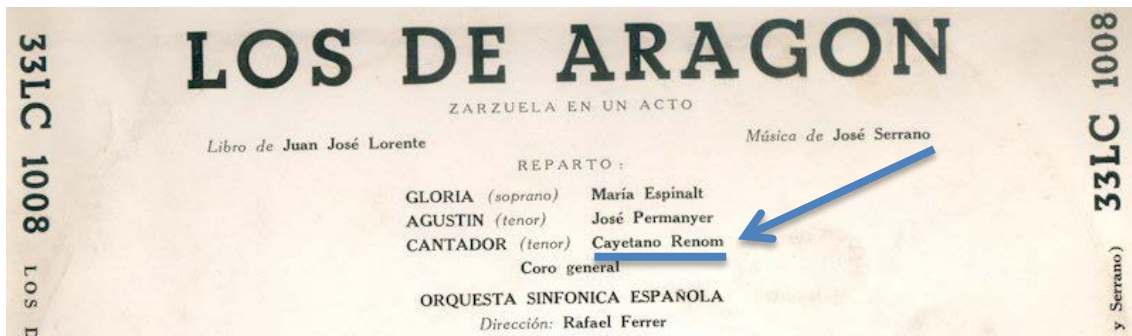
<sup>1577</sup> Véase el apartado dedicado a la música cinematográfica: La música cinematográfica de Pepita Russell, Gaietà Renom y el Cuarteto Vocal “Orpheus”.



Figura 711. Detalle de la etiqueta del disco de Cayetano Renom grabado en 1950 por Fábrica de discos Columbia (San Sebastián). Cara A y Cara B , respectivamente.



Figura 712. Reverso del disco de Cayetano Renom grabado por Alhambra, que incluye *Canço de taverna, Bosch endins, Serenata y Mar en calma*.



**Figura 713.** Detalle de la contraportada del disco de *Los de Aragón*, zarzuela en un acto. Sello discográfico: Barcelona, Compañía del Gramófono-Odeó, 1954.

También existen otras grabaciones que merecen mención, como la de *La passió segons Sant Mateu*, con el Orfeó Català, e incluso grabaciones dedicadas al público infantil como *Una vegada era un Rei...*, o *Cançons per a infants de Apeles Mestres*.



**Figura 714.** Grabación en disco de la *Passión según San Mateo* de J. S. Bach. Detalle del programa del ciclo de conciertos "Concerts Dedicats al Socs", 27 y 29.04.1965, p. 8<sup>1578</sup>.

<sup>1578</sup> "Centre de Documentació de l'Orfeó Català": <http://mdc.cbuc.cat/> [Acceso, 24.08.2016]





**Figura 715.** Detalle de la contraportada del disco *Una vegada era un Rei...*, grabado por Cayetano Renom para el sello Compañía del Gramófono-Odeón-Emi (Barcelona).

En definitiva, puede decirse que la presencia de Gaietà Renom, más allá de su explícita significación individual, hay que ponerla en relación con la contratación del entonces en boga Cuarteto Vocal “Orpheus”. No obstante, es cierto que en el concreto caso de Renom, se trataba de un personaje bien conocido en ambientes artísticos y culturales de la Cataluña del momento, y que habría aportado una cierta visibilidad a la producción cinematográfica de *Garbancito de la Mancha*, desde el más estricto punto de vista musical. Colaborador asiduo de músicos como E. Toldrá, A. Pérez Moya, J. Lamote de Grignon, al tiempo que, divulgador en Cataluña y España de la obra de grandes compositores como J. S. Bach o G. F. Händel —*El Mesías* de G. F. Händel (04.11.1950) fue la primera audición en Barcelona o *La Pasión según San Juan* de J. S. Bach (06.04.1952) fue la primera audición en España— o Manuel de Falla, sin duda, la adición de su nombre al cartel músico de la película junto al del maestro Guerrero y al de otras figuras atractivas del momento (Pepita Russell, el Cuarteto Vocal “Orpheus”...), sin duda, iba a constituir un importante incentivo de cara a atraer a “todos los públicos”, pues contribuía a aportar un marchamo de seriedad y profesionalidad, como sello distintivo, a la intervención musical de la producción.

### ***Cuarteto Vocal “Orpheus”***

El Cuarteto Vocal “Orpheus” se radicó en Barcelona, a partir de un núcleo de cantantes pertenecientes al Orfeo Gracienc (del barrio de Gracia), que se iban a mover en ámbito fundamentalmente catalán. A pesar de que desplegaron un repertorio ampliamente variado (de la música clásica, a la zarzuela o los temas populares catalanes), se especializaron, para sus actuaciones (en conciertos y audiciones, emisiones radiofónicas, grabaciones en vinilo...) en un repertorio fundamentalmente “de consumo”, cuando no, directamente, “de moda” (música “ligera” y de baile, que fuera vendible), dirigido al gran público. Y fue con este repertorio con el que vivieron su época dorada. Les permitió participar en el ámbito cinematográfico llegando a convertirse, incluso, en intérpretes habituales en los films durante la década de 1940 y trascender al gran público, convirtiéndose en un grupo de moda, que sonaba de forma habitual en la radio.

Creado con anterioridad a la Guerra Civil, perduró durante más de cuarenta años. Fue un grupo versátil, que tuvo que saber adaptarse a las nuevas situaciones impuestas (de la monarquía de Alfonso XIII y dictadura de Primo de Rivera, a la Segunda República, la posterior Guerra Civil, y por último, la posguerra franquista) por una sociedad española inexorablemente cambiante<sup>1579</sup>.

Con el tiempo, una de las características que iban a definir al cuarteto sería su capacidad de adaptación y para afrontar los cambios en su plantilla, sin perder su esencia musical y su propio estilo. De hecho, estos cambios trajeron consigo una cierta renovación, a la vez que se producía su necesario relevo generacional, facilitando así la incorporación de jóvenes y notables cantantes, como fue el caso de Gaietà Renom. Todo ello contribuyó a su pervivencia en el tiempo, conservando siempre cierta presencia en el panorama musical del momento.

---

<sup>1579</sup> La última actuación que se ha localizado aparece anunciada en S/A: “Página de la música”, en *La Vanguardia Española* (22.02.1970), p. 52.



**Figura 716.** Portada de un folleto de presentación del Cuarteto Vocal “Orpheus” (Gaietà Renom, Eduard Artells, August Dalet y Vicenç Mariano)<sup>1580</sup>.

La idea de formar el cuarteto, tal y como cuenta Vicenç Mariano<sup>1581</sup>, surgió cuando el Cuarteto Vocal “Santa Cecilia” (formado a su vez por miembros del Orfeó Català) fue invitado por el Orfeó Gracienc, agrupación coral en la que ellos cantaban. Se dijeron que por qué no podían ellos formar un cuarteto escogiendo a las mejores voces del Orfeó Gracienc, de manera que se reunieron un grupo de amigos (entre diez y doce) en casa “del amigo [Enrique] Climent”. Fueron luego a casa del maestro Enrique Morera (\*1865; †1942), y les oyó también Pau Casals; y de allí salió ya el cuarteto formado.

Debutaron el 19.03.1929, para San José, en el Grupo Excursionista Minerva, del barrio barcelonés de Pueblo Nuevo. Los miembros fundadores del Cuarteto Vocal “Orpheus” fueron: Domènec Capellera, tenor primero; Eduardo Artells, tenor segundo, Enrique

<sup>1580</sup> Hacia 1934. Se trata de un folleto de presentación que recoge en su interior diversas críticas aparecidas en la prensa de la época (*La publicitat, Las Noticias...*) sobre el grupo, los integrantes, el repertorio (música religiosa, canciones populares...) y datos de contacto.

<sup>1581</sup> Entrevista al Cuarteto Vocal “Orpheus”, en el programa “La vida es radio” de *Radio Barcelona* (calle Caspe, 6), 1972. [31’40’]. Entrevistador/locutor: Pepe Antequera. *E-Bbc*, CSFon-CD 526, pista 2.

Climent, barítono; y Vicens Mariano, bajo. Este último será el único miembro fundador que formará parte del grupo durante toda su trayectoria<sup>1582</sup>.



**Figura 717.** Cartel que anuncia el Festival Conmemorativo del XXV Aniversario de la fundación del Cuarteto Vocal "Orpheus". 20.03.1954.

Pero cada uno de ellos tuvo que compaginar su actividad musical con su verdadera profesión: Capellera era viajante y fabricante de chocolates; Artells era profesor de gramática *freelance*, discípulo de Pompeu Fabra; Climent era grabador de música, y

<sup>1582</sup> <http://www.assmmd.org/biografies/renomgaieta.htm> [Acceso, 17.08.2015]; Entrevista al *Cuarteto Vocal "Orpheus"*, en el programa "La vida es radio" de *Radio Barcelona...*, *op. cit.*

tocaba la viola; y Mariano se dedicaba a la confección<sup>1583</sup>. Por esa razón, la plantilla inicial pronto se vería modificada.

El 20 de julio del mismo año aparecían ya anunciados en *La Vanguardia* como participantes en un concierto. Aquí se detalla cada uno de los componentes del grupo:

“[...] el local social de la «Violeta de Clavé» [...] para recaudar fondos con destino a la biblioteca de la entidad. Tomará parte el cuarteto vocal «Orpheus» compuesto por los notables cantantes Ricardo Mayral [tenor primero], Eduardo Ortells [sic. Artells, tenor segundo], Enrique Climen [sic, Climent, barítono], Vicente Mariano [bajo]. [...]”<sup>1584</sup>.

Así que se puede afirmar que el primer cambio en la plantilla se produce pocos meses después de su fundación. Concretamente afecta al puesto de primer tenor, que primero ocupó Domènec Capellera para después dejar paso a Ricardo Mayral. Esta voz, junto a la de segundo tenor, será la que más cambios sufrirá, como cabría esperar.

Aunque su “puesta de largo” fue el 15.11.1929, cuando debutaron en el Palau de la Música Catalana:

“[...] Además de las tres secciones del «Orfeo Gracienc», [...] hará su presentación el cuarteto vocal «Orpheus», de cuya agrupación coral, integrada por elementos de la casa, se tienen las mejores referencias. [...]”<sup>1585</sup>.

Más adelante, en otro concierto publicitado también en *La Vanguardia* el 27.09.1930, se detecta un nuevo cambio en el puesto de primer tenor, que fue ocupado por Gerónimo Portabella<sup>1586</sup>. Y es que Ricardo Mayral había decidido dedicarse a la zarzuela<sup>1587</sup>. El resto del cuarteto es el mismo —esta composición también aparece explicitada en *La Vanguardia* en 18.03.1931, p. 11; y 15.10.1931, p. 8—. Más tarde, Enrique Climent fue sustituido por August Dalet en el puesto de barítono —la primera

---

<sup>1583</sup> Entrevista al *Cuarteto Vocal “Orpheus”*, en el programa “La vida es radio” de *Radio Barcelona...*, *op. cit.*

<sup>1584</sup> S/A: “Música y teatros”, en *La Vanguardia* (20.07.1929), p. 11. Sus nombres completos y en catalán son Ricard Mayral i Vidal (\*1907; †1975); Eduard Artells i Bover (\*1903; †1971); Enric Climent i Viñas (\*1910; 1983); y Vicenç Mariano Fernández.

<sup>1585</sup> S/A: “Música y teatros”, en *La Vanguardia* (15.11.1929), p. 26.

<sup>1586</sup> S/A: “Música y teatros”, en *La Vanguardia* (27.09.1930), p. 8. Se pueden encontrar numerosas referencias con el nombre en catalán, Jeroni Portavella.

<sup>1587</sup> Entrevista al *Cuarteto Vocal “Orpheus”*, en el programa “La vida es radio” de *Radio Barcelona...*, *op. cit.*

referencia hallada en prensa que lo recoge se corresponde con el 28.07.1932<sup>1588</sup>— puesto que, aconsejado por el maestro Jaume Pahissa (\*1880; †1969) en el sentido de que era más Bajo que Barítono, dejó el grupo al cambiar su registro vocal<sup>1589</sup>.



**Figura 718.** Anuncio de un concierto del Cuarteto Vocal “Orpheus” en el que aparece August Dalet ocupando el puesto de barítono. S/A: “Vida musical”, en *La Humanitat* (28.07.1932), p. 5.

<sup>1588</sup> S/A: “Vida musical”, en *La Humanitat* (28.07.1932), p. 5.

<sup>1589</sup> Entrevista al Cuarteto Vocal “Orpheus”, en el programa “La vida es radio” de *Radio Barcelona...*, op. cit.



Figura 719. Detalle de un programa de concierto del Cuarteto Vocal "Orpheus". Jeroni Portavella ocupa el puesto de tenor<sup>1590</sup>.

**Associació Obrera de Concerts i Ateneu Polytechnicum.** — El vinent dijous, a les deu del vespre, tindrà lloc la segona audició musical de les cinc organitzades per l'Ateneu Polytechnicum i Associació Obrera de Concerts, sota la direcció general del mestre Enric Roig i amb la cooperació de la notabilíssima cantatriu senyoreta Carme Bas, acompanyada al piano pel mestre senyor Climent Lozano, i el quartet vocal "Orpheus", compost pels senyors Gaietà Renom i Eduard Artells, tenors; August Dalet, baríton, i Vicenç Mariano, baix.

El programa estarà integrat per cançons amatòries i de cortesia dels segles XIV i XV, madrigals del segle XVI i obres polifòniques de Palestrina, Guerrero, Vitòria, Waelrant i Dowland.

Per a inscripcions i programes, Alt de Sant Pere, 27, pral., telèfon 25050.

Figura 720. S/A: "Noticiari", en *La publicitat* (24.04.1934), p. 4

<sup>1590</sup> Programa de 1930.

La siguiente variación en el Cuarteto Vocal “Orpheus” vuelve a afectar al puesto de primer tenor, que ocupó el famoso tenor Gaietà Renom hasta la última aparición del grupo. La primera mención hallada a este respecto es el anuncio de una actuación en *La publicitat* el 24.04.1934<sup>1591</sup>.

Algunas fuentes señalan que, a finales de ese mismo año, también se produjo la sustitución de Eduard Artells —que había desempeñado el puesto de segundo tenor desde los inicios del cuarteto— por Josep Monfort, y que más tarde, a su vez, éste fue sustituido por Jeroni Teruel. Aunque no se han encontrado fuentes primarias sobre la incorporación de Josep Monfort hasta 30.10.1944<sup>1592</sup> y de Jeroni Teruel hasta 01.03.1953<sup>1593</sup>. Las motivaciones fueron similares, buscando un camino profesional distinto al del cuarteto: Eduardo Artells, que únicamente quería hacer música clásica, dejó el grupo cuando empezaron a hacer jazz; por su parte, José Monfort, se fue a México, donde ejerció como director del Orfeó Català en ese país<sup>1594</sup>.



**Figura 721.** Cuarteto Vocal “Orpheus”. De izda. a dcha. Gaietà Renom, Josep Monfort., August Dalet y Vicenç Mariano.

<sup>1591</sup> S/A: “Noticiari”, en *La publicitat*, 56/18.629 (24.04.1934), p. 4.

<sup>1592</sup> Guía- índice para el programa del día 30.10.1944 de *Radio Barcelona* [S/A: “Guion de la programación”, en *Radio Barcelona* (30.10.1944), p. 6].

<sup>1593</sup> Programa de concierto celebrado en el Palau de la Música Catalana el 01.03.1953, con motivo del Gran festival de música catalana, p. 2. También se encuentra detallada la formación del cuarteto, con la presencia de Jeroni Teruel en S/A: “Música, teatro y cinematografía”, en *La Vanguardia Española* (20.04.1955), p. 27.

<sup>1594</sup> Entrevista al *Cuarteto Vocal “Orpheus”*, en el programa “La vida es radio” de *Radio Barcelona...*, *op. cit.*





**Figuras 722.** Geroni Teruel aparece como integrante del Cuarteto Vocal “Orpheus” en el programa de concierto de 01.03.1953, celebrado en el Palau de la Música Catalana con motivo del Gran festival de música catalana. Portada (p.1) y detalle de los integrantes y repertorio (p.2), respectivamente<sup>1595</sup>.

Este puesto de segundo tenor sufrió aún dos modificaciones más. Josep Maria Parellada sustituyó a Jeroni Teruel, quien a su vez, volvió al grupo años más tarde.

La primera referencia a la incorporación de Parellada se encuentra en una crítica en *La Vanguardia española* (14.11.1957): “[...] El Cuarteto Vocal «Orpheus», compuesto por los notables artistas Cayetano Renom, José María Parellada, Augusto Dalet y Vicente Mariano [...]”<sup>1596</sup>. También aparece en el programa de concierto en el que participó el Cuarteto Vocal “Orpheus” (21.03.1959), celebrado en el Palau de la Música Catalana con motivo del concierto anual de Música, canto, poesía y danza<sup>1597</sup>; o en una información aparecida en *La Vanguardia española* (01.05.1962) sobre la fiesta del Círculo Catalán de Madrid en honor de su “pubilla” en la que actuó el Cuarteto Vocal “Orpheus”, el cual estaría integrado por “[...] Cayetano Renom, Parellada, Augusto Dalet y Vicente Mariano, interpretó bellas canciones de todas las tierras españolas y en particular de las catalanas”<sup>1598</sup>.

La reincorporación de Geroni Teruel se encuentra en la última información hallada sobre el grupo, correspondiente a su actuación en el pregón de Semana Santa de

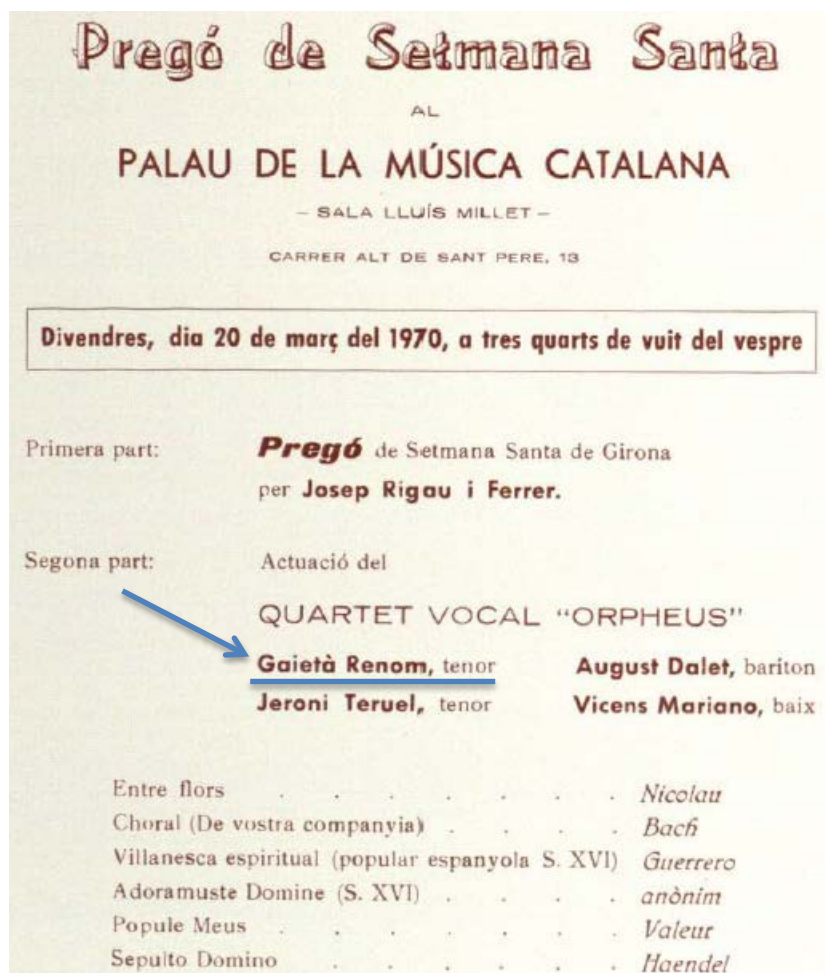
<sup>1595</sup> Centre de Documentació de l’Orfeó Català. <http://mdc.cbuc.cat/> [Acceso, 12.10.2015]

<sup>1596</sup> S/A: “Música”, en *La Vanguardia española* (14.11.1957), p. 24.

<sup>1597</sup> Programa de concierto, p. 2.

<sup>1598</sup> S/A: “Fiesta del Círculo Catalán en honor de su «Pubilla»”, en *La Vanguardia española* (01.05.1962), p. 7.

Girona el día 20.03.1970<sup>1599</sup>. En el programa de concierto se detalló la formación, pudiéndose comprobar cómo desaparece Josep M. Parellada y vuelve Geroni Teruel<sup>1600</sup>. Este es el último cambio detectado.



**Figura 723.** Detalle del programa de concierto correspondiente al pregón de Semana Santa celebrado en el Palau de la Música Catalana el día 20.03.1970, p. 3<sup>1601</sup>.

A modo de curiosidad, he hallado una modificación en la variación de la formación que afectó también al puesto de barítono. Se trata del programa de concierto del Gran festival de música y canciones catalanas en el que participó el cuarteto el 02.03.1952, ofrecido en el Palau de la Música Catalana. Aunque en realidad y muy posiblemente, sea una errata en el apellido del barítono August Dalet pues el nombre es el mismo, la similitud en el apellido es evidente y además, no se ha encontrado ninguna otra referencia a este posible cambio.

<sup>1599</sup> Programa de concierto, p. 3.

<sup>1600</sup> Se desconocen los motivos de este cambio y si fue permanente.

<sup>1601</sup> Centre de Documentació de l'Orfeó Català. <http://mdc.cbuc.cat/> [Acceso, 12.10.2015].



**Figura 724.** Detalle del programa de concierto en el que participó el Cuarteto Vocal “Orpheus” (02.03.1952), celebrado en el Palau de la Música Catalana con motivo del Gran festival de música y canciones catalanas, p. 2<sup>1602</sup>.

COMPONENTES DEL CUARTETO VOCAL “ORPHEUS”				
Fechas <sup>1603</sup>	Tenor 1	Tenor 2	Baritono	Bajo
19.03.1929 <sup>1604</sup>	Domènec Capellera	Eduard Artells	Enric Climent	Vicenç Mariano
20.07.1929 <sup>1605</sup>	Ricard Mayral	↓	↓	↓
27.09.1930 <sup>1606</sup>	Jeroni Portavella	↓	↓	↓
28.07.1932 <sup>1607</sup>	↓	↓	August Dalet	↓
24.04.1934 <sup>1608</sup>	Gaietà Renom	↓	↓	↓
30.10.1944 <sup>1609</sup>	↓	Josep Monfort	↓	↓
01.03.1953 <sup>1610</sup>	↓	Jeroni Teruel	↓	↓
14.11.1957 <sup>1611</sup>	↓	Josep M <sup>a</sup> Parellada	↓	↓
20.03.1970 <sup>1612</sup>	↓	Jeroni Teruel	↓	↓

**Figura 725.** Componentes del Cuarteto Vocal “Orpheus” a lo largo de su trayectoria.

<sup>1602</sup> Gran Festival organizado por la Institución Mutual Antituberculosa. Centre de Documentació de l’Orfeó Català. <http://mdc.cbuc.cat/> [Acceso, 12.10.2015].

<sup>1603</sup> Las fechas aquí señaladas se corresponden con la primera referencia hallada en los cambios de la formación. Así pues, no significa que sean las fechas exactas en las que se realizó algún cambio en los componentes del cuarteto.

<sup>1604</sup> <http://assmmd.org> [Acceso, 17.08.2015]

<sup>1605</sup> S/A: “Música y teatros”, en *La Vanguardia...*, op. cit., p. 8.

<sup>1606</sup> S/A: en *La Vanguardia...*, op. cit., p. 8.

<sup>1607</sup> S/A: “Vida musical”, en *La Humanitat...*, op. cit., p. 5.

<sup>1608</sup> S/A: “Noticiari”, en *La publicitat...*, op. cit., p. 4.

<sup>1609</sup> S/A: “Guion de la programación”, en *Radio Barcelona...*, op. cit., p. 6

<sup>1610</sup> Programa de concierto celebrado en el Palau de la Música Catalana, con motivo del Gran festival de música catalana, p. 2.

<sup>1611</sup> S/A: “Música”, en *La Vanguardia española...*, op. cit., p. 24.

<sup>1612</sup> Programa de concierto celebrado el día 20.03.1970, correspondiente al pregón de la Semana Santa. Última referencia localizada en la que se detalla los componentes del Cuarteto Vocal “Orpheus”.

El Cuarteto Vocal “Orpheus” cosechó grandes éxitos a lo largo de toda su extensa trayectoria. Ya desde sus inicios contaron con enorme popularidad en ámbito catalán. Y es que, tanto el hecho mismo de aparecer anunciados en prensa tan solo cuatro meses después de su creación (*La Vanguardia* (20.07.1929), p. 11), como el de referirse a ellos como “notables cantantes”, da buena muestra de la relevancia que rápidamente cobró el Cuarteto Vocal “Orpheus” en la sociedad barcelonesa durante los años previos a la Guerra Civil.

Y en pocos años fueron capaces de alcanzar el éxito tanto entre el público como entre la crítica. Los elogios vertidos hacia el cuarteto en *Philharmonia*<sup>1613</sup> son una clara evidencia de ello, ya que tan sólo dos años después de su creación se califica su actuación de “gran relleu”, “digna de tot elogi” o “realitzacions perfectament reeixides”<sup>1614</sup>. También se hace referencia a la gran madurez como cuarteto y se alaban sus cualidades vocales: “equilibri sonor”, “fusió de les veus”, “ductilitat en la matització” o “bon gust en la interpretació”<sup>1615</sup>.

**QUARTET VOCAL ORPHEUS.** — Organitzada per la Joventut Sardanista Pep Ventura, es celebrà, el dia 24 d'octubre, a la Sala Mozart, una Festa de Música i Poesia, en la qual adquirí gran relleu l'actuació, digna de tot elogi, del Quartet vocal "Orpheus". Aquesta agrupació, formada pels Srs. Jeroni Portavella (Tenor I), Eduard Artells (Tenor II), Enric Climent (Baríton) i Vicents Mariano (Baix) ha assolit ja un grau de maduresa que els permet realitzacions perfectament reeixides. L'equilibri sonor, la fusió de les veus, la ductilitat en la matització i el bon gust en la interpretació són qualitats que els caracteritzen. Els calgué repetir un bon nombre d'obres davant l'insistència dels aplaudiments. (Vegi's el Suplement Gràfic).



PHILHARMONIA CATALANA.—Le Quatuor Vocal «Orpheus», de Barcelona.

**Figura 726.** Crítica del Cuarteto Vocal “Orpheus”. S/A: “Quartet Vocal Orpheus”, en *Philharmonia*, II/6 (01.12.1931), p. 77; y detalle del suplemento gráfico.

Se convirtieron en habituales en el panorama musical catalán de la época, participando en conciertos y eventos de diversa índole a lo largo de todo el territorio catalán y sus actuaciones se publicitaron frecuentemente en prensa. Se pueden hallar desde conciertos conmemorativos, festivales de música, galas benéficas, veladas musicales, conciertos relacionados con eventos religiosos, actuaciones en fiestas patronales, etc.

<sup>1613</sup> S/A: “Quartet Vocal Orpheus”, en *Philharmonia*, II/6 (01.12.1931), p. 77.

<sup>1614</sup> [Traduzco] “Gran relieve”, “Digna de todo elogio” o “realizaciones perfectamente sobresalientes”.

<sup>1615</sup> [Traduzco] “Equilibrio sonoro”, “fusión de las voces”, “ductilidad en los matices” o “buen gusto en la interpretación”.

—En obsequio a los socios protectores del «Orfeo Gracienc» y en conmemoración al mismo tiempo de la festividad de Santa Cecilia, Patrona de los músicos, la mentada entidad coral tiene en proyecto la celebración de un concierto-repaso, el cual tendrá efecto en la noche del 23 del actual, o sea el sábado de la próxima semana.

Además de las tres secciones del «Orfeo Gracienc», que interpretarán una selección entre las más bellas canciones de su repertorio, hará su presentación el cuarteto vocal «Orpheus», de cuya agrupación coral, integrada por elementos de la casa, se tienen las mejores referencias.

Con motivo del XV aniversario de su fundación el «Orfeón Llevant de la Barceloneta» celebrará mañana, por la noche, una fiesta musical en la que tomará parte, además del cuarteto Orpheus, la tiple Guadalupe Pueyo, el tenor José Taxés y el bajo Luis Corbella, los cuales durante los intermedios de la fiesta cantarán escogidos trozos de diversas óperas.

**Figuras 727.** Ejemplos de conciertos conmemorativos en los que participó el Cuarteto Vocal “Orpheus”. S/A: “Música y teatros”, en *La Vanguardia* (15.11.1929), p. 26; S/A: “Gacetillas”, en *La Vanguardia* (08.07.1932), p. 6.

—El Ateneo de San Gervasio (calle Bélgica, número 32), celebrará el próximo sábado, a las diez de la noche, un festival a beneficio de los hospitales de esta ciudad y en homenaje al locutor de Radio Barcelona «Toresky».

Se presentará por primera vez en San Gervasio el «Teatre Líric Català», representando la zarzuela catalana, de Rafael Corbella, música de José Quintana, «L'encesa posta».

Además tomarán parte en la velada los artistas Enrique Borrás, Valeriano Ruiz, Cecilia Gubert, Juan Riba, Salvador Anglada, el cuarteto vocal «Orpheus» y varios artistas de la compañía de Luis Calvo.

**Figura 728.** Publicidad de un festival benéfico en el que actuó el Cuarteto Vocal “Orpheus”. S/A: “Música y teatros”, en *La Vanguardia* (19.05.1932), p. 17.

Hoy, a las cinco de la tarde, dada en el «Casal Doña Dorotea» una conferencia el doctor Serra de Martínez sobre el tema «Figuras Wagnerianas». Luego de la conferencia el cuarteto vocal «Orpheus» dará un escogido concierto.

El «Institut d'Estudis Musicals» anuncia para hoy, a las diez de la noche, una sesión a cargo del cuarteto vocal «Orpheus», compuesto por los señores Jerónimo Portavella, tenor I; Eduardo Artells, tenor II; Augusto Dalet, barítono, y Vicente Mariano, bajo.

El programa de esta sesión estará formado por obras interesantes.

**Figura 729.** Ejemplo de conciertos del Cuarteto “Orpheus” publicitados en *La Vanguardia*. S/A: en *La Vanguardia* (01.02.1931), p. 19; y S/A: “Música y teatros”, en *La Vanguardia* (29.07.1932), p. 21; respectivamente.

Por la tarde y en el «Palau de la Música Catalana», se organizó un festival que se vió concurridísimo.

El trío Casadó y el cuarteto Orpheus, conquistaron los aplausos de los espectadores con sus bellas interpretaciones y el maestro Mongueras, con sus grupos realizando juegos de rítmica y plástica, obtuvo un nuevo éxito a juzgar por la ovación con que el público coronó sus trabajos.

**Figura 730.** Actuación del Cuarteto Vocal “Orpheus” en el Festival de «Fraternidad cristiana». S/A: “Vida religiosa”, en *La Vanguardia* (20.12.1932), p. 16.

**FIESTA DE STA. LUCÍA**

Organizada por FRATERNIDAD CRISTIANA DEL PERSONAL FEMENINO DE «EL SIGLO, S. A.», SINDICATO BARCELONÉS DE LA AGUJA y demás Asociaciones barcelonesas de la FEDERACIÓ DE PATRONATS I ESCOLES D' OBRERES DE CATALUNYA.

**Martes, 13 de Diciembre, fiesta de Sta. Lucía**

A las 7 y media, Misa de Comunión General en la Iglesia Parroquial de Belén, con Plática por el Rdo. Dr. D. Eduardo Román, Rdo. Sr. cantará por los asistentes la Misa de «Angeles».

**Domingo, día 18 de Diciembre**

A las 10 y media de la mañana, Festival Deportivo y Audición de Sardanias por la «Cobla Barcelonés» en el CAMPO DE ESPORTS DE «FRATERNIDAD CRISTIANA» (calle Arrobaga P. Cl.)

A las 5 de la tarde, **GRAN FESTIVAL** en el **Palau de la Música Catalana**, según el siguiente programa:

- I. Concierto instrumental por el terceto formado por D. Eduardo Montealegre (piano), D. Enrique C. Marsal (violín) y D. Montserrat Casadó (violoncello).
- II. Concierto vocal por el cuarteto «Orpheus», formado por D. Jerónimo Portavella (tenor I), D. Eduardo Artells (tenor II), D. Augusto Dalet (baritono) y D. Vicente Mariano (bajo).
- III. Parlamentos alusivos a la fiesta por los Dres. Joaquín Masdexart y Eduardo Román.
- IV. Canciones con gestos e interpretaciones de plástica animada, por el «Institut Català de Rítmica i Plàstica», fundado y dirigido por el maestro D. Juan Llongueres.

NOTAS:—Las entradas para el FESTIVAL SON PERSONALES Y GRATUITAS y deben reservarse en las Cajas respectivas.  
El depósito de localidades para el FESTIVAL es el «Pala de la Música Catalana» se abre el día 1 del corriente en «Calle Música Barcelonés», Plaza de España 26.  
Precio de las localidades (comprendidas las entradas):  
Palco 20 Ptas. Anfiteatro 250 Ptas.  
Plata 250 « « Cercadores 2 «  
Gradadera de plaza 1500 Ptas.  
Todas las localidades del 2.º piso están reservadas a las Asociadas y a las Obreras de Talleres de mujeres que primen la seldria.  
Barcelona, Diciembre de 1932.

A las 5 de la tarde, **GRAN FESTIVAL** en el **Palau de la Música Catalana**, según el siguiente programa:

- I. **Concierto instrumental** por el terceto formado por D. Eduardo Montealegre (piano), D. Enrique C. Marsal (violín) y D. Montserrat Casadó (violoncello).
- II. **Concierto vocal** por el cuarteto «Orpheus», formado por D. Jerónimo Portavella (tenor I), D. Eduardo Artells (tenor II), D. Augusto Dalet (baritono) y D. Vicente Mariano (bajo).
- III. **Parlamentos alusivos** a la fiesta por los Dres. Joaquín Masdexart y Eduardo Román.
- IV. **Canciones con gestos e interpretaciones de plástica animada**, por el «Institut Català de Rítmica i Plàstica», fundado y dirigido por el maestro D. Juan Llongueres.

**Figura 731.** Programa de concierto en el que participó el Cuarteto Vocal "Orpheus" (13.12.1932), celebrado en el Palau de la Música Catalana con motivo de la festividad de Santa Lucía, p. 1 y detalle, respectivamente<sup>1616</sup>.

**IGUALADA**

**VILAFRANCA DEL PANADÉS**

Con motivo de su onomástico, ha recibido efusivas felicitaciones el juez de primera instancia e instrucción de este partido señor Olcina, y desde estas columnas le enviamos la nuestra más respetuosa y sincera.

—Presidido por el alcalde, don José Masachs, ha tenido efecto, en el cementerio de esta villa, el entierro del cadáver del sereno don Pablo Parera.

—Terminada su licencia, se ha encargado nuevamente del Juzgado municipal de esta población don Jaime Ferrer Cabra.

—La Asociación de Música ha inaugurado el quinto curso de conciertos con el a cargo del cuarteto vocal «Orpheus», integrado por los tenores Portavella y Artells, el baritono Climent y el bajo Mariano.

La selecta concurrencia que formó en el acto aplaudió calurosamente la primorosa labor de dichos artistas.

—Ha regresado de Panamá, en donde residía desde hace veintitún años, nuestro querido amigo don Alberto Bertrán, con su distinguida esposa e hijos. — Corresponsal.

**EL «QUARTET VOCAL ORPHEUS»**  
Victoria, Schubert, Salvat, Rillé, Saint-Saens y Brahms son, entre otros, los autores de las obras que el excelente «Quartet vocal Orpheus» cantará en «Amics de les Arts», de Tarrasa, mañana, domingo, por la tarde.

**Figuras 732.** Conciertos del Cuarteto Vocal "Orpheus" en Villanfranca del Panadés, en Igualada y en Tarrasa. S/A: "Información regional", en *La Vanguardia* (03.11.1931), p. 33; S/A: "Información regional", en *La Vanguardia* (19.03.1933), p. 29; y S/A: en *La Vanguardia* (09.11.1935), p. 11; respectivamente.

<sup>1616</sup> Centre de Documentació de l'Orfeó Català. <http://mdc.cbuc.cat/> [Acceso, 12.10.2015].

Estos son tan sólo algunos ejemplos de los muchos conciertos que realizaba el grupo antes de la Guerra Civil, que demuestran una intensa actividad y dejan patente una presencia musical y cultural indiscutible.

## Teatros y Conciertos

### CUARTETO VOCAL «ORPHEUS»

Siguiendo la serie de conciertos que viene celebrando este verano en las colonias infantiles y agrupaciones musicales catalanas el notable Cuarteto Vocal «Orpheus», está preparando con toda intensidad los conciertos que dará el sábado y el domingo próximos, por la tarde, en la Colonia Escolar de Mollet y en el «Círcol Catòlic» de Corro de Vall (Les Franceses del Vallès), donde la actuación del mencionado Cuarteto es esperada con sumo interés...

*Figura 733. S/A: "Teatros y Conciertos", en La Vanguardia (08.08.1935), p. 9.*

No cabe duda que la Guerra Civil supuso una etapa de inactividad para el grupo, puesto que con el estallido de ésta, el grupo se tuvo que disolver. Aunque cuando coincidían en permisos, se reunían para cantar en festivales benéficos (a beneficio de donantes de sangre, en hospitales y para ayudar en lo posible a los damnificados por la guerra).

Finalizada la contienda bélica, el cuarteto retomó su actividad musical con mucha más fuerza incluso que antes, pudiéndose considerar la década de 1940 como la época de mayor éxito y popularidad, pues entonces participaron en el ámbito cinematográfico, alcanzando cotas de popularidad que trascendieron al gran público, como se verá más adelante. En este momento resulta clave recordar que es la época en la que participaron en la banda sonora musical de *Garbancito de la Mancha* (1945).



**Figura 734.** Anuncio del próximo concierto (08.04.1945) dentro de la temporada de conciertos 1944-1945 del Palau de la Música Catalana, a cargo del Cuarteto Vocal "Orpheus". Detalle de la última página del programa del sexto concierto (25.03.1945)<sup>1617</sup>.

#### **El Cuarteto Vocal Orpheus**

El próximo domingo, por la noche, en el Palacio de la Música celebrará «Edu-cación y Descanso» su séptimo concierto, que ha sido con-fiado al Cuarteto Vocal Orpheus, conjunto que goza de gran prestigio.

En el programa figuran obras clásicas, románticas y populares, de las que el citado conjunto hace una verdadera crea-ción.

**Figura 735.** Ejemplo de la popularidad alcanzada por el Cuarteto Vocal "Orpheus". Publicidad de un concierto ofrecido por el grupo en el Palau de la Música Catalana. S/A: "Música, teatro y cinematografía", en *La Vanguardia Española* (06.04.1945), p.8.

<sup>1617</sup> Centre de Documentació de l'Orfeó Català. <http://mdc.cbuc.cat/> [Acceso, 12.10.2015].



Después de la década de 1940 continuaron ofreciendo conciertos, pero éstos fueron menos numerosos conforme fue pasando el tiempo. Aún se aprecia una notable actividad durante la década de 1950. He podido localizar dos actuaciones en el Palau de la Música Catalana.

**PALACIO DE LA MUSICA**

Viernes día 3 de diciembre de 1954  
A las 10.45 de la noche

*¡Extraordinario acontecimiento artístico!*

*La Cofradía de Pescadores de Barcelona, bajo el patrocinio del Excmo. Sr. Contralmirante Jefe del Sector Naval de Cataluña, Comandante Militar de Marina de Barcelona, presenta su*

**III Festival benéfico  
pro-hijos de los pescadores pobres**

*al objeto de allegar fondos para la adquisición de prendas de abrigo.*

I  
Selecto concierto a cargo de la  
**BANDA MUNICIPAL DE BARCELONA**  
dirigida por el Mtro. Bonell

II  
Recital a cargo de la eminente «liederista»  
**ANITA REULL**

Recital de canciones a cargo de los admirados artistas  
**EVA GRACIATTI  
PURA GÓMEZ  
EMILIO VENDRELL  
CAYETANO RENOM**

acompañados al piano por los profesores  
**JUAN DOTRAS VILA y LUIS MOLINS**

III  
Selecto recital de piano a cargo de la eminente concertista  
**MARÍA CANELA**

Canciones populares por el famoso  
**CUARTETO ORPHEUS**

Recital de guitarra por el prestigioso y eminente profesor  
**CARLOS SANTÍAS**

Recital lírico a cargo del famoso barítono  
**MARCOS REDONDO**

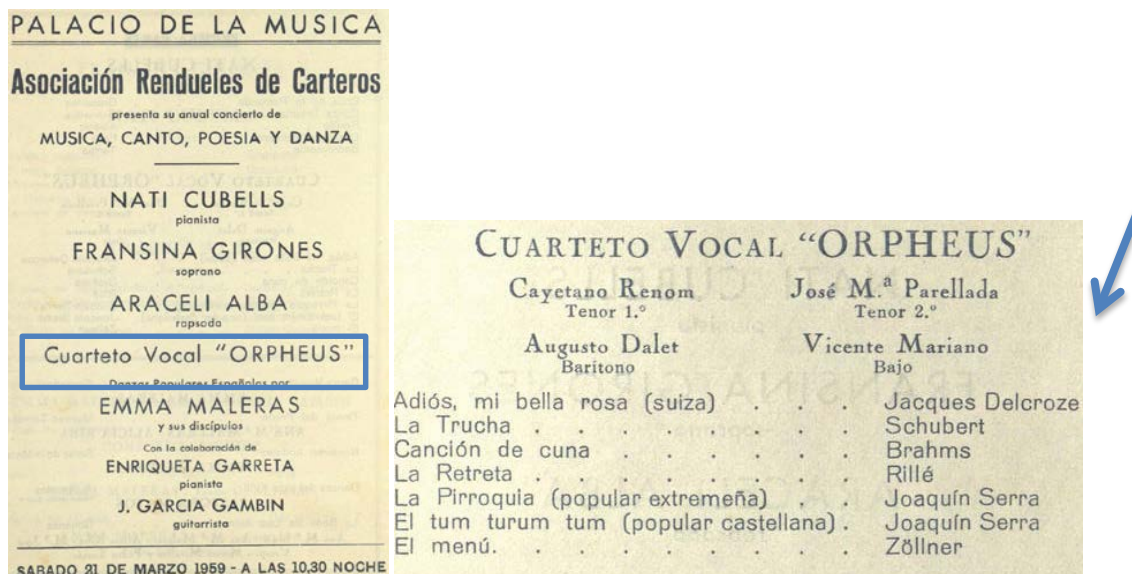
Locutor Dirección artística  
**GERARDO ESTEBAN MANUEL R. CABELLO**  
ambos de Radio Barcelona

Asistirán al acto nuestras primeras Autoridades Civiles y Militares, así como el eminente tenor español HIPOLITO LAZARO.

PRECIOS: Palcos, 200 ptas. — Butacas patio, 40 ptas. — Circulares y Graderío, 30 ptas. — Anfiteatro, 30 ptas. — 2.º piso. 1.ª fila, 20 ptas. — 2.º piso, 15 ptas. Entrada general y a localidad, 7 ptas.

**Figura 736.** Programa de concierto en el que participó el Cuarteto Vocal “Orpheus” y Gaietà Renom (03.12.1954), celebrado en el Palau de la Música Catalana con motivo del III Festival benéfico pro-hijos de los pescadores pobres<sup>1618</sup>.

<sup>1618</sup> *Ibíd.*



**Figuras 737.** Programa de concierto en el que participó el Cuarteto Vocal “Orpheus” (21.03.1959), celebrado en el Palau de la Música Catalana, con motivo del concierto anual de Música, canto, poesía y danza. Portada (p.1) y detalle del repertorio (p.2)<sup>1619</sup>.

Incluso ofrecieron un concierto en solitario en el Orfeón de Sants el 14.11.1957<sup>1620</sup>, con un gran éxito, tal y como se recoge en la crítica de dicho concierto publicada en *La Vanguardia Española*. Se habla de “[...] anunciado concierto [...]”, “[...] magníficas y variadas interpretaciones [...]” o de “[...] perfección admirable [...]”; se les califica de “[...] notables artistas [...]”; y se deja patente la gran aceptación entre el público.

**ORFEON DE SANS. — El Cuarteto Vocal «Orpheus»**

Con un lleno desbordante se celebró en el Orfeón de Sans, el anunciado concierto por el Cuarteto Vocal «Orpheus». Sus magníficas y variadas interpretaciones fueron seguidas por el público con un entusiasmo sin límites, obligando a los cantores a ejecutar varias obras fuera de programa. El Cuarteto Vocal «Orpheus», compuesto por los notables artistas Cayetano Renom, José María Parellada, Augusto Dalet y Vicente Mariano, cuidó los heterogéneos, emotivos y algunas veces difíciles matices de las obras con una perfección admirable. Este era el primer concierto de la temporada de los Amigos de la Música de la mentada entidad sansense el cual revistió caracteres de verdadera solemnidad y éxito.


**Figura 738.** Crítica de un concierto ofrecido íntegramente por el Cuarteto Vocal “Orpheus” en el Orfeón de Sants. S/A: “Música”, en *La Vanguardia Española* (14.11.1957), p. 24.

<sup>1619</sup> *Ibíd.*

<sup>1620</sup> S/A: “Música”, en *La Vanguardia española...*, *op. cit.*, p. 24.

La última actuación que se ha localizado apareció publicitada en *La Vanguardia* el 22.02.1970 y tuvo lugar en la entonces Biblioteca Central de Barcelona (hoy Biblioteca de Catalunya).

**En la Biblioteca Central: la Orquesta de Cámara «Amics dels Clàssics» en colaboración con el «Quartet Vocal Orpheus». Obras para orquesta de Vivaldi y Respighi; canciones polifónicas de Dowland, Waelrant, Guerrero, Rillé, Morera y Lachner; «Lieder», de Schubert para cuarteto vocal y orquesta.**



**Figura 739.** Detalle de la publicidad del concierto del Cuarteto Vocal “Orpheus”. S/A: “Página de la música”, en *La Vanguardia Española* (22.02.1970), p. 52.

Pero sin duda alguna, el mayor ejemplo de la gran popularidad alcanzada por el cuarteto es su presencia habitual en el medio radiofónico, a través de sus discos, la retransmisión de sus conciertos o incluso, en actuaciones en directo.

Muy numerosas fueron también las retransmisiones de conciertos en *Radio Barcelona*, desde el mismo año de la aparición del cuarteto. Así por ejemplo, el día 13.11.1929 se encuentra publicitada en *La vanguardia* la retransmisión de su concierto en Unión Radio Barcelona<sup>1621</sup>: “[...] 22 h. 05: Concierto a cargo del cuarteto vocal «Orpheus», con la colaboración de la orquesta de la estación. [...]” y a continuación se detalla el programa<sup>1622</sup>.

Durante la década de 1940 van a tener una presencia habitual en *Radio Barcelona*, aunque destaca sin duda el año 1943, en el que se puede encontrar una exponencial presencia del cuarteto, sobre todo, en los programas de discos<sup>1623</sup>. Especialmente

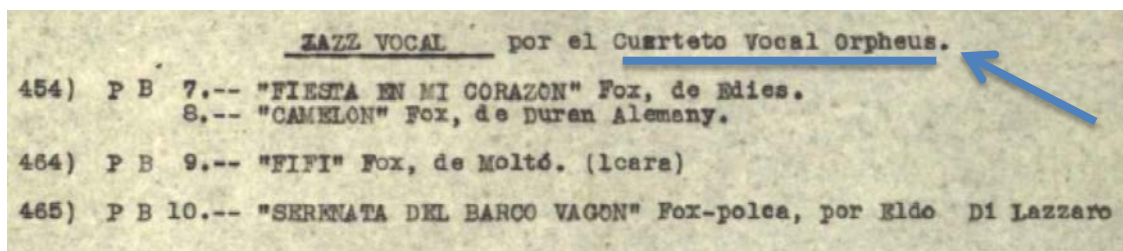
---

<sup>1621</sup> *Radio Barcelona* se inauguró el 07.11.1924 y comenzó a emitir el 14.11.1924 desde el sexto piso del Hotel Colón de la Plaza de Catalunya. Se le considera la radio decana de Cataluña y España, aunque hay debate en torno a este tema. El 10 de noviembre de 1926 se asoció con Unión Radio (creada en 1925 por las diferentes industrias eléctricas españolas), llamándose a partir de ese momento Unión Radio Barcelona y hasta el final de la Guerra Civil (S/A: “Visita a Radio Barcelona, emisora decana de España”, en *ABC* (24.04.1974), p. 55; VENTÍN SÁNCHEZ, Gemma Sara: *Máscaras en el aire: el teatro radiofónico como lenguaje de un medio*. Madrid, Universidad Complutense, 2009, pp. 83-94).

<sup>1622</sup> S/A: “Carnet de T.S.H.”, en *La Vanguardia* (13.11.1929), p. 12.

<sup>1623</sup> Se han encontrado hasta cinco ocasiones en las que suena el grupo durante este año.

significativa fue la presencia de canciones de películas que fueron éxitos del momento<sup>1624</sup>.



**Figura 740.** Detalle de discos del Cuarteto Vocal "Orpheus" bajo el epígrafe "Jazz vocal". En programa de discos de las 12:00 horas del 02.04.1943, *Radio Barcelona*.

También tuvieron una muy importante presencia en *Radio Asociación*<sup>1625</sup>, donde se pudo escuchar al Cuarteto Vocal "Orpheus" desde en breves recitales de quince minutos de duración<sup>1626</sup>, a en retransmisiones de festivales benéficos<sup>1627</sup> o conciertos íntegros ofrecidos por el grupo de una hora de duración<sup>1628</sup>. Llama la atención el programa "Hora semanal dedicada a los catalanes ausentes" en el que participaron en dos ocasiones.<sup>1629</sup>

E incluso llegaron a actuar en directo varias veces. Sirva de ejemplo su participación en la emisión extraordinaria organizada por *Radio Asociación* para la festividad de Navidad de 1932<sup>1630</sup>; o en *Radio Barcelona*, en el programa titulado "Los quince

<sup>1624</sup> Más adelante se profundizará en la música cinematográfica del Cuarteto Vocal "Orpheus".

<sup>1625</sup> Esta emisora comenzó a emitir el 20.03.1930, llamándose Radio Associació de Catalunya. "[...] Se declaró de entrada favorable al régimen político establecido por entonces en España, la República. [...] Durante este periodo republicano la emisora [...] lidera la bandera de la identidad nacionalista catalana [...] [que] le sirve para diferenciarse de su principal competidora *Radio Barcelona*". LÓPEZ-GALIACHO PERONA, Juan Luis: *El Oligopolio catalán en los medios de comunicación españoles*. Vol. I, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2000, p. 13.

<sup>1626</sup> "21:15 horas: Recital de canciones por el cuarteto vocal «Orpheus»". Duración 15 minutos. S/A: "Carnet de T.S.H.", en *La Vanguardia* (24.01.1933), p. 5; "21:15 horas: Concierto por el Cuarteto Vocal "Orpheus". Duración 30 minutos. S/A: "La radiodifusión", en *La Vanguardia* (23.10.1935), p. 5.

<sup>1627</sup> "13:15 horas: Retransmisión del festival benéfico desde el Hospital Sanatorio del Espíritu Santo. Concierto a cargo del tenor Tino Folgar, el saxofonista Francisco Casanovas y el Cuarteto Vocal «Orpheus»". Duración: 45 minutos. S/A: "La radiodifusión", en *La Vanguardia* (01.12.1935), p. 13.

<sup>1628</sup> "21:05 horas: Concierto por el Cuarteto Vocal "Orpheus". Duración una hora. S/A: "La radiodifusión", en *La Vanguardia* (14.04.1936), p. 11.

<sup>1629</sup> "23:00 horas: Lunes 24.02.1936. Hora semanal dedicada a los catalanes ausentes. Concierto por el Cuarteto Vocal "Orpheus" y el violonchelista José Trotta". S/A: "La radiodifusión", en *La Vanguardia* (23.02.1936), p. 10; y "23:00 horas: 28.06.1936 Concierto por el Cuarteto Vocal Orpheus (íntegro)". S/A: "La radiodifusión", en *La Vanguardia* (28.06.1936), p. 11.

<sup>1630</sup> S/A: "Noticias de T.S.H.", en *La Vanguardia* (25.12.1932), p. 15.

minutos de Ginebra Lacruz” el 30.10.1944, a las 21:20 horas<sup>1631</sup>. Resulta curioso que para esta intervención radiofónica escogiesen un programa íntegro de Schubert, en lugar de bailables o canciones de films, que tan populares los habían hecho.

## Noticias de T. S. H.

### ASOCIACION NACIONAL DE RADIODIFUSION PROGRAMAS EXTRAORDINARIOS

Para las festividades de Navidad y San Esteban, Radio Asociación ha organizado unas emisiones extraordinarias, que consistirán principalmente en las siguientes audiciones.

Festividad de Navidad. — Durante este día desfilarán por delante el micrófono de Radio Asociación el Cuarteto Vocal «Orpheus» y la «Crazy Boys Orchestre», el «Orfeo de Sans», la «Cobla Barcelona» y la Orquesta de Radio Asociación, que interpretará un programa selecto de bailables clásicos, música vienesa, música catalana y selecciones de zarzuelas clásicas. A las 22'30, se radiará íntegramente la ópera «El Barbero de Sevilla», de Rossini.

Festividad de San Esteban. — El día 26 tendrán efecto también selectas emisiones que correrán a cargo de la «Cobla Barcelona», «La Rabasso Orchestre and hi boys», etc.

Radio Asociación desea una feliz Navidad a sus amigos y asociados y a los radioyentes en general.

Figura 741. S/A: “Noticias de T.S.H.”, en *La Vanguardia* (25.12.1932), p. 15.

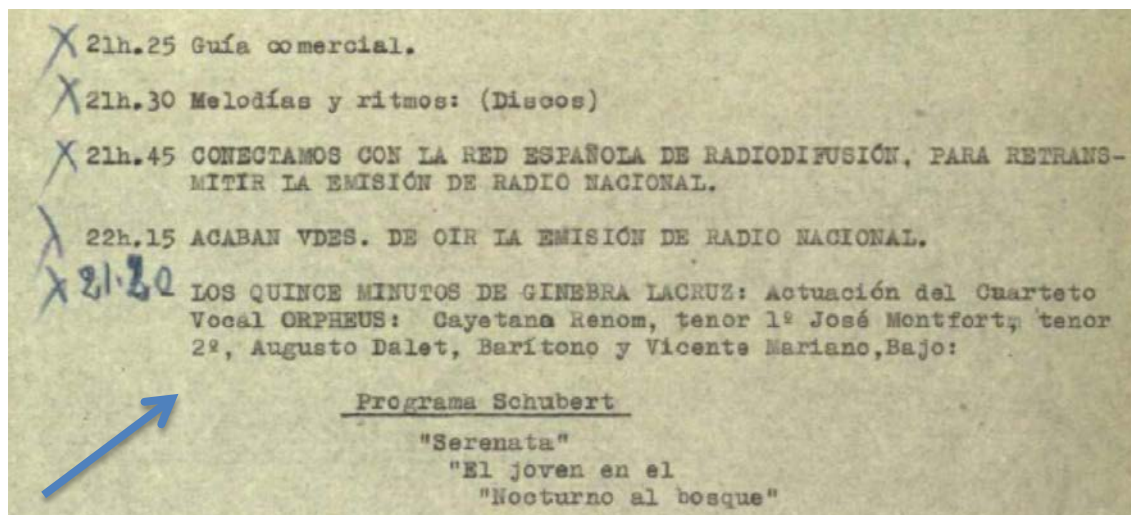


Figura 742. Detalle de la guía de programación de “Radio Barcelona” el 30.10.1944. Actuación del Cuarteto Vocal “Orpheus” en “Los quince minutos de Ginebra Lacruz”.

De hecho, estaban tan vinculados al medio radiofónico y fueron un grupo “de moda” que participaron en la actuación musical de la celebración del Día de la radio en los años 1949 y 1952.

<sup>1631</sup> Según el guion de la programación de *Radio Barcelona* [S/A: “Guion de la programación”, en *Radio Barcelona...*, op. cit., p. 6].

**DIA de la RADIO**  
**PALACIO DE LA MÚSICA**  
 14 noviembre 1949, a las 10.30 noche  
 PRESENTACION  
 de los artistas y locutores de las emisoras locales.  
**RADIACIONES PARA AL PÚBLICO**  
**PROGRAMA**  
**I PARTE**  
 Preámbulo al programa, por los locutores  
**Enrique Fernández, Joaquín Soler Serrano**  
 y **Juan Manuel Soriano**  
 Actuación de: **Cuarteto Monterrey**  
**Emilio Vendrell (hijo)**  
**Cuarteto Orpheus**  
**Capilla Clásica Polifónica**  
 presentados por los locutores de las tres emisoras locales

**II PARTE**  
**NUESTRA EMISORA**  
 Imágenes de la actividad radiofónica, presentada por Radio  
 España de Barcelona, Emisora E. A. J. 15.  
**En busca del culpable** **Los siete sabios de la radio**  
**Café de la tarde** **Habitamos**  
**Revista Sonora** **Programa estelar**  
**Radio-Femina** **Mediaciones**  
**Radio-Teatro** **MAGNET**  
 con intervención de los locutores  
**Joaquín Soler Serrano, Agustín Rafel, Juan**  
**Rafel, Mercedes Laspra y Carmen Brito;**  
 y los actores de la Compañía de Radio-Teatro, Grupo de  
 Arte Radiofónico y colaboradores especiales.

**III PARTE**  
**DESFILE DE SINTONÍAS**  
 Programa presentado por Radio Barcelona, Emisora E. A. J. 1.  
**Agul, E. A. J. 1** **Un recuerdo a Terres**  
**Recortes de prensa** **ENRIQUE BORRAS**  
**Historia y futuro** **Coila Sardanista "Rosa Roja"**  
**Selección histórica de la Ciudad** **COBLA BARCELONINA**  
**¿Es usted buen detective?** **ESBART MONTSERRAT**  
**Velas de ópera**  
 con intervención de los locutores  
**José Miret, Enrique Fernández, Juan Ibáñez,**  
**Enriqueta Teixidor y Enrique Casademont;**  
 y de los actores  
**Carmen Illescas, Encarna Sánchez, Maruja Vil-**  
**lorra, Isidro Sola, Fernando Parés y José Llasat**

**IV PARTE**  
**LA MÚSICA Y LA RADIO**  
 Actuación de la  
**Orquesta de Radio Nacional de España en Barcelona**  
 dirigida por **Rafael Ferrer**  
**GOYECAS (Intermedio)** **Granados**  
**DANZA RITUAL DEL FUEGO, de EL AMOR BRODO** **Manuel de Falla**  
**ORFIA, de las DANZAS FANTÁSTICAS** **Joaquín Turina**  
 Programa presentado por los locutores  
**María Victoria Lucio y Juan Manuel Soriano**  
 Notas: El importe de los beneficios líquidos que se obtengan, serán  
 destinados para la compra de aparatos de Radio para los  
 Hospitales barceloneses.

**PROGRAMA**  
**I PARTE**  
 Preámbulo al programa, por los locutores  
**Enrique Fernández, Joaquín Soler Serrano**  
 y **Juan Manuel Soriano**  
 Actuación de: **Cuarteto Monterrey**  
**Emilio Vendrell (hijo)**  
**Cuarteto Orpheus**  
**Capilla Clásica Polifónica**  
 presentados por los locutores de las tres emisoras locales

**Figuras 743 y 744.** Programa de concierto en el que participó el Cuarteto Vocal "Orpheus" (14.11.1949), celebrado en el Palau de la Música Catalana con motivo del Día de la radio. Programa completo y detalle, respectivamente<sup>1632</sup>.

**PALACIO DE LA MÚSICA**  
 Jueves 22 de mayo de 1952 - A las 6 de la tarde  
 Magno Festival de  
**RADIO BARCELONA**  
 en Homenaje al  
**ESBART VERDAGUER**  
 ante el éxito alcanzado en Madrid  
 con la colaboración de la  
**COBLA MOLINS DE SABADELL**  
 DIRECCIÓN COREOGRÁFICA: M. CUBELES SOLÈ  
 DIRECCIÓN MUSICAL: L. MORENO PALLÍ  
 DIRECCIÓN PLÁSTICA: A. CIRICI PELLICER

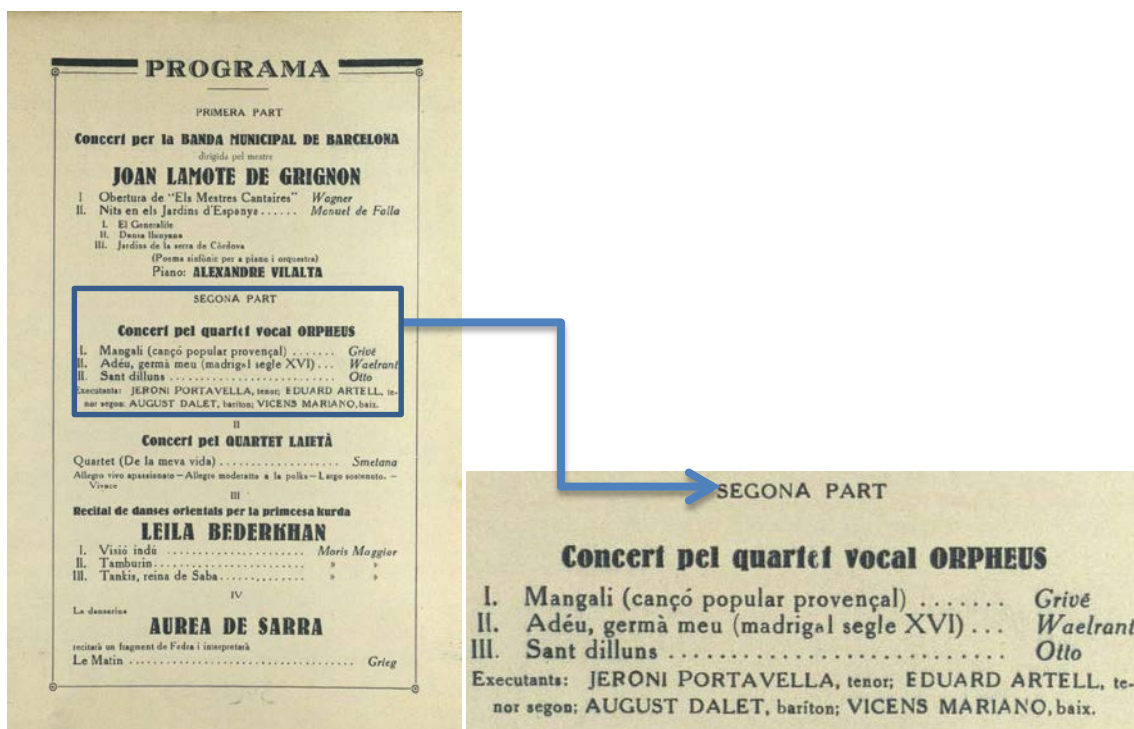
«Canción de cuna», de Brahms  
 «L'alfabrega», de Pedro Jordá  
 por el **CUARTETO ORPHEUS**  
 «Cançó de comiot», de Eduardo Toldrà  
 por **CAYETANO RENOM, tenor**  
 La Moreneta, canción sardana, de Carceller  
 por sus creadores **CAYETANO RENOM, tenor** e  
**ISIDRO SOLA, rapsoda**

En los intermedios de este festival, se interpretarán selectas composiciones al órgano, por el Mtro. Tarcisio Roma, quien además, acompañará al piano las obras a cargo del tenor Cayetano Renom.

**Figuras 745 y 746.** Programa de concierto en el que participó el Cuarteto Vocal "Orpheus" y Gaietà Renom (22.05.1952), celebrado en el Palau de la Música Catalana con motivo del Magno Festival de Radio Barcelona. Portada (p.1) y detalles (p.4), respectivamente<sup>1633</sup>.

<sup>1632</sup> Centre de Documentació de l'Orfeó Català. <http://mdc.cbuc.cat/> [Acceso, 12.10.2015].

Por lo que respecta al repertorio interpretado por el grupo, hay que decir que cultivaron todo tipo de estilos, habitualmente “a cappella”. Se pueden encontrar conciertos íntegramente dedicados a compositores clásicos tan variados como Tomás Luis de Victoria, F. J. Haydn, F. Schubert, F. Mendelssohn, C. Saint-Saëns, etc. Se pueden destacar sus interpretaciones de polifonía del *Ave Maria* de T. L. de Victoria, *Negra sombra* de J. Montes (\*1840; †1899) o *La trucha* (“La truita”) de F. Schubert, con texto en catalán<sup>1634</sup>. También realizaron numerosas actuaciones interpretando música popular, principalmente música popular catalana. Aunque fue muy habitual que se entremezclaran ambos estilos en muchos de sus conciertos, seguramente por demanda de los patrocinadores y/o el público.

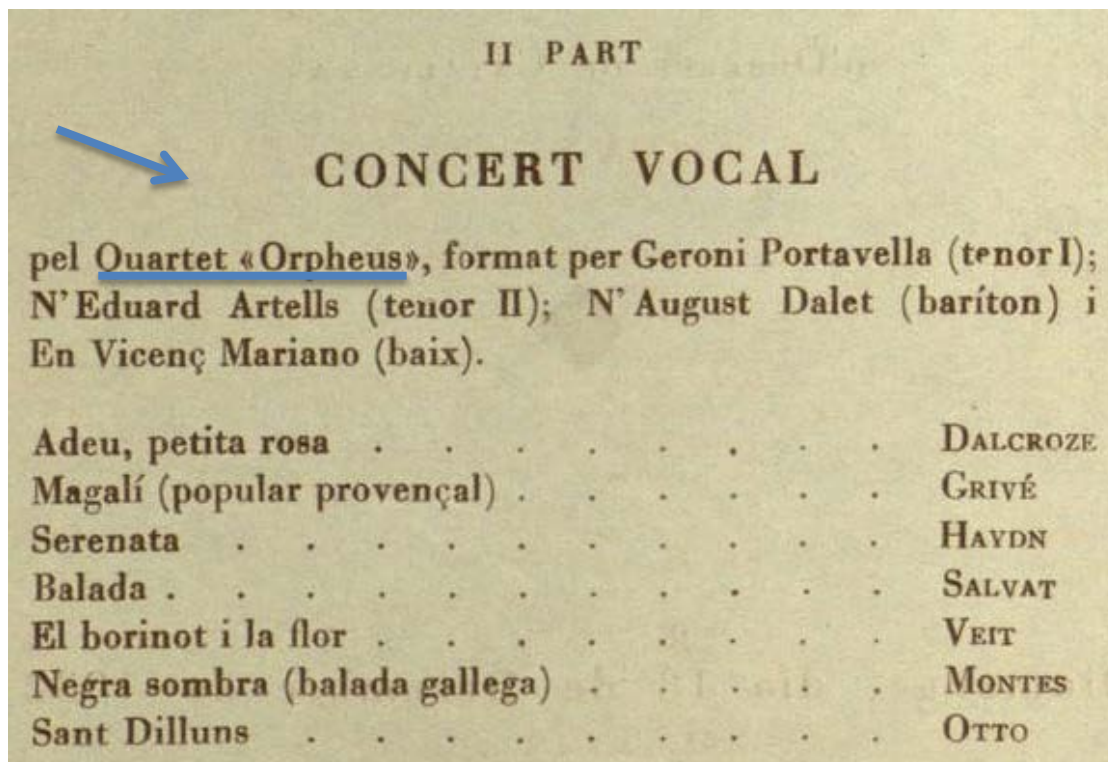


**Figuras 747 y 748.** Programa de concierto en el que participó el Cuarteto Vocal “Orpheus” (09.06.1932), celebrado en el Palau de la Música Catalana, con motivo del Gran Festival organizado por la Institución Mutual, p. 2 y detalle, respectivamente<sup>1635</sup>.

<sup>1633</sup> *Ibíd.*

<sup>1634</sup> Estos títulos son recordados por los miembros del cuarteto durante la entrevista. Incluso llevan a cabo una interpretación en directo de *La truita* de R. Schumann. Entrevista al *Cuarteto Vocal “Orpheus”*, en el programa “La vida es radio” de *Radio Barcelona...*, *op. cit.*

<sup>1635</sup> Centre de Documentació de l’Orfeó Català. <http://mdc.cbuc.cat/> [Acceso, 12.10.2015].



**Figura 749.** Detalle del repertorio. Programa de concierto en el que participó el Cuarteto Vocal "Orpheus" (18.12.1932), celebrado en el Palau de la Música Catalana con motivo de la festividad de Santa Lucía, p. 2<sup>1636</sup>.

# MÚSICA

## El Cuarteto Vocal Orpheus

El próximo lunes, festividad de Santa Cecilia, el Cuarteto Vocal Orpheus dará un concierto en el local del U.E.C., Delegación de Gracia, interpretando un escogido programa, compuesto por obras de Schumana, Schubert, Otto, Mendelssohn, Lully y Vitoria.

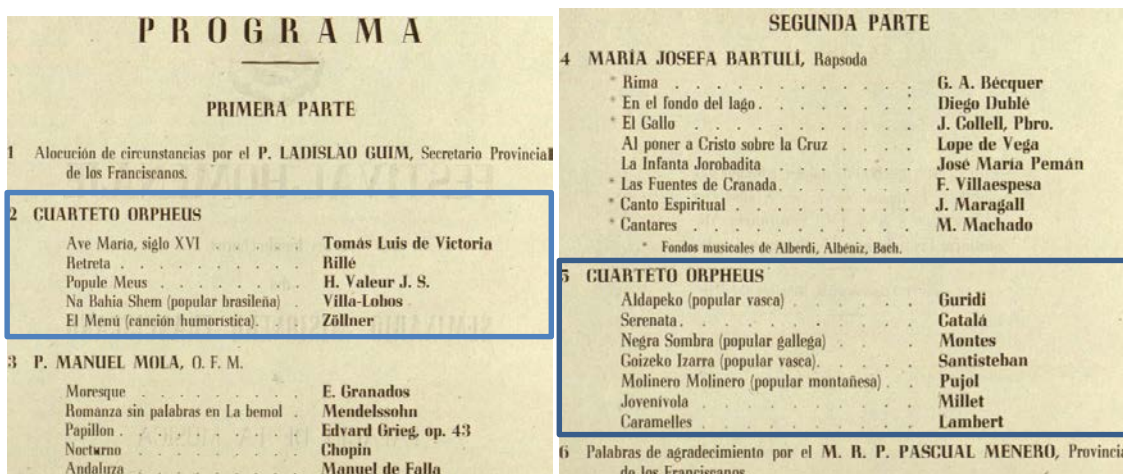
**Figura 750.** Ejemplo de programa íntegramente con repertorio de compositores de los siglos XVII a XIX. S/A: "Música, teatro y cinematografía", en *La Vanguardia Española* (20.11.1943), p.10.

<sup>1636</sup> *Ibíd.*





**Figura 751.** Concierto ofrecido por el Cuarteto Vocal “Orpheus” el 08.04.1945. Programa del séptimo concierto de la temporada de conciertos 1944-1945 del Palau de la Música Catalana. Portada (p. 1) y programa (p. 3).<sup>1637</sup>



**Figura 752.** Detalle del repertorio. Programa de concierto en el que participó el Cuarteto Vocal “Orpheus” (13.12.1945), celebrado en el Palau de la Música Catalana con motivo del Festival-Homenaje a los bienhechores del Seminario Misionero Franciscano, p. 2<sup>1638</sup>.

<sup>1637</sup> *Ibíd.*

<sup>1638</sup> Centre de Documentació de l’Orfeó Català. <http://mdc.cbuc.cat/> [Acceso, 12.10.2015].

PROGRAMA		EL CUARTETO VOCAL	
II <b>RECITAL DE ORGANO</b>		<b>O R P H E U S</b>	
por los Congregantes :			
JORGE ROMA, que interpretará :	Coral . . . . .	Bach	
	Pastoral . . . . .	Bach	
y TARCISIO ROMA, que interpretará :	Fiesta en la aldea . . . . .	Elduayen	
	Ofertorio . . . . .	Sancho Marraco	
<b>C H E L E</b>		Alta fantasía musical	
<b>SANDRO CARRERAS</b>			
en			
Así se llega	Gregorio Clavoni		
El Divino Impaciente (fragmento).	José M.ª Pemán		
Música Bárbara (El tren).	Salvador Rueda		
Que solos se quedan los muertos,	Gustavo A Joffo Bécquer		
Marcha triunfal	Rubén Darío		
		presenta :	
Ave María . . . . .	T. L. de Victoria		
Adios mi bella rosa . . . . .	Jacques Dalcroze		
El Moscardón y la flor . . . . .	Veit		
Canción de cuna . . . . .	Brahms		
La Retreta . . . . .	Rille		
El Menú . . . . .	Zöllner		
Canción de niños . . . . .	Grieg		
Los artistas «LLOBET», «CHELE» y «SANDRO CARRERAS» son presentados por «ORGANIZACIONES G. I. B.»			

**Figura 753.** Detalle del repertorio. Programa de concierto en el que participó el Cuarteto Vocal "Orpheus" (13.12.1945), celebrado en el Palau de la Música Catalana y organizado por la Congregación de la Anunciación y San Juan Berchmans, p. 2<sup>1639</sup>.

Pero no sólo se limitaron a este tipo de repertorio sino que pronto ofrecieron actuaciones interpretando canciones de moda, bailables y de jazz.

**EMISION DE GRAN GALA CON MOTIVO  
DE LA INAUGURACION OFICIAL DEL  
NUEVO LOCAL**

«Maffia». — 23.15. Recital de couplets, por Mercedes Serós. Cuarteto vocal Orpheus, interpretará melodías de bailables americanos. Recital de canciones, por el tenor Tino Folgar. Recital de piano, por Pedro Vallribera. Música de Strauss, por la Orquesta de Radio Asociación de Cataluña. María Espinalt, interpretará un recital de canciones. Carmen Aubert y «Crazy Boys Orchestre», interpretarán música de jazz y canciones modernas. Bailables clásicos de fiesta mayor, por gran orquesta de Radio Asociación de Cataluña. — 24. Fin de la emisión.

**Figura 754.** Actuación del Cuarteto Vocal "Orpheus" con Interpretación de bailables americanos en programa de radio, en la emisión de la Gran Gala con motivo de la inauguración oficial del nuevo local. S/A: "Carnet de T.S.H.", en *La Vanguardia* (02.04.1933), p. 23.

Después del parón que supuso la Guerra Civil, se observa un incremento de este tipo de repertorio, aunque también siguieron cantando piezas de compositores clásicos y populares. No cabe duda que este cambio en el repertorio responde a las demandas de una sociedad, influenciada por la cultura estadounidense y que necesitaba escapar de la dura realidad cotidiana. Y ésta será una de las razones, si no la principal, de que la década de 1940 fuera la época de su mayor éxito. De hecho, fueron considerados como uno de los "[...] mejores y más solicitados de cuantos conjuntos vocales [que] se

<sup>1639</sup> *Ibíd.*

dedicaron a la interpretación de música moderna en general y al swing melódico [...]”<sup>1640</sup>. Y es que el jazz les ofrecía entonces la posibilidad de viajar y hacer tournées por Latinoamérica y llevar una vida de éxito, conciertos, galas, grabaciones..., pero como para entonces estaban ya todos casados y con hijos, decidieron dejar en un segundo plano el repertorio jazzístico y así, no tener que dejar a sus familias.<sup>1641</sup>

**SELETO.** - Semana de Hot.  
 «Esto es música», «Notas de  
 Sociedad» y «Suicidate con  
 música». - Yolanda, Eorpin,  
 Moren - Gracy, cuarteto vocal  
Orpheus y Orquestas Luis Ro-  
 vira y Hot-Club.

**Figura 755.** Sesión de hot en Cine Selecto. S/A: “Cartelera”, en *La Vanguardia Española* (17.11.1939), p. 5.

**PALACIO GRAN PRICE**  
 Domingo, matinal, a las 10. - Música ritmica y exótica  
**MÁXIMO ACONTECIMIENTO DE HOT**  
**CUARTETO VOCAL ORPHEUS** QUINTETO EMIL HOT FIRE  
 Exhibición de Saxofon por S. Albalat. O. Plantación  
 Orquestas:  
 GRAN PRICE  
 PLANTACION  
 MARTIN DE LA ROSA y  
 RADIO GLUS  
 Butacas: 3 Ptas. General: 1 Pta.

**Figura 756.** Concierto de hot en el que participó el Cuarteto Vocal “Orpheus”. S/A: “Espectáculos”, en *La Vanguardia Española* (06.04.1940), p. 7.

Posteriormente, Gaietà Renom propuso al cuarteto, aunque sin éxito, crear un proyecto (“los cuatro viejos del jazz”), “para ponerse en forma y volver a ensayar jazz”, retomando los viejos números que habían interpretado, y cuyas partituras guardaba Renom con mucho celo. Pero la idea no fue bien acogida por el resto del grupo<sup>1642</sup>.

Por otra parte, el cuarteto Vocal “Orpheus” tuvo la oportunidad de colaborar con las orquestas, cantantes, agrupaciones vocales y directores más importantes del momento, tanto en el ámbito de la interpretación de música culta como en el mundo

<sup>1640</sup> PUJOL BAULENAS, Jordi: *Jazz en Barcelona: 1920-1965. Desde las excitantes matinales de Hot a las noches mágicas del Jamboree*. Barcelona, Almendra Music S.L. Ediciones Musicales, 2005, p. 155.

<sup>1641</sup> Entrevista al Cuarteto Vocal “Orpheus”, en el programa “La vida es radio” de *Radio Barcelona...*, op. cit.

<sup>1642</sup> *Ibíd.*

del jazz y los bailables. Así pues, se pueden destacar las agrupaciones vocales como el Orfeo Catalá, la Cobla Barcelona, el Orfeo Gracienc; cantantes líricos, como Hipólito Lázaro Higuera (\*1887; †1974); voces como la de Rina Celi (\*1920; †1996), Raúl Abril (\*1911; †1969) o Julio Latorre; directores como Augusto Algueró Algueró (\*1907; †1992), el maestro Demon (\*1890; †1964)<sup>1643</sup>, el maestro Morera, Pau Casals o José Casas i Augé (\*1913; †1988); y orquestas como Martín de la Rosa, Andrés Moltó, Bizarros, Fachendas, Raúl Abril y su orquesta, Demon, José Casas Augé y su Orquesta, La Plantación, Gran Casino o Hot Club<sup>1644</sup>, entre otras<sup>1645</sup>.

En cuanto a los espacios donde actuaron, se puede constatar que fueron de lo más diversos. Asiduos intérpretes de auditorios de prestigio, como el Palau de la Música Catalana, actuaron también en cines —como por ejemplo en el cine “Selecto”, “Coliseum” o el Teatro “Tívoli”—y en locales de moda de la capital barcelonesa —como en la Sala Gran Price, el Salón “Quatre Gats”<sup>1646</sup> o el “Oro del Rin”—.

**SELECTO** (Salmerón, 175). —  
Hoy. Cine: Dibujos, Cómica,  
«El prófugo» y «Deséu». Varie-  
dades: Hnos. Martínez, Lolita  
y Juanita de Cartago y Go-  
zalbo Laredo y de Andrés. Por  
la noche, sesión de Hot por el  
cuarteto vocal «Orpheus».

**JAZZ-HOT** hoy, noche, a las 10,  
por trio Masmitjá, pianista  
Sanda Sambe y Cuarteto Vo-  
cal Orpheus en el Salón «Cua-  
tro Gatos» Montesión, 3 bis,  
junto Avda. Puerta del Angel.

**Figuras 757 y 758.** Ejemplos de actuación del Cuarteto Vocal “Orpheus” en cines y locales de moda. S/A: “Espectáculos”, en *La Vanguardia Española* (10.10.1939), p. 10; S/A: “Espectáculos”, en *La Vanguardia Española* (16.04.1940), p. 6; respectivamente.

<sup>1643</sup> Lorenzo Torres Nin. Fue quien les animó para que interpretasen jazz. Entrevista al *Cuarteto Vocal “Orpheus”*, en el programa “La vida es radio” de *Radio Barcelona...*, *op. cit.*

<sup>1644</sup> Ésta fue una de las mejores orquestas de la época, pues reunía, en un grupo de 15 ó 16 músicos, a alguno de los mejores integrantes de las otras orquestas mencionadas, queriendo imitar al Quinteto del Hot Club de Francia. Entrevista al *Cuarteto Vocal “Orpheus”*, en el programa “La vida es radio” de *Radio Barcelona...*, *op. cit.* En 1934 se fundó el Hot Club Barcelona, “[...] promovido por el empresario Pere Casadevall. Siguiendo los modelos de otros clubs de aficionados, como el del francés Hughes Panasié, el club barcelonés tenía como objetivo fomentar el Jazz Clásico mediante audiciones comentadas, proyecciones de películas, organización de conciertos y festivales, además de establecer una correspondencia con músicos y asociaciones similares. El cénit del Club se produjo los días 29 y 31 de enero de 1936, cuando organizó dos conciertos con el saxofonista Benny Carter y el Quinteto del Hot Club de Francia, con Django Reinhardt y Stéphane Grappelli.” <https://cottontaleswing.wordpress.com/2015/03/07/el-jazz-en-espana-del-hot-club-de-barcelona-a-las-fallas-de-valencia/> [Acceso, 26.03.2016]

<sup>1645</sup> Entrevista al *Cuarteto Vocal “Orpheus”*, en el programa “La vida es radio” de *Radio Barcelona...*, *op. cit.*

<sup>1646</sup> Local situado en la calle “Montesión, 3 bis, junto Avda. Puera del Ángel”, tal y como se dice en la reseña de S/A: “Espectáculos”, en *La Vanguardia Española* (16.04.1940), p. 6.

# \* ORO DEL RIN

Cervecería - Restaurante - Salón de Té

Temporada de Concierto Extraordinario de Cuaresma

CUATRO DE MUSICA CLASICA

26 de febrero, 5, 12 y 17 de marzo



QUINTETO ORO DEL RIN

aumentado con notables profesores, solistas, de la

ORQUESTA SINFONICA DEL GRAN TEATRO DEL LICEO CUATRO DE MUSICA MODERNA

28 de febrero, 7, 14 y 21 de marzo

CONJUNTO MUSICAL VILARÓ

con su privilegiado cantor

ALFREDO ALCACER

En estos conciertos extraordinarios actuará, según programa, el célebre

**CUARTETO VOCAL ORPHEUS**

*Figura 759.* Actuación del Cuarteto Vocal "Orpheus" en Oro del Rin. S/A: en *La Vanguardia Española* (25.02.1947), p.5.

En cuanto a la discografía del Cuarteto Vocal "Orpheus" hay que decir que todos los registros encontrados pertenecen a la década de 1940, coincidiendo con la época de mayor relevancia del grupo, de lo que los propios registros sonoros son una evidencia.

En cuanto al repertorio, resulta significativo que sólo se haya hallado un disco perteneciente a compositores clásicos y algunos discos de música popular catalana, algo muy dispar a la realidad del repertorio interpretado en sus conciertos. El resto son discos de piezas de música ligera, bailables y temas de jazz, que seguramente era lo que les hacía diferentes a otros grupos y era lo que más interesaba a las casas discográficas. A estos títulos hay que añadir la discografía cinematográfica que, muy numerosa (como se verá más adelante), no hace sino aumentar el número de piezas

relacionadas con dichos estilos. Todos sus títulos fueron editados por la Compañía del Gramófono Odeón<sup>1647</sup>.

### ***La música cinematográfica de Pepita Russell, Gaietà Renom y el Cuarteto Vocal "Orpheus"***

La participación, tanto del Trío Vocal "Hermanas Russell" como del Cuarteto Vocal "Orpheus", en la interpretación de canciones para películas fue habitual, bien en producciones españolas o bien en producciones extranjeras dobladas al español, normalmente interpretando canciones de música ligera de corte jazzístico, que encajaban perfectamente con el estilo y estética de estos grupos. Los temas más populares fueron editados por la Compañía del Gramófono Odeón, como ocurre con las melodías de *Garbancito de la Mancha*.

Del Trío Vocal "Hermanas Russell" destaca la interpretación de *Sara Juana*<sup>1648</sup>, una canción fox de la película *I dood it* (1943)<sup>1649</sup>; *La polca del cachete*<sup>1650</sup>, un fox polca con estribillo cantado de la película *Pistoleros sin pistolas* (1943)<sup>1651</sup>; *El invierno fue*<sup>1652</sup>, un foxtrot de la película *Por fin se decidió* (1943)<sup>1653</sup>; *Mamá ¿qué puedo hacer?*<sup>1654</sup>, un foxtrot con estribillo cantado de la película *Piruetas juveniles* (1944)<sup>1655</sup>; *Alma*

---

<sup>1647</sup> Véase el anexo correspondiente: "Discografía del Cuarteto Vocal «Orpheus»".

<sup>1648</sup> FAIN, Sammy (música); BROWN, Lew y FREED, Ralph (letra); SURIS PALOMÉ, Nicolás (adaptación letra española): *Sara Juana / So long Sarah Jane*. [Grabado por Albalat y su Ritmo con el Trío Vocal "Hermanas Russell"]. [Cara A, disco de vinilo de 78 rpm]. Barcelona, Compañía del Gramófono Odeón "La voz de su amo", 1943.

<sup>1649</sup> MINNELLI, Vicent (dir.): *I dood it* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos, Loew's / Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), 1943.

<sup>1650</sup> REVEL, Harry (música): *La polca del cachete = The slap polka: fox polca con refrán cantado de la película Pistoleros sin pistolas*. [Grabado por Orquesta Gran Casino con el Trío Vocal "Hermanas Russell"]. [Cara A, disco de vinilo de 78 rpm]. Barcelona, Compañía del Gramófono Odeón "La voz de su amo", 1946.

<sup>1651</sup> LAMONT, Charles (dir.): *Hit the Ice* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos, Universal Pictures, 1943.

<sup>1652</sup> ROBIN, Leo y BROWN, Nacio Herb (música): *El invierno fue = Wintertime: fox de la película por fin se decidió*. [Grabado por la Orquesta Gran Casino con el Trío Vocal "Hermanas Russell"]. [Cara B, disco de vinilo de 78 rpm]. Barcelona, Compañía del Gramófono Odeón "La voz de su amo", 1946.

<sup>1653</sup> BRAHM, John (dir.): *Wintertime* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos, Twentieth Century Fox Film, 1943.

<sup>1654</sup> ALGUERÓ, Augusto (compositor): *Mamá, ¿qué puedo hacer?: foxtrot con refrán cantado*. [Grabado por la Orquesta Bizarros con el Trío Vocal "Hermanas Russell"]. [Cara A, disco de vinilo de 78 rpm]. Barcelona, Compañía del Gramófono Odeón, 1943.

<sup>1655</sup> CAPPELLI, Giancarlo; VALENTI, Salvio (dirs.): *Piruetas juveniles* [cinta cinematográfica]. España/Italia, Perseo Film/Origo (Italia), 1944.

*llanera*<sup>1656</sup>, un joropo venezolano de la película *Escuela de sirenas* (1944)<sup>1657</sup>; o *Columpiándose en una estrella = Swinging on a star*<sup>1658</sup>, un foxtrot con estribillo cantado de la película *siguiendo mi camino* (1944)<sup>1659</sup>.



**Figuras 760 y 761.** Discos de la Compañía del Gramófono Odeón que incluyen canciones de películas (música cinematográfica) en las que participa el Trío Vocal “Hermanas Russell” como intérpretes.

Por su parte, la ficha cinematográfica de la soprano Pepita Russell en solitario se limita a su intervención en *Garbancito de la Mancha*, cantando como solista en la “Canción del trabajo” y el “Tema de Peregrina”, como ya se ha señalado con anterioridad. Y su discografía cinematográfica se reduce únicamente a la “Canción del trabajo” puesto que el “Tema de Peregrina” no fue elegido para ser grabado en disco. La “Canción del trabajo” ocupa la cara A del disco y el “Vals y marcha de la espada” (interpretado por Gaietà Renom), la cara B.

Aunque se trata de un único tema incluido en los discos de la película, la interpretación de Pepita Russell sonó dos veces en *Radio Barcelona*<sup>1660</sup>, junto con otros temas del film

<sup>1656</sup> GUTIÉRREZ, Pedro Elías (música y letra): *Alma llanera: joropo*. [Grabado por José Casas Augé y su Orquesta con el Trío Vocal “Hermanas Russell”]. [Cara A, disco de vinilo de 78 rpm]. Barcelona, Compañía del Gramófono Odeón, 1948.

<sup>1657</sup> SIDNEY, George (dir.): *Bathing Beauty* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos, Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), 1944.

<sup>1658</sup> HEUSEN, Jimmy van y BURKE, Johnny (compositores): *Columpiándose en una estrella = Swinging on a star: foxtrot con refrán cantado*. [Grabado por Raúl Abril y su Orquesta con el Trío Vocal “Hermanas Russell”]. [Cara A, disco de vinilo de 78 rpm]. Barcelona, Compañía del Gramófono Odeón, 1945.

<sup>1659</sup> McCAREY, Leo (dir.): *Going My Way* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos, Paramount Pictures, 1944.

—en el programa de discos “Películas y melodías” a las 18:25 horas, el 18.03.1946; “Películas: fragmentos escogidos” a las 18:00 horas, el 08.05.1946—.

<b>Discografía Cinematográfica del Trío Vocal Hermanas Russell</b> <sup>1661</sup>				
<b>Año</b>	<b>Título y película</b>	<b>Compositor</b>	<b>Intérpretes</b>	<b>Datos de edición</b>
1943	Cara A: <i>Mamá, ¿qué puedo hacer?: foxtrot con refrán cantado de la película Piruetas juveniles</i>	Algueró, Augusto; Vives, Ramón	Orquesta Bizarros con el Trío Vocal “Hermanas Russell”	Barcelona. Compañía del Gramófono Odeón
	Cara A: <i>Columpiándose en una estrella = Swinging on a star: foxtrot con refrán cantado</i>	Heusen, Jimmy van (*1913; †1990) y Burke, Johnny (*1908; †1964)	Raúl Abril y su Orquesta; Trío Vocal “Hermanas Russell”	
1945	Cara A: <i>Sara Juana = So long Sarah Jane: canción fox de la película I dood it</i>	Fain, Sammy (*1902; †1989); adap. letra española: Suris Palomé, Nicolás (*1903; †1991)	Albalat y su Ritmo con el Trío Vocal “Hermanas Russell”	
1946	Cara A: <i>La polca del cachete = The slap polka: fox polca con refrán cantado de la película Pistoleros sin pistolas</i>	Revel, Harry (*1905; †1958)	Orquesta Gran Casino con el Trío Vocal “Hermanas Russell”; José de Lara, cantor; dir. Juan Antonio Bou	
	Cara B: <i>El invierno fue = Wintertime: foxtrot de la película Por fin se decidió</i>	Robin, Leo (*1900; †1984); Brown, Nacio Herb (*1896; †1964)		
1948	Cara A: <i>Alma llanera: joropo</i>	Gutiérrez, Pedro Elías (*1870; †1954)	José Casas Augé y su Orquesta; Trío Vocal “Hermanas Russell”	
<b>Discografía Cinematográfica de Pepita Russell</b> <sup>1662</sup>				
1945	Cara A: <i>La canción del trabajo: slow de Garbancito de la Mancha</i>	Guerrero, Jacinto	Pepita Russell, Cayetano Renom y orquesta; dir. J. Guerrero	Barcelona, fabricado por la Compañía del Gramófono Odeón

**Figura 762.** Tabla con la discografía cinematográfica del Trío Vocal “Hermanas Russell” y de Pepita Russell, respectivamente.

También se ha hallado una partitura que incluye éxitos del Trío Vocal “Hermanas Russell” junto a Sebastián Albalat y otros artistas, bajo el título *Éxitos del cine y de la radio*<sup>1663</sup>.

<sup>1660</sup> Para conocer más datos, véase el apartado dedicado al procedimiento de trabajo del compositor, que viene a continuación.

<sup>1661</sup> Datos extraídos de <http://bdh.bne.es> [Acceso, 20.10.2015].

<sup>1662</sup> Datos extraídos de <http://bdh.bne.es> [Acceso, 22.10.2015].

<sup>1663</sup> VV. AA.: *Éxitos del cine y de la radio* [partitura impresa]. Barcelona, Ediciones Armónico, s.f.





**Figura 763.** Portada de la partitura que incluye éxitos del Trío Vocal “Hermanas Russell” junto a Sebastián Albalat y otros artistas, bajo el título *Éxitos del cine y de la radio*.

Más numerosas fueron las participaciones del Cuarteto Vocal “Orpheus”, sobre todo, las colaboraciones con Ignacio Ferrés Iquino.

Destacan<sup>1664</sup>: *Pupupidú*, un foxtrot de la película *El difunto es un vivo* (I. F. Iquino, 1941), de J. Durán Alemany (\* 1896; †1970); *Camelón*<sup>1665</sup>, fox de la película *El profesor Memorió* (I. F. Iquino, 1941)<sup>1666</sup>, también de J. Durán Alemany; *Tipolino*<sup>1667</sup>, foxtrot de la película *Un marido a precio fijo* (Gonzalo P. Delgrás, 1942)<sup>1668</sup>, de J. Ruiz de Azagra; *Tu verás...: somos tres subidos en un árbol*<sup>1669</sup>, una marcha de la

<sup>1664</sup> ROMAGUERA I RAMIÓ, Joaquim: *El jazz y sus espejos...*, op. cit., p. 79; [www.bne.es](http://www.bne.es) [Acceso, 22.10.2015].

<sup>1665</sup> DURÁN ALEMANY, Juan (compositor): *Camelón: Fox de la película El profesor Memorió*. [Grabado por el Cuarteto Vocal “Orpheus”, con acompañamiento de piano y guitarra]. [Cara B, disco de vinilo de 78 rpm]. Barcelona, Compañía del Gramófono Odeón, 1941.

<sup>1666</sup> FERRÉS IQUINO, Ignacio (dir.): *El profesor Memorió* [cinta cinematográfica]. España, ?, 1941.

<sup>1667</sup> RUIZ DE AZAGRA, José (compositor): *Tipolino: Foxtrot de la película, Un marido a precio fijo*. [Grabado por el Cuarteto Vocal “Orpheus”]. [Cara B, disco de vinilo de 78 rpm]. Barcelona, Compañía del Gramófono Odeón, 1942.

<sup>1668</sup> DELGRÁS, Gonzalo P. (dir.): *Un marido a precio fijo* [cinta cinematográfica]. España, CIFESA, 1942.

<sup>1669</sup> LEÓN, José; CASTELLVÍ MARIMÓN, José María; y TORRES NIN, Lorenzo “Demon” (compositores): *Tu verás... Somos tres subidos en un árbol: Marcha*. [Grabado por la Orquesta Demon con el Cuarteto Vocal “Orpheus”]. [Cara A, disco de vinilo de 78 rpm]. Barcelona, Compañía del Gramófono Odeón, 1942.

película *Cuarenta y ocho horas* (José María Castellví, 1943)<sup>1670</sup>, de J. León, J. M<sup>a</sup> Castellví Marimón, y L. Torres Nin, “Demon”; o *Señora*, un foxtrot de la película *Un enredo de familia* (I. F. Iquino, 1943), de Martí Monserrat Guillemat, “Serramont”. Todas ellas fueron grabadas y comercializadas por la Compañía del Gramófono Odeón en discos de vinilo de 78 rpm.



**Figura 764.** Cara B del disco de vinilo de 78 rpm grabado por el Cuarteto Vocal “Orpheus” que incluye la canción *Camelón: Fox de la película El profesor Memorió*.

Incluso, el Cuarteto Vocal “Orpheus” no se limitó a formar parte de la banda sonora musical de estas películas sino que en muchas de ellas apareció actuando físicamente en el film, formando así parte del reparto, como en *Buscando estrellas* (Iquino, 1941)<sup>1671</sup>, *Melodías prohibidas* (Francisco Gilbert, 1942)<sup>1672</sup>, *El difunto es un vivo* (I. F. Iquino, 1941) o *Un enredo de familia* (I. F. Iquino, 1943).

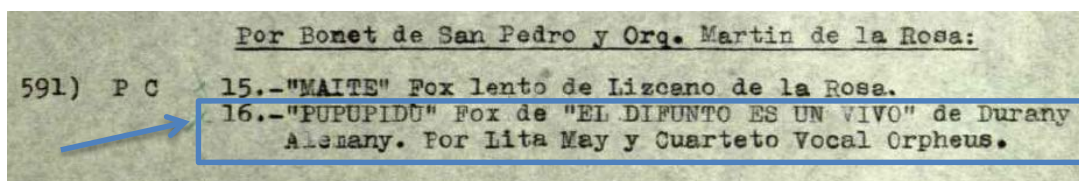
<sup>1670</sup> CASTELLVÍ MARIMÓN, José María (dir.): *Cuarenta y ocho horas* [cinta cinematográfica]. España: EDICI, 1943.

<sup>1671</sup> COMAS PUENTE, Àngel: *Ignacio F. Iquino, hombre de cine*. Barcelona, Laertes. 2003, p. 158. En este film, el Cuarteto Vocal “Orpheus” actuó junto a la cantante Lina Valls (más tarde conocida como Lina Doria). En él, inspirados por dicha cantante, el cuarteto interpretaba la *Canción de primavera* del maestro Juan Durán Alemany (“Primavera, con tus ojos azules, bella / perfumada de flores y de amores /



**Fotograma 319 (00:37) y 320 (00:48)**<sup>1673</sup>. El Cuarteto Vocal “Orpheus” como parte del reparto, interpretando *Pupupidú*, un foxtrot de la película *El difunto es un vivo* (I. F. Iquino, 1941) y *Señora*, un foxtrot de la película *Un enredo de familia* (I. F. Iquino, 1943), respectivamente.

Algunas de las canciones interpretadas por el Cuarteto Vocal “Orpheus” fueron grandes éxitos que sonaban en la radio del momento, como es el caso de *Pupupidú*, foxtrot de la película *El difunto es un vivo* (I. F. Iquino, 1941) de J. Durán Alemany. Esta canción “[...] lanzó a la fama tanto la película [...] como a su compositor”<sup>1674</sup>. Se incluyó en varios programas de discos en *Radio Barcelona* — a las 12 horas el 17.01.1943; a las 19 horas el 07.08.1943; a las 19 horas el 10.09.1943—. También se pudo escuchar *Camelón*, fox de la película *El profesor Memorió*n (I. F. Iquino, 1941) o *Sueño de mujer*, vals de *Mari-Juana* (Armando Vidal, 1940).



**Figura 765.** Se incluye *Pupupidú*, fox de *El difunto es un vivo* (I. F. Iquino, 1941) en el programa de discos de las 12:00 horas del 17.01.1943, en *Radio Barcelona*.

que recuerdan amor... primavera...”). Tal fue el éxito que llevaron este corto en *tournees* por toda Cataluña, actuando con ellos Valentín Castany. Además, en alguna ocasión fue utilizado por Iquino para convencer a inversores. Entrevista al *Cuarteto Vocal “Orpheus”*, en el programa “La vida es radio” de *Radio Barcelona...*, *op. cit.*

<sup>1672</sup> ROMAGUERA I RAMIÓ, Joaquim: *El jazz y sus espejos...*, *op. cit.*, p. 79.

<sup>1673</sup> Este minutaje no se corresponde con el metraje total de los films.

<sup>1674</sup> ROLDÁN GARROTE, David: *Fuentes documentales para el estudio de la música en el cine español de los años 40...*, *op. cit.*, p. 24.

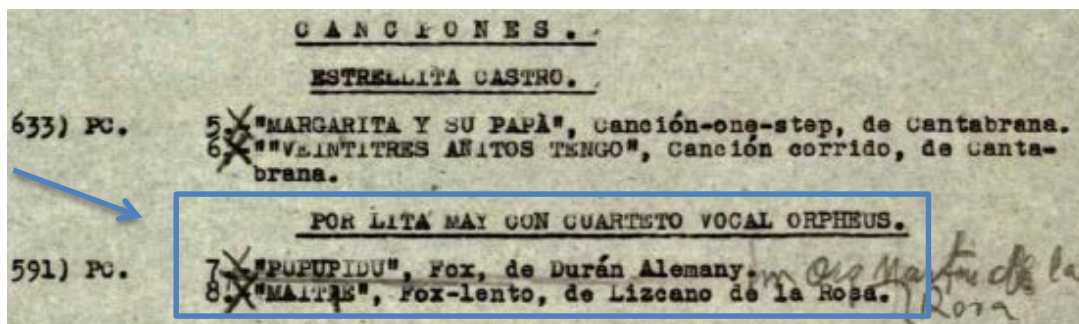


Figura 766. Se incluye *Pupupidú*, fox de *El difunto es un vivo* (I. F. Iquino, 1941), en el programa de discos de las 19:00 horas del 07.08.1943, en *Radio Barcelona*.

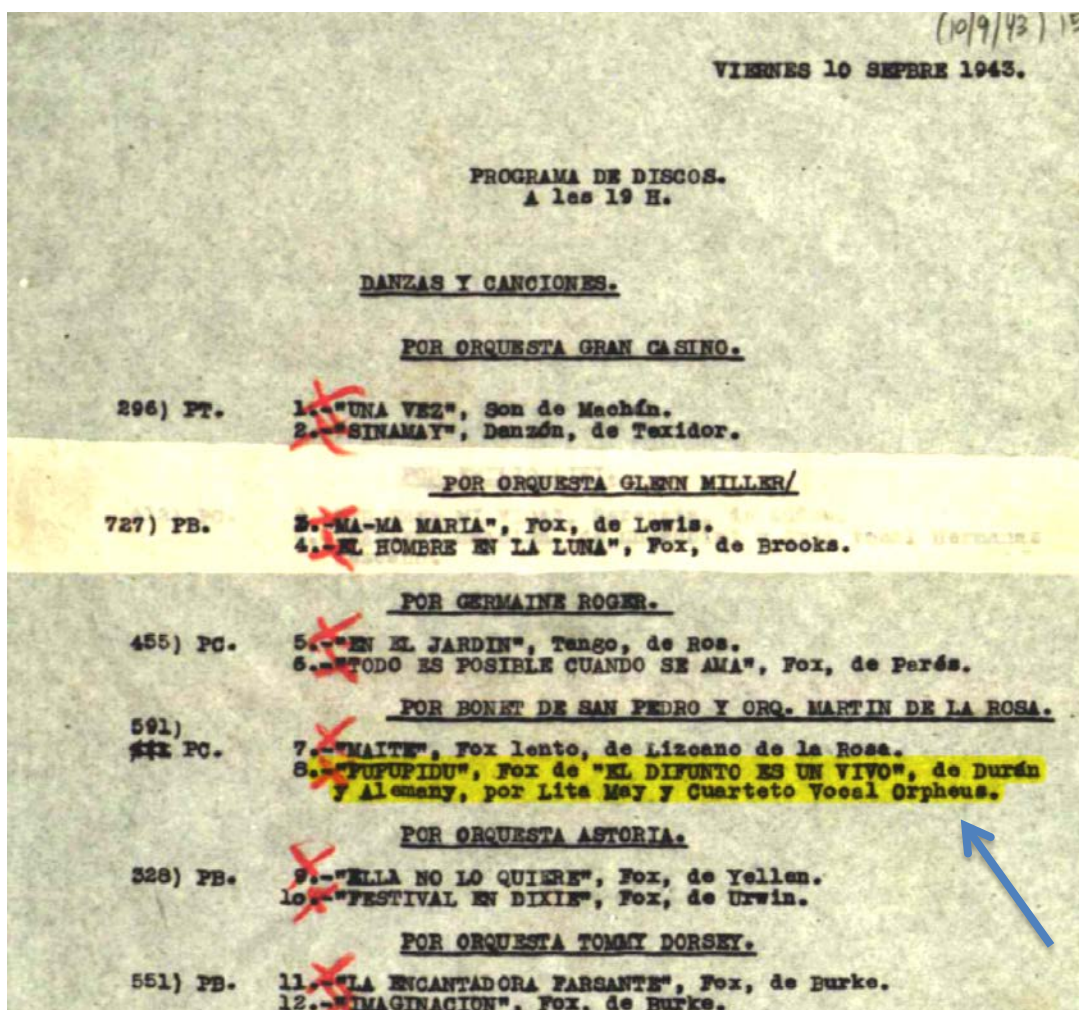
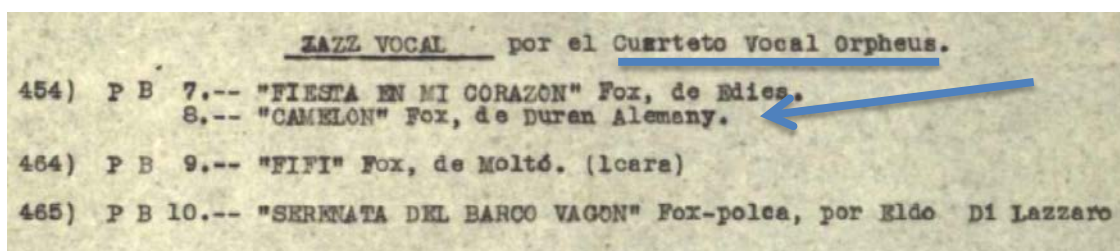
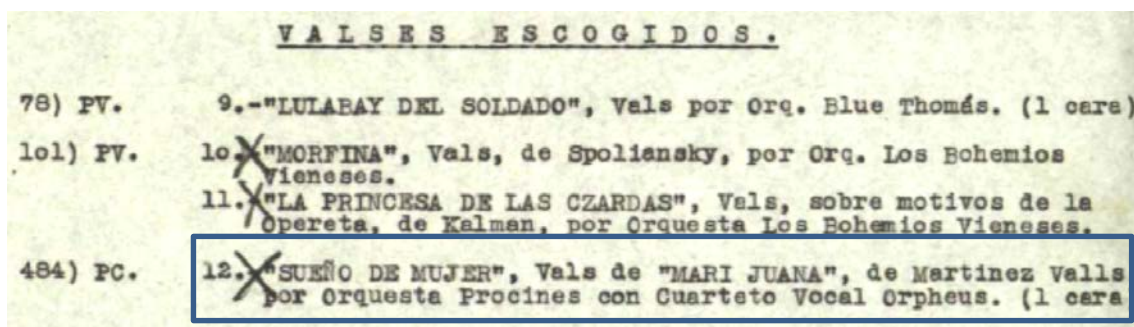


Figura 767. Se incluye *Pupupidú*, fox de *El difunto es un vivo* (I. F. Iquino, 1941), en el programa de discos de las 19:00 horas del 10.09.1943, en *Radio Barcelona*.



**Figura 768.** Se incluye *Camelón*, fox de la película *El profesor Memori3n* (I.F. Iquino, 1941), en el programa de discos de las 12:00 horas del 02.04.1943, en *Radio Barcelona*.



**Figura 769.** Se programa *Sueño de mujer*, vals de la película *Mari-Juana* (Armando Vidal, 1940), con el Cuarteto Vocal “Orpheus”, en el programa de discos de las 21:05 horas del 17.09.1943, en *Radio Barcelona*.

La mayoría de estas piezas son canciones de corte jazzístico y música de baile, canciones con swing, muy alejadas de la copla y la canción española, y que tan de moda estaba incluir en las comedias de la década de 1940<sup>1675</sup>. Por tanto, cabe pensar que, fueron elegidos para cantar en el “Número [musical] de los gusanos” y la “Canción de los «chopos»” de *Garbancito de la Mancha* por su experiencia en la interpretación de este tipo de canciones. Pero el debut del Cuarteto Vocal “Orpheus” en el cine de animación no fue en *Garbancito de la Mancha* sino que ya habían participado en *El Capitán Tormentoso* (Arturo Moreno, 1942), cortometraje previo a nuestra película, por lo que además eran ya conocidos por Arturo Moreno. Y también iban a participar más tarde en *Érase una vez* (Aleixandre Cirici-Pellicer, 1950), producida por Estela Films S.A.

Por supuesto, tanto el “Número [musical] de los gusanos” como la “Canción de los «chopos»” se incluyeron entre los registros sonoros grabados en disco de temas de la película. El primero ocupa la cara A del disco bajo el nombre de *Los gusanitos: foxtrot de la producción Balet y Blay, Garbancito de la Marcha [sic]*<sup>1676</sup>; el segundo, también se incluye en la cara A de otro disco —esta vez sí dedicado íntegramente a temas de la película—, bajo el nombre de *Canción, danza de los cipreses: fox moderado*<sup>1677</sup>.

<sup>1675</sup> *Ibíd.*, p. 24.

<sup>1676</sup> En la cara B se incluye *Polca del pim, pam, pum: polca fox*, un tema de José Casas Augé y Federico Martínez Tudó.

<sup>1677</sup> En la cara B se incluye *La rata torera*, otro tema de Jacinto Guerrero perteneciente a *Garbancito de la Mancha*.

Y recuérdese que los dos temas sonaron en *Radio Barcelona*<sup>1678</sup>: el “Número [musical] de los gusanos” hasta tres veces —programa de discos a las 12:00 horas, el 04.05.1946; a las 18:15 horas, el 16.11.1946; y a las 21 horas, el 24.12.1946—; y la “Canción de los «chopos»” en una ocasión, junto con otros temas de la película —programa de discos “Películas: fragmentos sonoros” a las 18 horas, el 08.05.1946—.



**Figuras 770 y 771.** Folletos de mano de las películas *Mari-Juana* (Armando Vidal, 1940) y *Un marido barato* (Armando Vidal, 1941), respectivamente.

Por su parte, la “Marcha de la espada” de *Garbancito de la Mancha* es el único registro sonoro de música cinematográfica que se ha hallado que grabara Gaietà Renom como tenor solista. Y recuérdese que también se escuchó en los programas de discos de *Radio Barcelona*<sup>1679</sup>, hasta en dos ocasiones junto con otros temas del film — en el programa de discos “Películas y melodías” a las 18:25 horas, el 18.03.1946; y en “Películas: fragmentos sonoros” a las 18 horas, el 08.05.1946—.

<sup>1678</sup> Para conocer más información, véase el apartado dedicado al procedimiento de trabajo del compositor.

<sup>1679</sup> Para conocer más datos

Ficha cinematográfica del CUARTETO VOCAL "ORPHEUS" <sup>1680</sup> . Participación en la BSM					
Películas	Año	Título	Director	Compositor BSM	Productora Género
<b>Cortometrajes</b>	1941	<i>Buscando estrellas</i> <sup>1681</sup>	Ignacio F. Iquino	Juan Durán Alemany?	Emisora Films
<b>Largometrajes</b>	1940	<i>Mari-Juana</i> <sup>1682</sup>	Armando Vidal	Rafael Martínez Valls	PCE (Producción cinematográfica Española)
	1941	<i>Alma de Dios</i> <sup>1683</sup>	Ignacio F. Iquino	José Serrano	CIFESA
	1941	<i>El difunto es un vivo</i>	Ignacio F. Iquino	José Ruiz de Azagra	PRODUCCIONES CAPMA
	1941	<i>Un marido barato</i> <sup>1684</sup>	Armando Vidal	Rafael Martínez Valls	PCE (Producción cinematográfica Española)
	1941? <sup>1685</sup>	<i>El profesor Memorióñ</i>	Ignacio F. Iquino	Juan Durán Alemany	
	1942	<i>Un marido a precio fijo</i>	Gonzalo P. Delgrás	José Ruiz de Azagra (BSM y canción <i>Tipolino</i> ), Casas Augé (bailables)	CIFESA
	1942	<i>El pobre rico</i>	Ignacio F. Iquino	Juan Durán Alemany, José Ruiz de Azagra, José Ferrés	CIFESA

<sup>1680</sup> Los datos que se presentan en esta tabla se han confeccionado a partir de la información obtenida en <http://www.mcu.es/bbddpeliculas/cargarFiltro.do?layout=bbddpeliculas&cache=init&language=es> [Acceso, 12.01.2017]; COMAS, Ángel: *Ignacio F. Iquino, hombre de cine...*, op. cit.; <http://bdh.bne.es> [Acceso, 12.01.2017]; <http://www.imdb.com> [Acceso, 12.01.2017]; <http://www.filmaffinity.com> [Acceso, 12.01.2017]; Entrevista al *Cuarteto Vocal "Orpheus"*, en el programa "La vida es radio" de *Radio Barcelona...*, op. cit. <https://enciclopediacineespa-fernando.blogspot.com> [Acceso, 12.01.2017].

<sup>1681</sup> No se ha encontrado ninguna entrada sobre esta cinta en las bases de datos de películas estrenadas, por lo que es probable que no se conserve copia alguna de la película. Descartada queda la hipótesis de que no llegara a estrenarse: "[...] Se había presentado a Censura el 13 de marzo de 1940, pero tuvo dificultades por diálogos [...]. Lo más probable es que ninguno de esos cortometrajes llegara nunca a estrenarse y que se hicieran para aprovechar las ayudas oficiales". COMAS PUENTE, Àngel: *Emisora Films, studio system en el primer franquismo*. Megustaescribir, 2016. [Acceso, 12.01.2017].

<sup>1682</sup> VIDAL, Armando (dir.): *Mari-Juana* [cinta cinematográfica]. España, PCE (Producción Cinematográfica Española), 1940.

<sup>1683</sup> FERRÉS IQUINO, Ignacio (dir.): *Alma de Dios* [cinta cinematográfica]. España, CIFESA, 1941.

<sup>1684</sup> VIDAL, Armando (dir.): *Un marido barato* [cinta cinematográfica]. España, PCE (Producción Cinematográfica Española), 1941.

<sup>1685</sup> Existen contradicciones entre las fuentes consultadas por lo que respecta a la fecha de estreno de la película debido a que el 06.03.1942 se estrenó una comedia en tres actos con el mismo nombre, de Ignacio F. Iquino y Francisco Prada en el Teatro Cómico de Madrid, con la compañía "Martínez Soria" y con el propio Paco Martínez Soria interpretando el papel protagonista [S/A: "Guía del espectador", en *ABC* (06.03.1942), p. 2; DEL CORRAL, Enrique Antonio: *Informaciones teatrales. Cómico: «El profesor Memorióñ»*, en *ABC* (07.03.1942), p. 12]. He optado por situar la fecha de estreno en el año 1941 porque parece lógico que los discos se comercializaran con posterioridad al estreno de la película y éstos datan de 1941.

	1942	<i>Melodías prohibidas</i>	Francisco Gilbert	Juan Durán Alemany	HELIO FILMS
	1943	<i>Un enredo de familia</i>	Ignacio F. Iquino	Serramont	PRODUCCIONES CAPMA
	1943	<i>Cuarenta y ocho horas</i>	José María Castellví	Lorenzo Torres Nin "Demon"	EDICI
	1948	<i>El tambor del Bruch</i> <sup>1686</sup>	Ignacio F. Iquino	Ramón Ferrés	EMISORA FILMS
	?	<i>El desfile de la moda</i> <sup>1687</sup>	?	?	?
	?	<i>La llum de la Costa Brava</i> <sup>1688</sup>	?	?	?
Animación	1942	<i>El capitán tormentoso</i>	José María Arola	Juan Durán Alemany, Martín Lizcano de la Rosa	EDACSE
	1945	<i>Garbancito de la Mancha</i>	Arturo Moreno	Jacinto Guerrero	Balet y Blay
	1950	<i>Érase una vez...</i>	Aleixandre Cirici-Pellicer	Rafael Ferrer-Fitó	Estela Films S.A.

Figura 772. Ficha cinematográfica del Cuarteto Vocal "Orpheus".

Discografía cinematográfica del Cuarteto Vocal "Orpheus" <sup>1689</sup>				
Año	Título y película	Compositor	Intérpretes	Datos de edición
1941	Cara B: <i>Camelón: Fox de la película El profesor Memorió</i>	Durán Alemany, Juan	Cuarteto Vocal "Orpheus", con acompañamiento de piano y guitarra	Barcelona, fabricado por la Compañía del Gramófono Odeón
	Cara A: <i>Pupupidú: Foxtrot de la película, El difunto es un vivo</i>	Durán Alemany, Juan (1894-1970)	Lita May con el Cuarteto Vocal "Orpheus"	
1942	Cara A: <i>Tú verás... Somos tres subidos en un árbol: Marcha de la película Cuarenta y ocho horas</i>	León, José; Castellví Marimón, José María (*1900; †1944) Torres Nin, Lorenzo "Demon" (*1890; †1964)	Orquesta Demon, con el Cuarteto Vocal "Orpheus"	
	Cara B: <i>Tipolino: Foxtrot de la película, Un marido a precio fijo</i>	Ruiz de Azagra, José (*1900; †1971)	Cuarteto vocal "Orpheus"	
1943	Cara A: <i>Señora: Foxtrot de la película, Un enredo de familia</i>	Monserrat Guillemat, Martí, "Serramont" (*1906; †1990)	Raúl Abril y el Cuarteto Vocal "Orpheus", con el acordeonista Serramont y su orquesta	
1945	Cara A: <i>Canción, danza de los cipreses: fox moderado de Garbancito de la</i>	Guerrero, Jacinto	Cuarteto Vocal "Orpheus" y orquesta; dir. Guerrero	

<sup>1686</sup> FERRÉS IQUINO, Ignacio (dir.): *El tambor del Bruch* [cinta cinematográfica]. España, EMISORA FILMS, 1948.

<sup>1687</sup> De esta película no se han encontrado datos. Se incluye en la tabla porque la citan por los propios componentes del Cuarteto Vocal "Orpheus" como película en la que participaron. Entrevista al *Cuarteto Vocal "Orpheus"*, en el programa "La vida es radio" de *Radio Barcelona...*, op. cit.

<sup>1688</sup> Se trata del mismo caso que con la película *El desfile de la moda*, ya citada.

<sup>1689</sup> Datos extraídos de <http://bdh.bne.es> [Acceso, 30.10.2015].



	<i>Mancha</i>			
	Cara A: <i>Los gusanitos: foxtrot de la producción Balet y Blay, Garbancito de la Marcha [sic]</i>	Bisbe, Joaquín	Cuarteto Vocal "Orpheus" y orquesta	
	Cara A: <i>Vals de las velas</i> <sup>1690</sup> : <i>sobre el motivo popular Auld lang syne, de la película El puente de Waterloo</i> <sup>1691</sup> (coros)	Salina, Manuel (†1980);	Rafael Medina y su Orquesta ; Cuarteto Vocal "Orpheus"	
1947	Cara A: <i>Coco loco</i> <sup>1692</sup> . <i>Fox de la película Música para tí</i> <sup>1693</sup> o <i>Soñando con música</i>	Dexter, Al; Kaps, Arturo	José Valero y su Orquesta; Cuarteto Vocal "Orpheus"	
<b>Discografía cinematográfica de Gaietà Renom</b> <sup>1694</sup>				
1945	Cara B: <i>Vals y marcha de la espada de Garbancito de la Mancha</i>	Guerrero, Jacinto (1895-1951)	Cayetano Renom y orquesta; dir. Guerrero	Barcelona fabricado por la Compañía del Gramófono Odeón

**Figura 773.** Discografía cinematográfica del Cuarteto Vocal "Orpheus" y Gaietà Renom, respectivamente.

Por último, hay que señalar que ambos grupos, el Trío Vocal "Hermanas Russell" y el Cuarteto Vocal "Orpheus", participaron de forma conjunta en la grabación de algunos temas, como *Yokohama: fox lento* con estribillo cantado de Ramón Vives<sup>1695</sup>. Entre estas colaboraciones también se incluyen canciones de películas como en *México*<sup>1696</sup>, un bolero de la película *Los tres caballeros*<sup>1697</sup> de W. Disney.



<sup>1690</sup> SALINA, Manuel (compositor): *Vals de las velas: sobre el motivo popular Auld lang syne, de la película El puente de Waterloo*. [Grabado por Rafael Medina y su Orquesta con el Cuarteto Vocal "Orpheus"]. [Cara A, disco de vinilo de 78 rpm]. Barcelona, Compañía del Gramófono Odeón, 1945.

<sup>1691</sup> LE ROY, Mervyn (dir.): *Waterloo Bridge* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos, Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), 1940.

<sup>1692</sup> DEXTER, Al (compositor): *Coco loco: fox humorístico / Pistol Packin' Mama*. [Grabado por José Valero y su Orquesta; Cuarteto Vocal "Orpheus"]. [Cara A, disco de vinilo de 78 rpm]. Barcelona, Compañía del Gramófono Odeón, 1947.

<sup>1693</sup> WOODRUFF, Frank (dir.): *Pistol Packin' Mama* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos, Republic Pictures, 1943.

<sup>1694</sup> Datos extraídos de <http://bdh.bne.es> [Acceso, 30.10.2015].

<sup>1695</sup> VIVES, Ramón (compositor): *Yokohama: fox lento con refrán cantado* [Grabado por la Orquesta Bizarros; el Trío Vocal "Hermanas Russell"; el Cuarteto Vocal "Orpheus"; Julio Latorre, cantor; dir. Augusto Algueró]. [Cara A, disco de vinilo de 78 rpm]. Barcelona, Compañía del Gramófono Odeón, 1946.

<sup>1696</sup> WOLCOTT, Charles (música); SANTOS, Edmundo (letra en español): *México* [Grabado por Raúl Abril y su Orquesta, con el Trío Vocal "Hermanas Russell" y el Cuarteto Vocal "Orpheus"]. [Cara B, disco de vinilo de 78 rpm]. Barcelona, Compañía del Gramófono Odeón, 1946.

<sup>1697</sup> FERGUSON, Norman (dir.): *Los tres caballeros / The three caballeros* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos, Walt Disney Pictures, 1944.



## Procedimiento de trabajo del compositor



e trata aquí de conocer el complejo proceso de creación<sup>1698</sup> que llevó a cabo Jacinto Guerrero para la confección de la música de *Garbancito de la Mancha*, el primer largometraje de animación europeo en color, es decir, cómo se llegó al producto final, desde que se inició y perfiló la composición musical, hasta la grabación de la música y su sincronización con la imagen, pasando por el reclutamiento de músicos para la confección de la orquesta, lugares y régimen de ensayos, etc.

### ***Procedimiento de trabajo***

En el escenario planteado, el “quehacer cotidiano” de Jacinto Guerrero condicionó su implicación con el trabajo para la película, únicamente “a tiempo parcial” pues era un hombre ocupadísimo que debía compaginar múltiples actividades (composición, estrenos y representaciones de zarzuelas, revistas, etc.), y que residía en Madrid, mientras que el largometraje se producía fundamentalmente en Barcelona.

Aunque hay que tener en cuenta que el constante ir y venir entre Madrid y Barcelona fue algo especialmente habitual en el modo de vida del compositor. De hecho, Jacinto Guerrero estuvo asociado con el empresario José Juan Cadenas, propietario del Teatro Cómico de Barcelona, y formaron la Compañía de comedias musicales “J. J. Cadenas - Maestro Guerrero”<sup>1699</sup>.

---

<sup>1698</sup> En cuanto a las fuentes que sustentan la investigación, merece destacarse la entrevista realizada a Joaquín Bisbe (en el momento del encuentro ya de avanzada edad aunque gozando bastante buena salud tanto física como mental, pues recordaba con detalle aquella aventura). Lamentablemente, el maestro Bisbe iba a fallecer un par de años más tarde. Por otra parte, he podido contar también con la partitura autógrafa de J. Guerrero, que he podido localizar en el archivo del ICCMU. Y conviene llamar la atención, además, sobre las ediciones discográficas, que se limitan, únicamente, a registrar algunas de las partes musicales más representativas.

<sup>1699</sup> RODENAS CERDÁ, Juan: *La revista y su presencia en el Teatro Principal de Alicante (1941-1975)...*, op. cit., p. 162.

## Coliseum

(Palacio del Espectáculo). ¡Ya era hora! ¡Todo llega! Un espectáculo digno de Madrid. ¡Qué maravilla! De todas las bocas salen estas y otras exclamaciones elogiosas. Cadenas y maestro Guerrero son los animadores del espectáculo moderno, dinámico y notabilísimamente reformado, "¡Hip! ¡Hip! ¡Hurra!!" y los directores de la Compañía sin par, que llena el Coliseum a diario. Encarguen sus localidades. Teléfono taquilla: 20754.

**Figura 774.** Elogios vertidos hacia la Compañía Cadenas-Guerrero por su actuación en el Coliseum. S/A: "Teatros, cinematógrafos y conciertos en España y en el extranjero. Guía del espectador", en ABC (17.09.1939), p. 15.

## CARTELERA TEATROS

**GRAN TEATRO ESPAÑOL.** — PROXIMAMENTE DEBUT DE LA COMPAÑIA LIRICA. «SOLICO EN EL MUNDO» Y «LA CARA DE DIOS», POR GORGE. SANTONCHA. TORRIJOS. MENENDEZ. VALOR. — BUTACAS, 4 PTS. GENERAL, 1, CON IMPUESTOS.

**TEATRO BARCELONA.** — COMPAÑIA GASCO GRANADA. HOY, TARDE, A LAS 5'15, Y NOCHE, A LAS 10'15: «JULIETA Y ROMEO». MAÑANA, TARDE: «JULIETA Y ROMEO». NOCHE: «ORO Y MARFIL». — SABADO: «LAS FLORES» DE LOS HNOS QUINTERO

**TEATRO CÓMICO** («PALACIO DE LA REVISTA»). — EMPRESA CADENAS-MAESTRO GUERRERO. HOY, TARDE, A LAS 5'15: «LA CAMISA DE LA POMPADOUR». NOCHE, A LAS 10'15: «¡ALLO HOLLYWOOD!», «¡FRIVOLIDAD! ¡ALEGRÍA! ¡DESFILE DE BELLEZAS!»

**Figura 775.** Representación de *La camisa de la Pompadour* en el Teatro Cómico (Barcelona), ofrecida por la "Empresa Cadenas-Maestro Guerrero". S/A: "Espectáculos. Cartelera", en *La Vanguardia Española* (14.06.1939), p. 10.



**Figura 776.** Fotografía de la fachada del Teatro Cómico en Barcelona, durante la representación de *Las vampiresas*<sup>1700</sup>, en 1935.

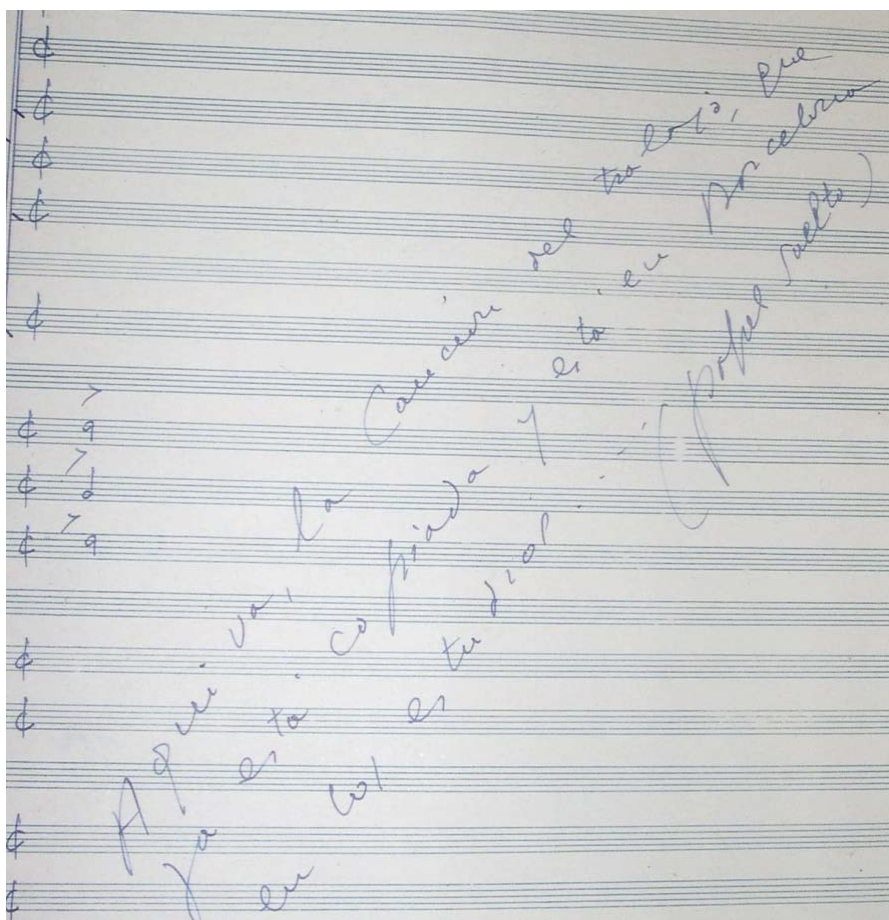
<sup>1700</sup> Obra de Emilio González del Castillo y José Muñoz Román, con música del maestro Ernesto Rosillo. Fue estrenada en este teatro el 26.07.1934, con "Alady (Carlos Saldeña Vent), Lepe y Laura Pinillos; y en Madrid en el teatro Romea el 30.11.1934.

En la época de realización de la película, el maestro Guerrero estaba representando una revista en el Teatro Cómico de Barcelona, por lo que viajaba cada dos semanas a la Ciudad Condal, en estancias de tres o cuatro días.

Así, Guerrero componía desde Madrid la música para *Garbancito*, que iba remitiendo sobre la marcha a la capital catalana en función de las necesidades, aprovechando para avanzar considerablemente su trabajo mediante estas visitas esporádicas e intensivas a Barcelona, en las que perfilaba temas, ultimaba orquestaciones, organizaba ensayos con la orquesta, etc.

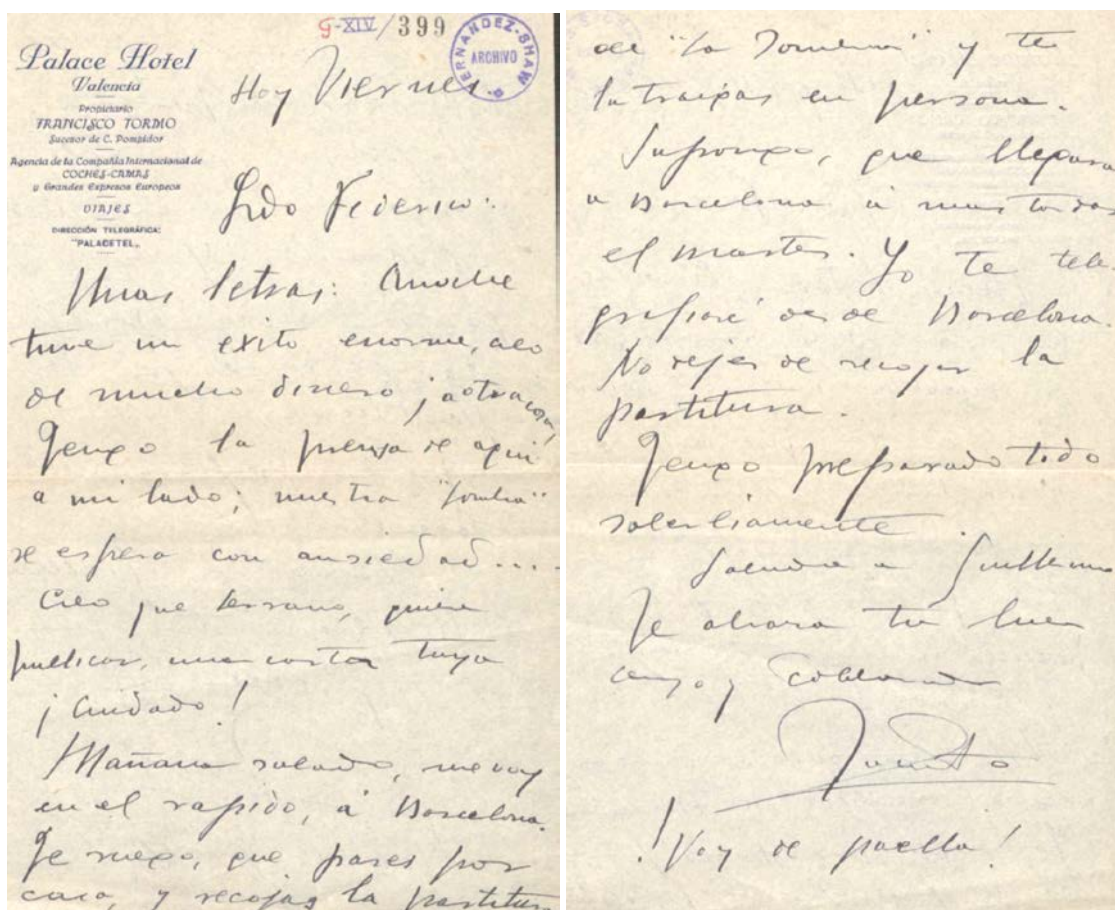
De hecho, han quedado evidencias claras de esta forma de trabajo en la partitura autógrafa de Jacinto Guerrero, donde él mismo anota (f.16 v. del segundo rollo):

“[...] Me faltan compases que tomar de una canción que tengo en Barcelona [...]”; o en el f.4v. del segundo rollo, “[...] Aquí va, la Canción del trabajo, que ya está copiada y está en Barcelona en los estudios [...]”.



**Figura 777.** Partitura autógrafa de Jacinto Guerrero, segundo rollo, f.4v. Anotación que evidencia el trabajo entre Madrid y Barcelona: “Aquí va, la Canción del trabajo, que ya está copiada y está en Barcelona en los estudios... (papel suelto)”

Esta forma de trabajo para llevar a cabo la composición de la música de *Garbancito de la Mancha* no supuso una excepción. Más bien, se puede afirmar que era algo habitual en el quehacer cotidiano del maestro Guerrero, que solía valerse de colaboradores de confianza que le ayudaban a ultimar sus materiales ideados a menudo “en bruto” y que precisaban apenas de otro buen músico capaz de adaptar, acomodar o ajustar los deseos del maestro para dejarlos definitivamente cerrados y bien perfilados de cara al público. Lo que generaba con frecuencia, debido a la enorme movilidad del compositor manchego por el territorio nacional, un cierto “tráfico de partituras” entre diferentes ciudades.



**Figura 778.** Carta de Jacinto Guerrero a Federico Romero desde Valencia, encargándole que recoja una partitura y se la lleve a Barcelona.

Archivo Guillermo Fernández-Shaw, archivo epistolar: GFS-AE-XIV-399<sup>1701</sup>.

<sup>1701</sup> “Hoy viernes / Querido Federico: / Unas letras: Anoche tuve un éxito enorme, [...] de mucho dinero ¡[...]! / Tengo la prensa de aquí a mi lado: nuestra [...] se espera con ansiedad... / Creo que [...], quiere XXX una carta tuya / ¡Cuidado! / Mañana [...], me voy en el rápido, a Barcelona. / Te ruego, que pases por casa, y recojas la partitura de “La [...]” y te la traigas en persona. / Supongo, que llegarás a Barcelona a muy tardar el martes. Yo te telegrafiaré desde Barcelona. / No dejes de recoger la partitura. / Tengo

Sirva de ejemplo la carta que Jacinto Guerrero le envió a Federico Romero desde Valencia (s.f.), encargándole que recogiera una partitura y se la llevara a Barcelona. Todo ello, síntoma de una creación “rápida”, a modo de borradores, y de una enorme capacidad de trabajo, aunque seguramente, al mismo tiempo, evidencia de una mecánica laboral ciertamente eficaz, que le permitía optimizar al máximo su poco tiempo disponible.

Este tipo de trabajo intermitente y “a distancia”, forzó a que la producción de la película pusiera todos los medios a su alcance para facilitarle al máximo su tarea.

Y entre los recursos más útiles, y enseguida más valorados, se contrató a Joaquín Bisbe, que, como ya se ha señalado anteriormente, tenía las cualidades y los requisitos tan específicos que la producción buscaba<sup>1702</sup>: era un joven y prometedor músico —trompetista, pianista y estudiante de composición—, buen conocedor del ámbito musical de moda en la época —jazz y *big bands*, piezas de *music-hall*, “bailables”, etc.— y, sobre todo, particularmente emprendedor, despierto y con iniciativa; y además, y aunque sólo era aficionado al dibujo, tenía los conocimientos básicos necesarios para formar del equipo de animación.

De manera que fue finalmente así como Joaquín Bisbe participó en *Garbancito de la Mancha*: como músico y como animador.

Su tarea principal era no obstante la de ejercer como pianista repetidor, es decir, como apoyo fundamental al trabajo cinematográfico en cuanto a la sincronización de sonido e imagen. Aunque también repentizaba las ideas esbozadas por Guerrero (ayudando al resto de operarios a familiarizarse con la “idea” lanzada por el compositor) y colaboraba en el proceso de sincronización audiovisual; es decir, que ejercía como “ayudante” del maestro Guerrero.

---

preparado todo soberbiamente. / [...]. / Te abrazo tu buen amigo y [...] / Jacinto [firma] / ¡Voy de paella!”.

<sup>1702</sup> Para conocer con detalle el proceso de selección llevado a cabo para contratar a J. Bisbe, consúltese el apartado de los protagonistas de la banda sonora musical.

Por otro lado, cuando no tenía trabajo específicamente referido a la banda sonora musical, Joaquín Bisbe realizaba trabajos de animación como “intercalador”, que dentro del equipo de animación era la labor más sencilla<sup>1703</sup>.

Por todo el trabajo realizado, Joaquín Bisbe recibía una remuneración de 50 ptas. a la semana (30 céntimos de euro, aunque, obviamente, equivalente a mucho más, teniendo en cuenta el tiempo transcurrido desde entonces y el más que lógico cambio, no solamente en el coste de la vida, sino también en el nivel de vida medio de ambas épocas)<sup>1704</sup>.

Además de toda esta labor, Bisbe compuso el “Número [musical] de los gusanos”, uno de los temas más notables del film, y protagonizó la música de otra escena, que se llegó a ultimar aunque finalmente no pasó a la pantalla.

Tanto el maestro Guerrero como A. Moreno estaban muy satisfechos con la labor de J. Bisbe así que se pensó que éste compondría la música para una nueva secuencia que A. Moreno y A. Tosquellas habían decidido incluir y que no estaba en el guion inicial, «El sueño de Garbancito», que contendría una pequeña historia con hormigas, cigarras tocando la guitarra y unos gusanitos. En un principio José M<sup>a</sup> Blay dio el visto bueno y se procedió tanto a la creación de los dibujos animados como a la composición de la música. Pero finalmente, y debido al elevado incremento de tiempo y presupuesto que suponía hacer 6 minutos más de película, Blay decidió reducir esta escena a lo que hoy conocemos como el «Número [musical] de los gusanos». J. Bisbe tuvo que hacer hasta tres versiones diferentes de este número musical para que fuera del gusto de productor y algo similar ocurrió con la orquestación: en un principio Bisbe la concibió para *big band*, pero finalmente J. M<sup>a</sup> Blay decidió que participara toda la orquesta acompañando al cuarteto vocal «Orpheus»<sup>1705</sup>,

ya que insistía en que no quería que sonara a lo que él llamaba entonces “música de negros” (= jazz). Así que el joven Bisbe recibió la ayuda del maestro Cristóbal Taltabull, su profesor de composición, para realizar la orquestación. En cuanto a la letra del tema, fue creada por el propio J. Bisbe con la ayuda de Armando Tosquellas.

---

<sup>1703</sup> Para conocer en profundidad las características y organización de los equipos de animación, consúltese el capítulo segundo.

<sup>1704</sup> Información proporcionada por el propio Joaquín Bisbe durante las entrevistas realizadas.

<sup>1705</sup> RAMOS MACHÍ, María José: “El primer largometraje de animación europeo en color: Garbancito de la Mancha (1945). Análisis de la música de Jacinto Guerrero” ..., *op. cit.*





**Figura 779.** Ilustración de Arturo Moreno, extraída del cuento de Saturnino Calleja en el que se muestra una escena más completa de lo que corresponde en la película al “Número musical de los gusanos”<sup>1706</sup>.

### ***Proceso de composición, grabación y sincronización***

En el cine de animación, la música desempeña un papel esencial, más aun si cabe, que en el resto de producciones audiovisuales, y presenta sus propias peculiaridades<sup>1707</sup>, también en el proceso de composición y sincronización. El compositor debe ser capaz de responder a las exigencias que le plantean los dibujos animados, siendo fundamental la relación con el animador, ya que va a existir una gran dependencia entre el trabajo de ambos.

Por lo que respecta al caso concreto de *Garbancito de la Mancha* hay que decir que la mayoría de la música se creó después de la animación, a excepción de las escenas o secuencias que requerían una mayor sincronización entre la música y la imagen. Así pues, se puede decir que el procedimiento de trabajo seguido por Guerrero fue

<sup>1706</sup> Hay que recordar que las ilustraciones del cuento las realiza el propio Arturo Moreno. Posiblemente, esta ilustración se corresponda con la escena que se acaba de mencionar.

<sup>1707</sup> Véase RADIGALES, Jaume: “Creació i muntatge musical en el dibuix animat clàssic”, *Trípodos XI* (2001), p. 211; y ARÓSTEGUI PLAZA, José Luis, “La música en los dibujos animados”, OLARTE MARTÍNEZ, Matilde (ed.): *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la Musicología española*, Salamanca, Plaza Universitaria, 2009, pp. 555-556.

básicamente el mismo que si se tratase de una película con actores reales para una buena parte de la película.

A Guerrero se le proporcionó un guion cinematográfico, a partir del cual comenzó a crear los temas principales de la película mucho antes que la partitura completa. Una clara evidencia de ello es la existencia de separatas de algunos temas que, además, están fechados en 1943, dos años antes que la partitura general, correspondiente a 1945. Y es que:

[...] podemos afirmar que la labor de los compositores de música de cine, comenzaba ya con el guion cinematográfico antes de la realización del filme. De hecho, los compositores estaban inmersos en el proyecto desde el principio. Evidentemente, ninguno componía nada antes de ver el copión, pero sí iban creando y desarrollando el material temático, tímbrico y sonoro de la obra<sup>1708</sup>.

Pero la composición definitiva no comenzaría hasta estar concluido el proceso de animación, o al menos, la copia filmada en negativo y sin color<sup>1709</sup>, que permitía que Guerrero pudiese visionar la película.

En cambio, para el “Número [musical] de los gusanos” y otras secuencias o escenas que requerían una mayor sincronización entre música e imagen — como la de la “Canción de los chopos” o en la secuencia en la que Garbancito está en su casa, se convierte en garbanzo y sufre una serie de peripecias—, se compuso primero la música en su versión definitiva, estando pues totalmente subordinadas las imágenes a ésta, llegándose a emplear el *mickeysousing*.

De esta manera se empleó un procedimiento básicamente similar al utilizado en los estudios Disney para confeccionar sus bandas sonoras. Ya en *Blanca Nieves y los siete enanitos* (1937), la música y los diálogos fueron planeados y grabados antes de

---

<sup>1708</sup> ROLDÁN GARROTE, David: *Fuentes documentales para el estudio de la música en el cine español de los años 40...*, op. cit., p. 85.

<sup>1709</sup> Recuérdese que Arturo Moreno llevó a cabo este procedimiento para asegurar la calidad en la animación y que incluso había una sección, la de control, que se encargaba de visionar estas copias, detectar los posibles fallos o errores y proponer los pertinentes cambios. Véase el procedimiento de trabajo en el capítulo dos.

empezar el proceso de animación por lo que fue absolutamente necesario tener una estrecha colaboración entre los animadores y los músicos<sup>1710</sup>.



**Fotogramas 321 (12:03) y 322 (12:11).** Animadores y músicos de Walt Disney trabajando juntos<sup>1711</sup>.

En el caso concreto de las canciones se realizaba una grabación provisional que era ilustrada con unos bocetos para encajarlos con la música definitiva y ver si la animación se adecuaba totalmente a ella.



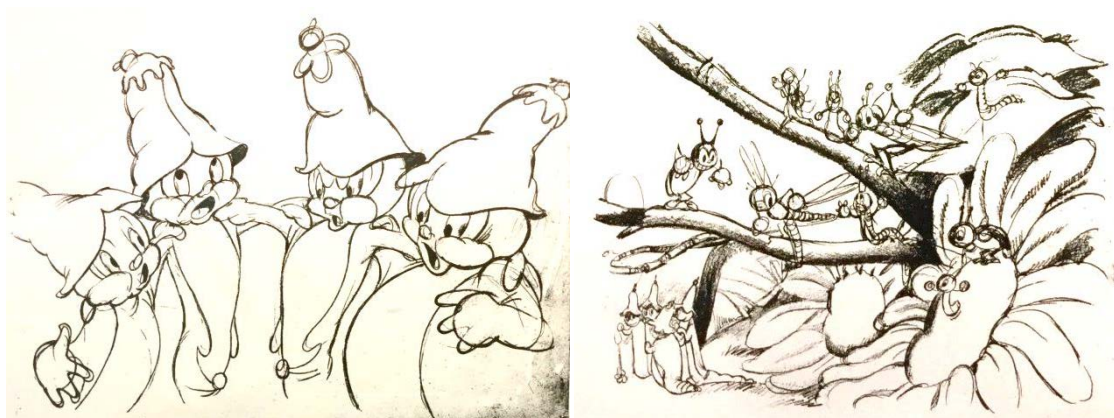
**Fotogramas 323 (12:46), 324 (12:50), 325 (12:53) 326 (12:54), 327 (12:55) y 328 (12:56).** Bocetos pertenecientes a un fragmento de la *Canción Tonta*<sup>1712</sup> de *Blanca Nieves y los siete enanitos*, según aparecen en la secuencia<sup>1713</sup>.

<sup>1710</sup> Documental *Cómo se hizo Blanca Nieves y los siete enanitos* <https://www.youtube.com/watch?v=2ff8BDuaBWc> [Acceso: 07.07.2016].

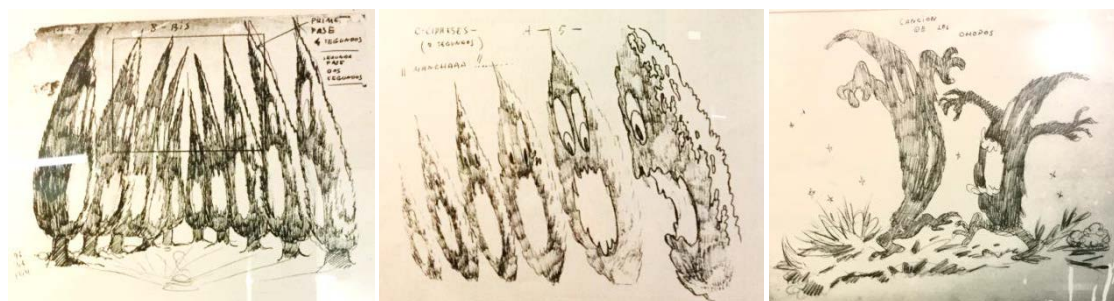
<sup>1711</sup> *Ibíd.*

<sup>1712</sup> CHURCHIL, Frank (música); MOREY, Larry (letra): *Canción Tonta / Silly Song* [Canción de *Blanca Nieves y los siete enanitos*]. Estados Unidos, Walt Disney, 1937.

Un método muy similar empleó Arturo Moreno para animar el “Número [musical] de los gusanos” y también para la “Canción de los chopos”, aunque algo más rudimentario tal y como se verá seguidamente. En el primero se pudo llevar a cabo una mayor sincronización porque el compositor, en este caso, Joaquín Bisbe, se encontraba de forma continuada en los Estudios de Balet y Blay al trabajar como animador y como músico.



**Figuras 780 y 781.** Bocetos pertenecientes al “Número [musical] de los gusanos”, realizados por Arturo Moreno.



**Figuras 782, 783 y 784.** Bocetos pertenecientes a la “Canción de los chopos”, realizados por Arturo Moreno.

Por tanto, el segundo proceso de trabajo empleado por Guerrero en *Garbancito de la Mancha*, se podría decir que “a la manera de Disney”, fue el siguiente:

- 1) Los animadores le proporcionaban un guion cinematográfico: el *story-board*.
- 2) Él componía la música siguiendo las indicaciones de dicho guion. Entiéndase que en este momento, Guerrero crearía una especie de guion o esqueleto básico.

---

1713 Documental *Cómo se hizo Blanca Nieves y los siete enanitos* <https://www.youtube.com/watch?v=2ff8BDuaBWc> [Acceso: 07.07.2016].

3) Después, Guerrero entregaba a Bisbe un guion para piano o, en ocasiones, únicamente un cifrado que éste tenía que realizar, siguiendo sus indicaciones.

4) Mientras Bisbe tocaba al piano el guion de Guerrero, A. Tosquellas (uno de los jefes de animación) cronometraba su interpretación. Este cronometraje servía de guía a los animadores para medir la música en fotogramas y adecuar, así, la acción de la animación, prestando especial atención a las escenas de mayor movimiento.

Al principio, fruto de la inexperiencia de todos, hubo problemas para sincronizar la imágenes y la música pues a J. Bisbe le resultaba complicado tocar siempre a la misma velocidad el fragmento sobre el que se estaba trabajando, con lo que, cuando se montaban las imágenes sobre la música, éstas no encajaban. Cuenta que lo solucionaron utilizando un metrónomo, que pudo conseguir por 150 ptas. —y que pagó la productora (un precio importante, considerando que el sueldo semanal de Bisbe eran 100 ptas.)—, no sin dificultades pues en aquella época en España no era fácil encontrarlos a la venta<sup>1714</sup>.

5) A continuación se realizaba todo el proceso de animación y filmación de la película.

A partir de aquí, los dos procedimientos confluyeron en uno único:

6) Con la película terminada, ésta se le proyectaba a Guerrero, que iba perfilando la versión definitiva de la música: orquestaba, hacía las modificaciones pertinentes, etc. En ocasiones lo hacía *in situ*; otras, se llevaba el material para terminarlo en Madrid o, algunas veces, le daba algunas indicaciones a Bisbe para que lo concluyera, pero siempre conservando el ritmo primigenio, para que la sincronización fuera posible.

7) Una vez terminada la composición, se ensayaba y se grababa la música.

8) Después se sincronizaban las imágenes con las tres pistas de sonido: voces, efectos y música.

9) Finalmente, la película ya estaba terminada y lista para su estreno.

---

<sup>1714</sup> Entrevistas a J. Bisbe.



**Figura 785.** Proceso de composición seguido por el maestro Guerrero y J. Bisbe para crear la música de secuencias que requerían una mayor sincronización entre música e imagen

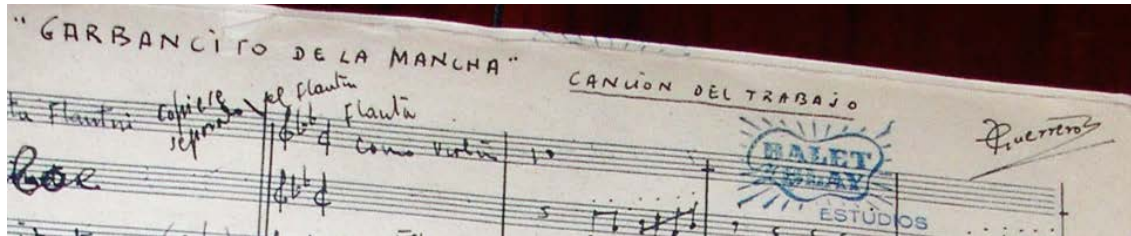
Dada la situación de la industria cinematográfica en España en general, y de los compositores en particular, es natural que existieran esas diferencias en los procedimientos empleados en los estudios Balet y Blay y los estudios de Walt Disney, y que este segundo procedimiento únicamente se emplease en algunos momentos requeridos por la narración.

### ***Análisis y estudio de la partitura***

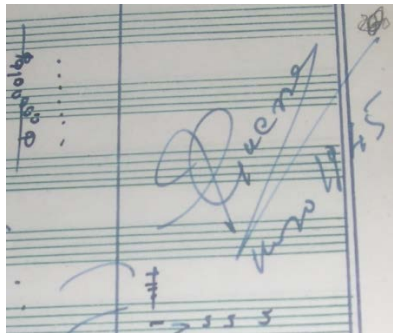
Por otro lado, el análisis exhaustivo de la partitura aporta algunos detalles del proceso de composición, y en especial, sobre las cuestiones relacionadas con la sincronización de la música con la imagen, ya que se trata de una partitura de trabajo autógrafa.

### **Autoría y descripción física**

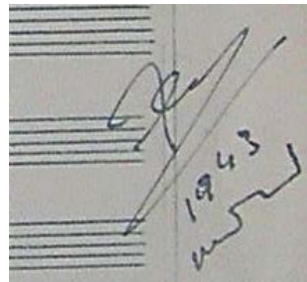
No hay duda alguna en que la mano de este documento se corresponde con la del maestro Guerrero, pues su firma se encuentra en numerosas ocasiones:



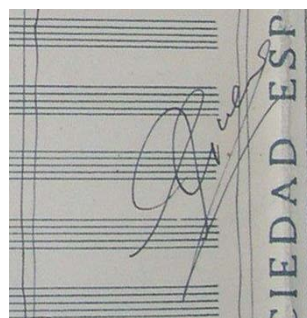
**Figura 786.** Partitura autógrafa de Jacinto Guerrero. Detalle. Inicio del tema del film *la Canción del trabajo*, cuño de la productora Balet y Blay, y firma del compositor.



**Figura 787.** Partitura autógrafa de Jacinto Guerrero. Éxplícit, con firma y fecha de composición.



**Figura 788.** Partitura autógrafa de Jacinto Guerrero. Final de la separata de la "Canción del trabajo, con firma y fecha de composición, f.4r.



**Figura 789.** Primer rollo, f.17v. Firma autógrafa del compositor.

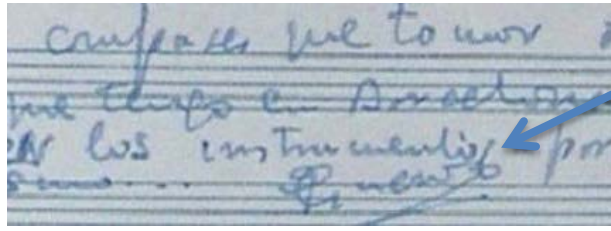


Figura 790. Segundo rollo, f.16v. Nota de Jacinto Guerrero con su firma.

La partitura tiene formato vertical. No presenta ninguna portada y el papel utilizado es un folio DIN-3 doblado por la mitad, resultando cuatro caras que forman un pliego.

"GARBANCICO DE LA MANCHA" CANCIÓN DEL TRABAJO  
ESTUDIOS  
Guerrero

Flauta Flautín  
Oboe  
Clarinetto (Sib)  
Fagot  
Trompas (Fa)  
Trompetas (Do)  
Trombones  
Tuba (Tuba)  
Timbales  
Batería  
Bombo y plató  
Saxofón alto mil  
Saxo tenor Sib  
Saxo alto mil  
Píapa  
Gaiterín  
Violines Ios  
Viola  
Violoncellos  
C. Bajos

6

Figura 791. Inicio de la partitura de la película, f.1r.

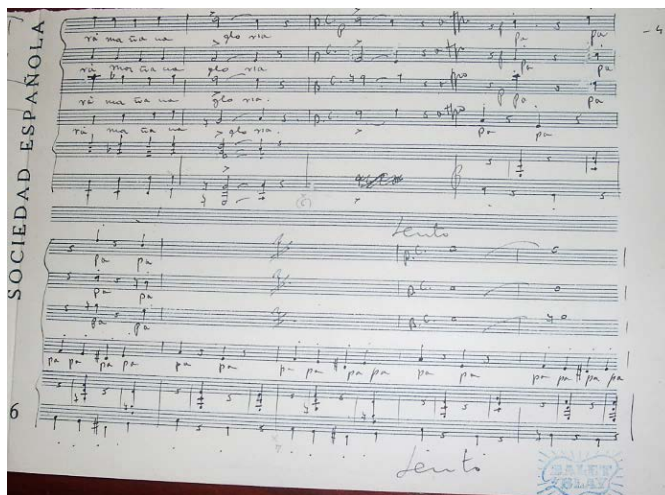


El papel es pautado, con un grosor mayor al convencional y está marcado con la inscripción "SOCIEDAD GENERAL DE AUTORES DE ESPAÑA-LÍRICOS". Esta inscripción coincide con la doblez del pliego, de modo que en cada uno de los pliegos encontramos 2 inscripciones, una en la cara recta y otra en la vuelta. La dirección del texto de la inscripción es en vertical de abajo a arriba. Además, en la parte inferior de esta doblez, se halla impreso el número "24", quedando cada una de las cifras a un lado de dicha doblez. Este papel contiene 24 pautas por cara. También hay algunos pliegos que tienen impreso el número "26". Éstos cuentan con 26 pautas por folio. Por tanto, queda claro que la función de estos números es la de indicar la cantidad de pautas del papel. Además, hay dos pliegos, f.13 al f.16 del cuarto rollo, que no tienen la inscripción, con 26 pautas. Parece papel pautado corriente.



**Figuras 792 y 793.** Detalles de la inscripción del papel.

La reducción de la “Canción de «los chopos»”, en su versión para cuarteto de voces masculinas y piano, tiene un formato diferente. En realidad, se utiliza el mismo papel pero cortado por la mitad, obteniendo el siguiente formato: apaisado con las medidas mismas medidas.



**Figura 794.** Reducción para cuarteto masculino y piano de la “Canción de los Chopos”. Folio 4r.

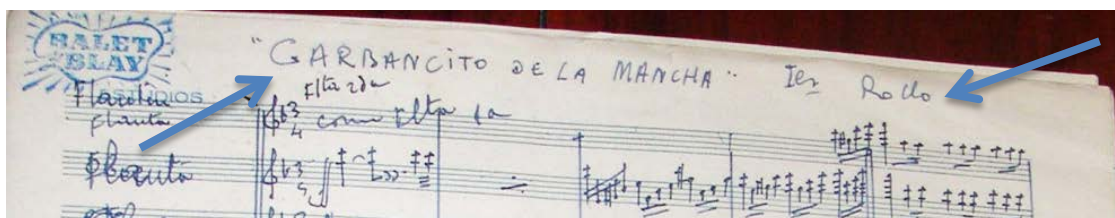
La inscripción, por tanto, es la misma pero ahora queda partida. Los pliegos se disponen de manera que el borde cortado siempre queda en la parte superior, por lo que dirección del texto de la inscripción sigue siendo vertical pero unas veces será de arriba abajo y otras, de abajo a arriba.



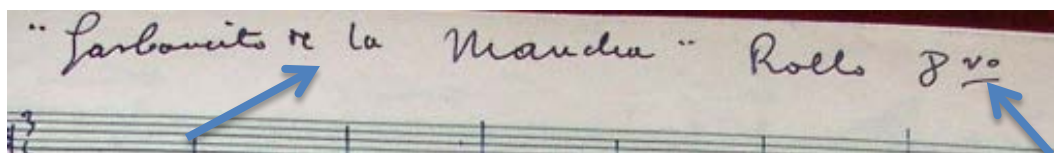
**Figuras 795 y 796.** Reducción para cuarteto de voces masculinas y piano. Detalle de la inscripción.

### Aspectos relacionados con la sincronización de la música con la imagen

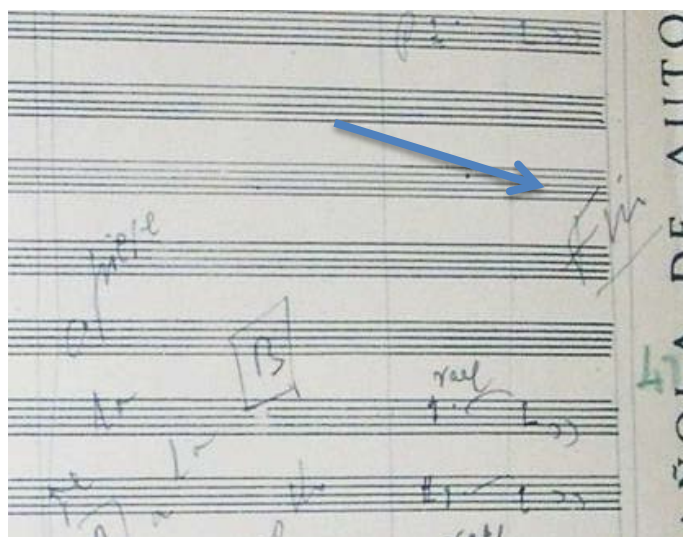
El primer aspecto a tener en cuenta es que el maestro Guerrero señala la correspondencia con las imágenes, marcando el inicio y el final de cada rollo de película en la partitura, lo que sin duda ayuda a comprender, de primera mano, el proceso y procedimiento de trabajo por parte del compositor, paso a paso. Para el comienzo, el compositor escribe en la cabecera el número de rollo correspondiente y el título de la película. Y para el final, utiliza diferentes formas: escribe “final del rollo”, o simplemente “fin”, firma o incluso hay ocasiones en las que se presentan ambas cosas.



**Figura 797.** Partitura autógrafa de J. Guerrero, primer rollo, f.1r. Detalle del inicio de la página donde el compositor señala la correspondencia con la película, “1er Rollo”, y escribe el título del film. También contiene el sello de la productora.



**Figura 798.** Partitura autógrafa de J. Guerrero, octavo rollo, f.1r. Detalle del inicio de la página donde el compositor señala el número de rollo y el título del film.

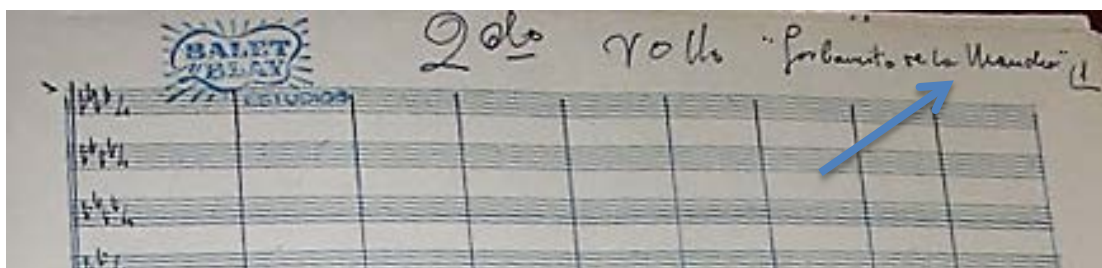


**Figura 799.** Partitura autógrafa de J. Guerrero, quinto rollo, f.17v. Guerrero marca el final del rollo con la palabra “Fin”.



**Figura 800.** Firma autógrafa del compositor e indicación de "Fin del rollo", en sexto rollo, f.26v.

Además, numera la partitura por folios (también sigue el mismo procedimiento en las reducciones y separatas), situando los números en el margen superior derecho. El primer folio de cada rollo no se numera, empezando dicha numeración en el segundo folio con el número 2, a excepción del segundo rollo.



**Figura 801.** Detalle de la anotación de la numeración. Excepción en la que aparece escrita la numeración del primer folio del rollo, en f.1r. del segundo rollo.

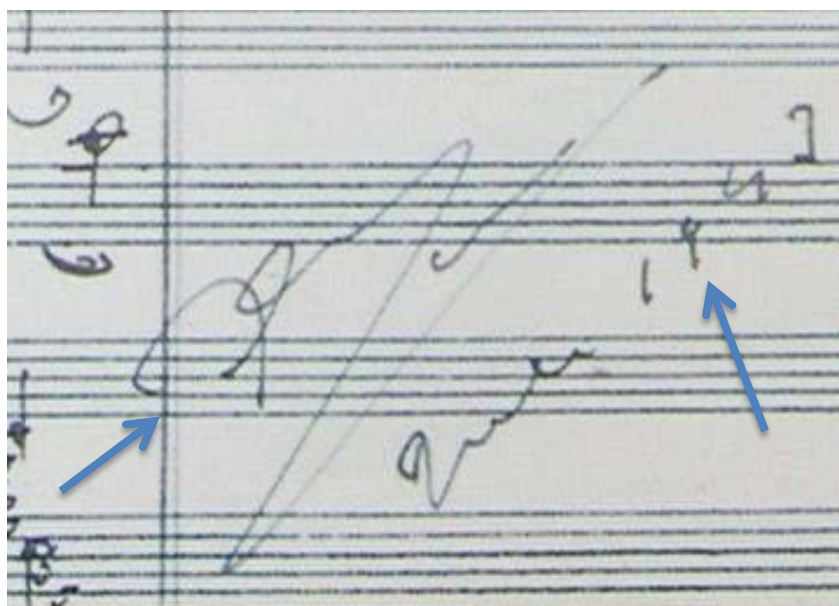
Rollo	Inicio	Final
<b>Primero</b>	f.1r.: "1 <sup>o</sup> rollo", "Garbancito de la Mancha" y sello de la productora.	f.14v.: "fin del primer rollo"
	<b>Otras indicaciones:</b> f.10v.: "Ataca al/ Número de los / «gusanos» / (ya está copiado) / Después del Número / de los «gusanos» / ataca lo que / sigue...". f.11-f.14: numeración correlativa. f.17r: "3 <sup>o</sup> rollo", sello de la productora, "Cópiense de / la «Canción del trabajo»". Termina en f.17v., donde firma Guerrero No aparecen ff.15 y 16 (error en la numeración).	
<b>Segundo</b>	f.1r.: "2 <sup>o</sup> rollo", "Garbancito de la Mancha" y sello de la productora.	f.16v.: "Nota para el señor Andrada / Me faltan compases que tomar de una / canción que tengo en Barcelona / Déjeme papel —en los intermedios— para copiarlo, / yo mismo... Guerrero [firma autógrafa]".
	<b>Otras indicaciones:</b> f.3r. "segundo rollo" f.4v.: "Aquí va, la Canción del trabajo que, ya está copiada / y está en Barcelona / en los estudios... / (papel suelto)". f.5r.: "2 <sup>o</sup> rollo" con recuadro rojo, "Garbancito de la Mancha" y sello de la productora.	
<b>Tercero</b>	f.1r. (sin numerar) "3 <sup>er</sup> rollo", "Garbancito de la Mancha" y sello de la productora.	f.9r.
<b>Cuarto</b>	f.1r. (sin numerar): "4 <sup>to</sup> rollo", "Garbancito de la Mancha" y sello de la productora	f.16v.: "fin del cuarto rollo" y escrito por encima en rojo una tachadura.
<b>Quinto</b>	f.1r. (sin numerar): "5 <sup>to</sup> rollo", "Garbancito de la Mancha" y sello de la productora. f.17r. (en rojo, otra mano a la de Guerrero)	f.17v. (33v. en rojo): "FIN"
	<b>Otras indicaciones:</b> f.2r.: "2" (indicación de Guerrero) y encima 18 (en rojo) f.10r. (f.26r. en rojo) margen derecho: "Ataca a la Canción de los Cipreses (papel suelto)" No están ff.27-29 (seguramente se corresponderán con la "Canción de los Cipreses"). f.15r. (f.31r. en rojo): se reanuda la numeración, "Después de la «Canción de los Cipreses»".	
<b>Sexto</b>	f.1r. (sin numerar): "Garbancito de la Mancha", "Rollo 6 <sup>to</sup> " y sello de la productora.	f.26v.: "fin del rollo" y firma de J. Guerrero
<b>Séptimo</b>	No está	
<b>Octavo</b>	f.1r. (sin numerar): "Garbancito de la Mancha" y "Rollo 8 <sup>vo</sup> ".	f.33r.: firma del compositor y año de composición, 1945 (margen derecho).
	<b>Otras indicaciones:</b> f.2r.: "Cópiese del Royo 7 <sup>mo</sup> [...]"	

**Figura 802.** Correspondencia de la partitura con la imagen.

Como es habitual en la composición de la música de cine, el compositor no siguió el orden estricto de la película para componer su música. Prueba de ello son las anotaciones que remiten a fragmentos de música, que ya se han citado con anterioridad y que se encuentran físicamente en otro lugar (normalmente Barcelona) distinto al lugar de composición habitual de Jacinto Guerrero (normalmente Madrid), y por tanto, se puede concluir que fueron compuestos en momentos diferentes.

También refuerza esta idea que la numeración comience desde el principio en cada uno de los rollos y que siempre se escriba el título de la película.

Pero sin duda, el dato más importante que aporta la partitura con referencia a esta forma de trabajo es la fecha que acompaña a la firma de Guerrero en el final de la separata de la “Canción del trabajo” y de la de la “Canción de los chopos”, año “1943”, que evidencia que Guerrero creó algunos temas mucho antes que la partitura general, que tiene fecha de 1945 (aunque tal vez ésta se trate de la fecha de finalización del trabajo).



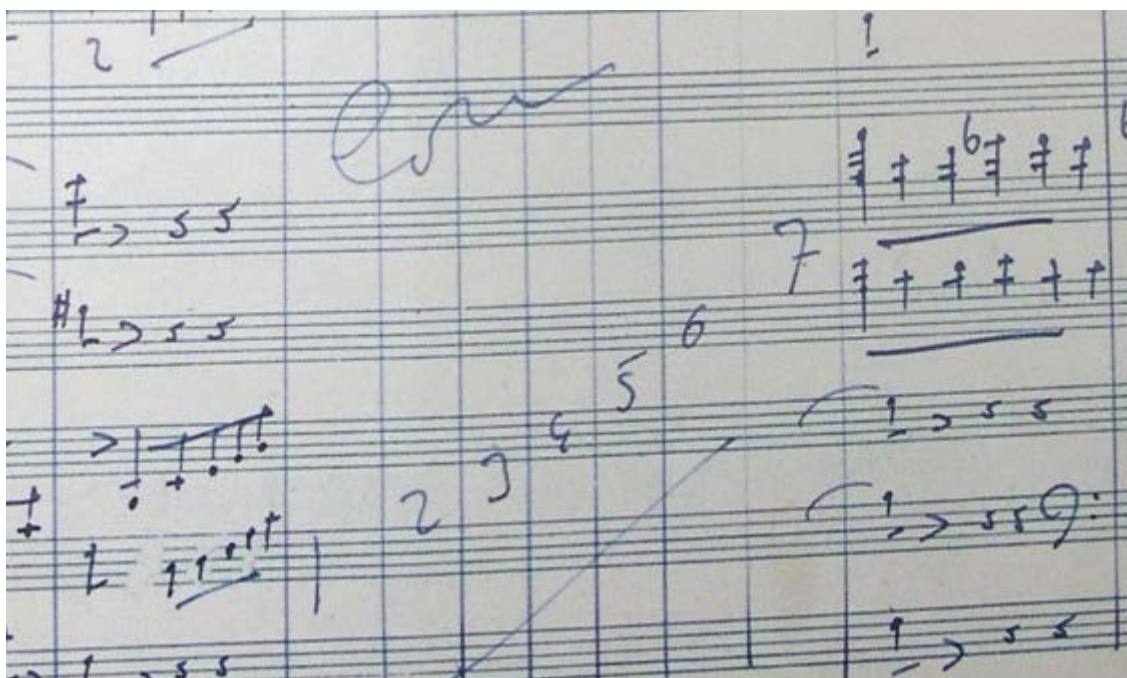
**Figura 803.** Partitura autógrafa de Jacinto Guerrero. Final de la separata de la “Canción de los chopos”. Detalle de firma y fecha de composición, 1943, f.3v.

Otro aspecto reseñable es que Jacinto Guerrero numera los compases que se repetirán exactamente igual en otros momentos de la composición. De este modo, no vuelve a copiar de nuevo todo el fragmento, sino que deja los compases en blanco y los numera según corresponda. En algunas ocasiones también emplea letras “de

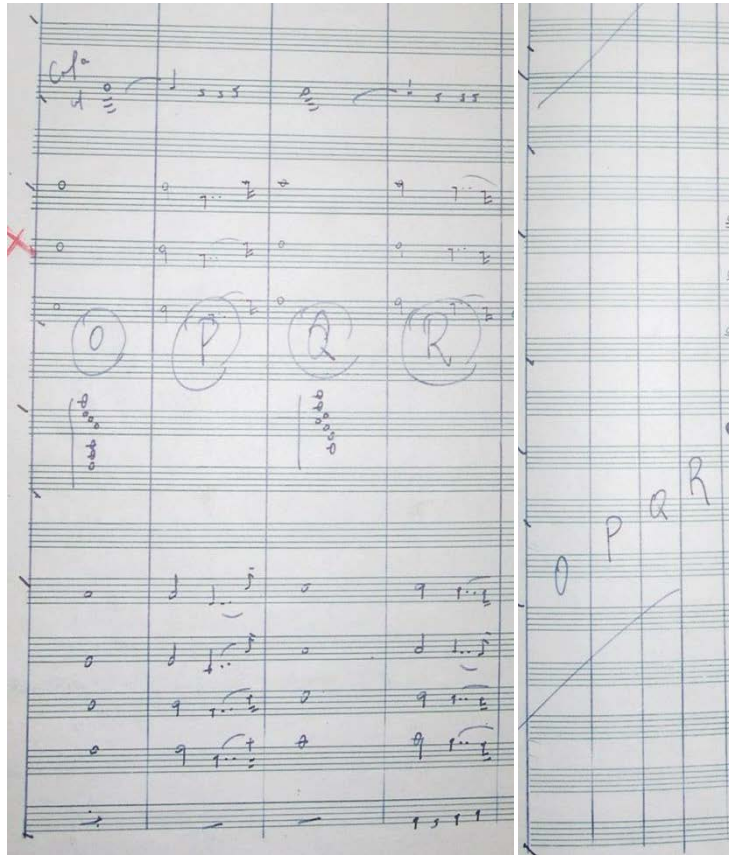
ensayo" (A, B, C, etc.) o signos de repetición musicales convencionales, síntoma de un trabajo mecanizado y más o menos "cotidiano", con hábitos acostumbrados y búsqueda de eficiencia y rapidez.



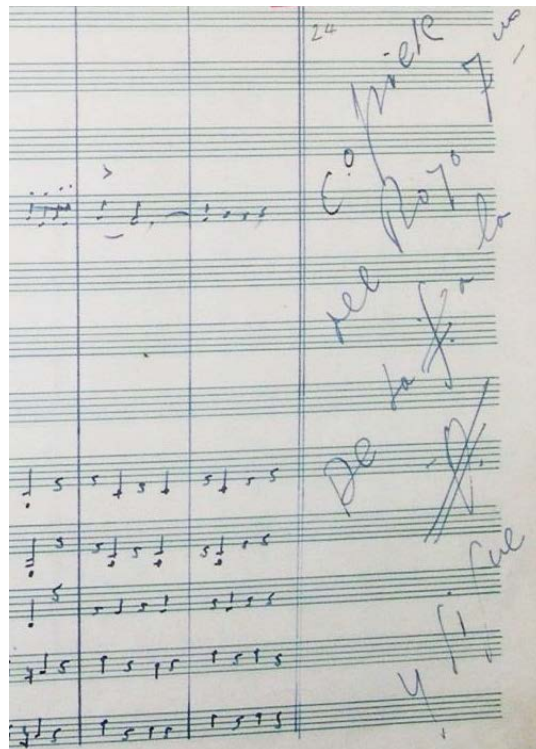
**Figura 804.** Partitura autógrafa de J. Guerrero. Primer rollo, f.1v. Ejemplo de numeración de compases.



**Figura 805.** Partitura autógrafa de J. Guerrero. Correspondiente al primer rollo, f.2v. Compases en blanco con números que remiten a la figura anterior.



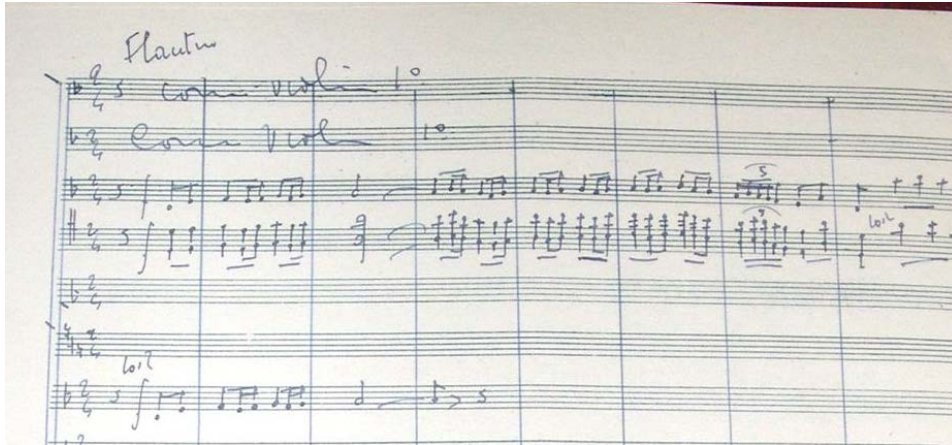
**Figuras 806 y 807.** Partitura autógrafa de J. Guerrero: correspondiente al octavo rollo, f.13v. y f.14r. Ejemplos de numeración de compases con letras y de compases en blanco con letras que remiten a la otra figura, respectivamente.



**Figura 808.** Partitura autógrafa de J. Guerrero: f.2r., correspondiente al octavo rollo. Ejemplo de utilización de signos de repetición musicales convencionales.

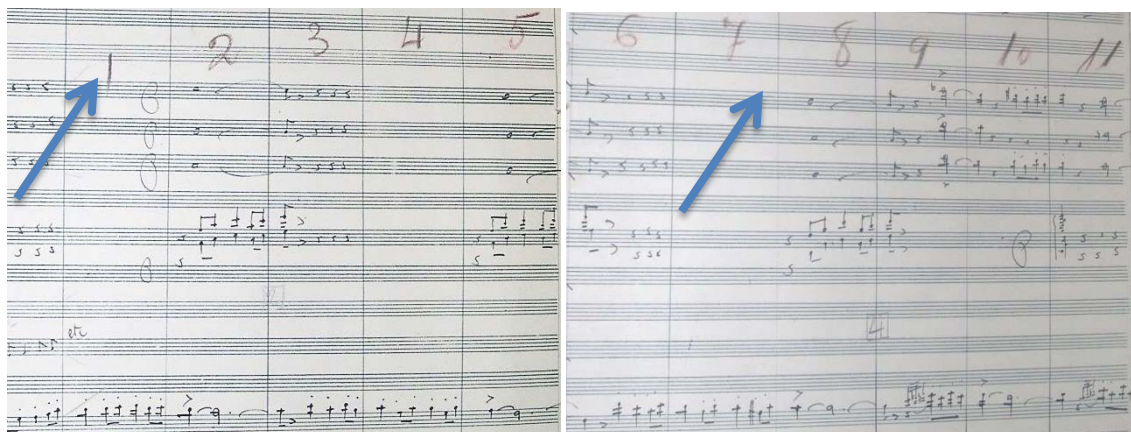


Además existen numerosas anotaciones relacionadas con los diferentes instrumentos. Así por ejemplo, cuando los instrumentos doblan a otros, no los vuelve a escribir, sino que simplemente señala a qué instrumento dobla. También utiliza indicaciones en este sentido como “los dos”.



**Figura 809.** Partitura autógrafa de J. Guerrero: f.6 v., correspondiente al rollo segundo. Ejemplo de utilización de texto escrito para señalar a qué instrumento se dobla, que evita volver a copiar la misma música.

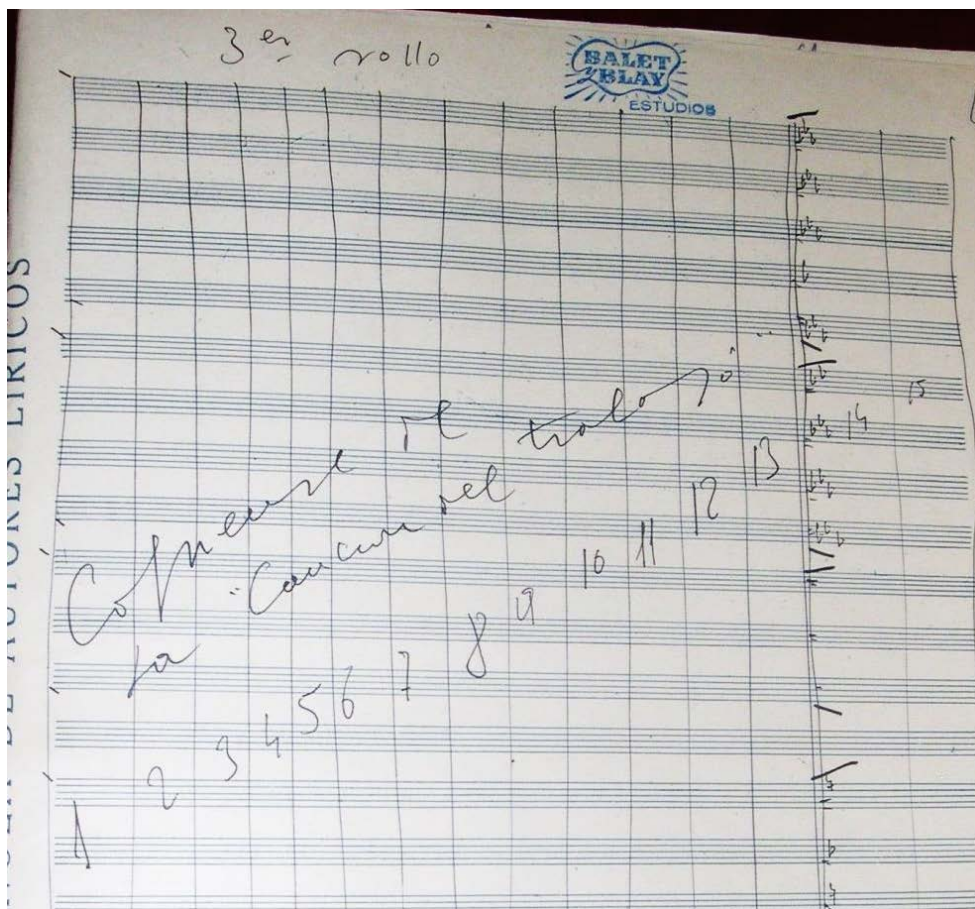
Este tipo de prácticas serán utilizadas a lo largo de toda la partitura, para ahorrar espacio y tiempo, y dan noticia de cuál es la técnica de la composición empleada, reutilización de ideas, estructuración y arquitectura de la obra (o de determinados pasajes), etc. Pero en especial se emplea, como es lógico, en los temas principales de la película. Sirva de ejemplo la “Canción del trabajo”, en la que aparecen numerados veinticinco de sus compases, que se repetirán a lo largo de toda la partitura. Incluso, esta técnica ya se usa en la misma separata.



**Figuras 810 y 811.** Partitura autógrafa de J. Guerrero: separata de la “Canción del trabajo”, f.1v. y f.2r. Detalle donde se numeran los compases.



**Figuras 812 y 813.** Partitura autógrafa de J. Guerrero: separata de la “Canción del trabajo” f.3v. y f.4r. Detalle donde aparecen los números que remiten a los compases que aparecen en las figuras anteriores.

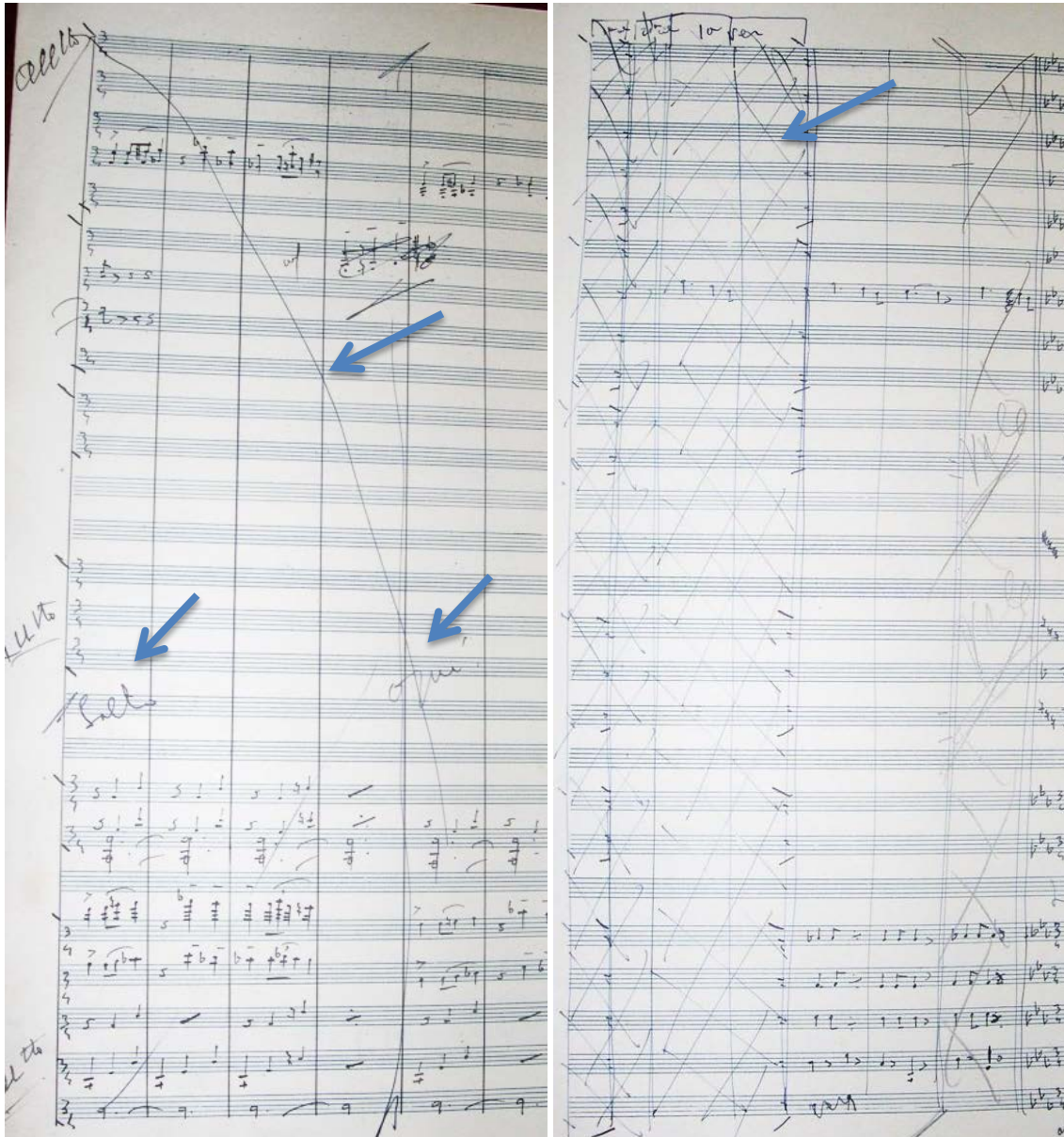


**Figura 814.** Partitura autógrafa de J. Guerrero: tercer rollo, f.6r. Detalle donde se remite a la separata de la “Canción del trabajo” para copiar quince compases. Anotación: “Cópiese de la “Canción del trabajo””.

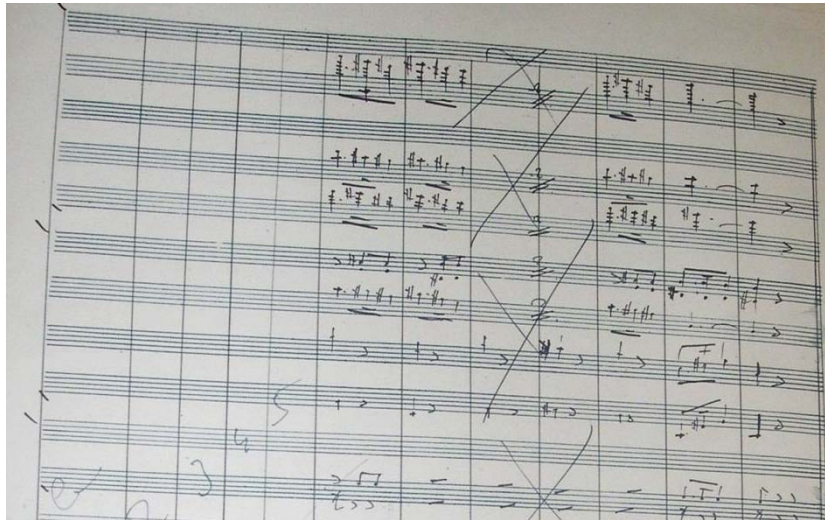
En cuanto a la calidad de la caligrafía, hay que decir que también aporta datos sobre el proceso de trabajo del compositor, en especial sobre la composición y sincronización con las imágenes.

Se puede afirmar que en general es buena aunque rápida, y frecuentemente, el compositor elimina fragmentos de música sobre la partitura utilizando uno o varios

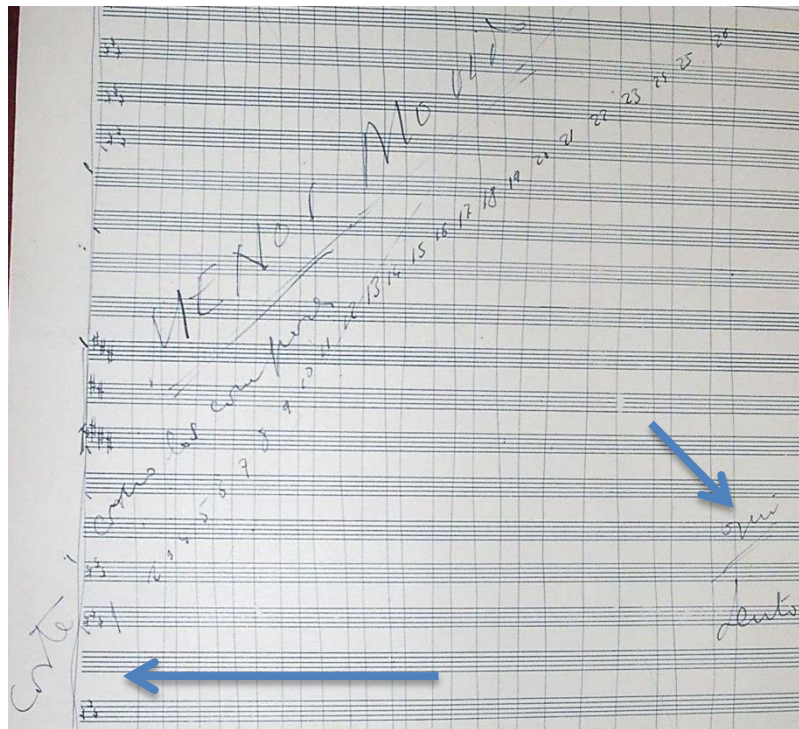
trazos a modo de tachadura. Esto hará que la página tenga un aspecto algo desordenado y “sucio” (se trata, en definitiva, de materiales de trabajo). Probablemente, se llevará a cabo esta práctica con la finalidad de ajustarse al tiempo de la imagen [sincronizar adecuadamente la música a la duración de la escena correspondiente]; incluso se realizan algunos cortes. Es decir, que se va ultimando el trabajo definitivo, sobre la marcha.



**Figuras 815 y 816.** Partitura autógrafa de J. Guerrero: cuarto rollo f.2v.; y sexto rollo f.22v., respectivamente. En ambos ejemplos el compositor ha tachado varios compases para sincronizar la música y la imagen.



**Figura 817.** Partitura autógrafa de J. Guerrero: f.3v., cuarto rollo. El compositor ha tachado dos compases para sincronizar la imagen y la música.

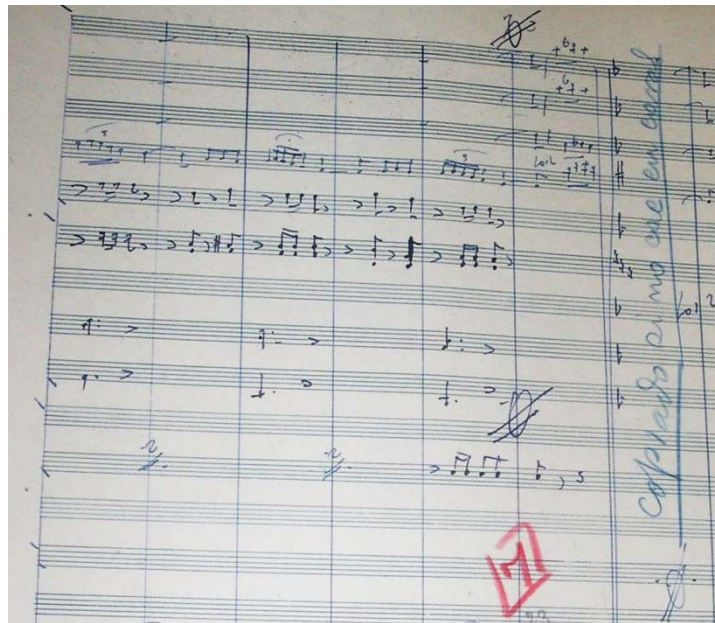


**Figura 818.** Partitura autógrafa de J. Guerrero: sexto rollo, f.4v. Detalle donde se anota un “corte”.

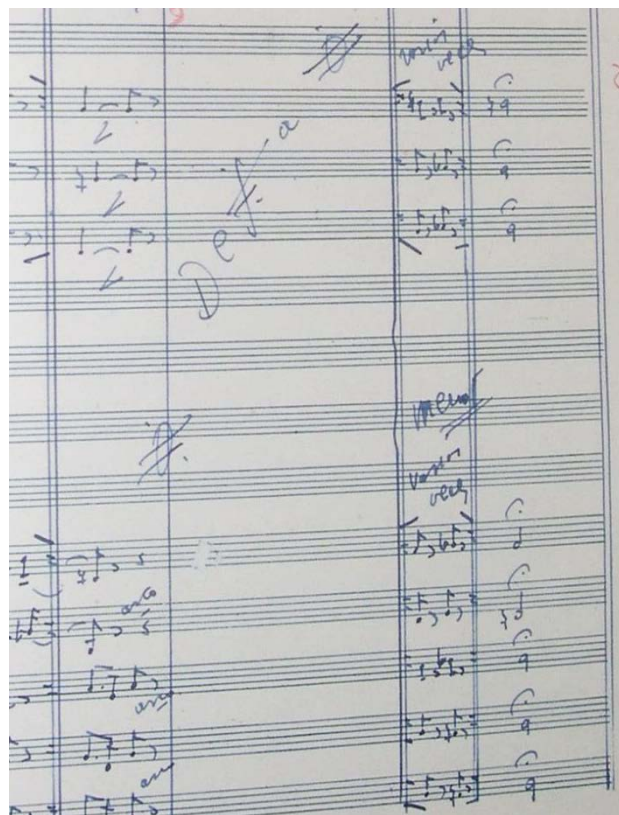
No se puede obviar, por tanto, que es una obra concebida como “material de trabajo”, eminentemente práctica, para usar / grabar y desechar.

De hecho, hay algunas anotaciones (de otra mano) que dejan pendiente el copiar o no los compases, en función de cómo discurra la imagen. O incluso, como si de una obra contemporánea se tratase, Guerrero escribe “varias veces” sobre un compás entre corchetes de repetición, sin determinar el número de repeticiones hasta el mismo

momento de la grabación. Todo ello para poder sincronizar música e imagen. Se trata de un recurso rudimentario aunque seguramente, eficaz.



**Figura 819.** Partitura autógrafa de J. Guerrero: segundo rollo, f.14v. Anotación en azul (otra mano) "Copiarlo si no cae en corral". Ejemplo de sincronización de música e imagen.



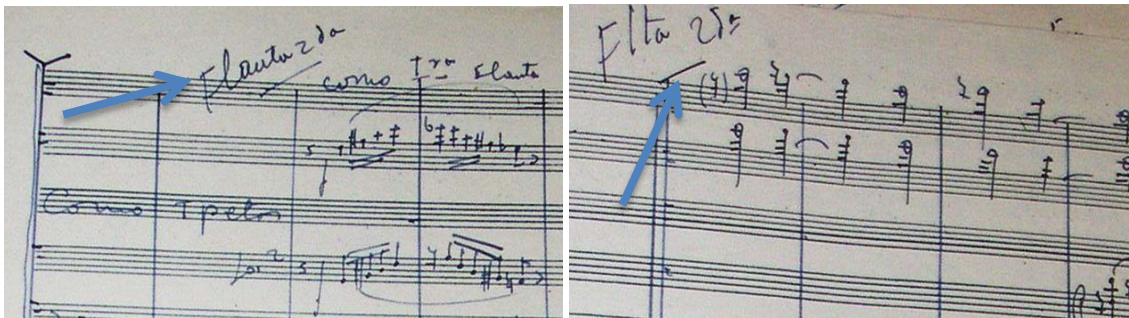
**Figura 820.** Partitura autógrafa de J. Guerrero: tercer rollo, f.9r. Anotado por el compositor: "varias veces". Ejemplo de sincronización de música e imagen.

## Grabación de la música: la orquesta

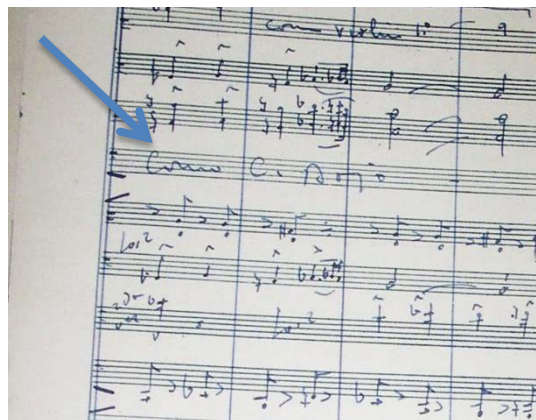
El maestro Guerrero creó una partitura que precisaba de cierto aparato escénico y de una gran variedad de instrumentos:

1) cuerda completa: violines primeros, violines segundos, violas, violonchelos y contrabajos;

2) una sección de viento-madera más que nutrida: flautín, flautas [flautín y flauta segunda anotados en la misma pauta, y una pauta diferente para la flauta primera], oboe, clarinetes (en Si bemol) y clarinete bajo [anotados en una sola pauta y línea melódica], fagot, saxo alto (en Mi bemol), saxo tenor (en Si bemol);

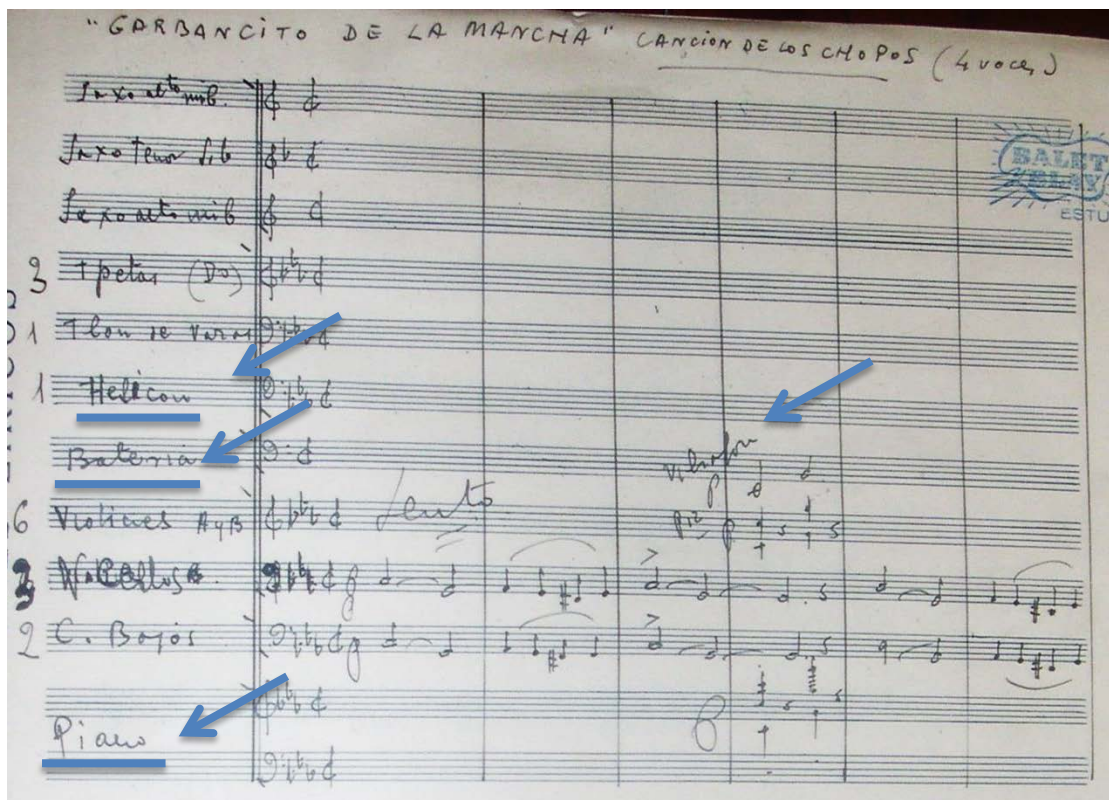


**Figura 821.** Anotaciones para flauta segunda. Segundo rollo, f.7v.; y tercer rollo, f.4r.; respectivamente.



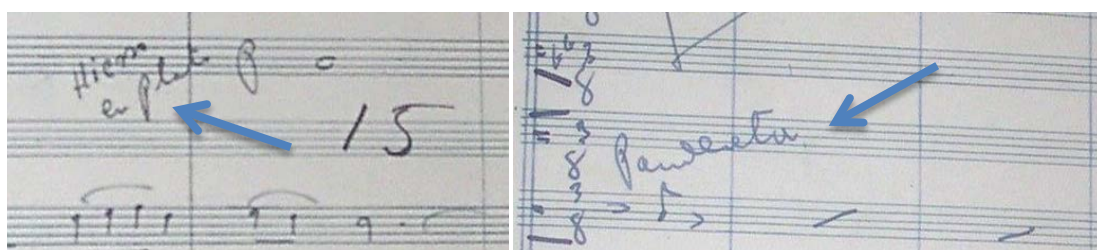
**Figura 822.** Anotación de J. Guerrero “como clarinete bajo”, en segundo rollo, f.9v.

3) una familia de viento-metal asimismo completa: trompas (en Fa) [anotadas en una sola pauta en acordes de dos notas, para trompa 1ª y trompa 2ª respectivamente], trompetas (en Do) [anotadas en una sola pauta y línea melódica], trombones [anotados en una sola pauta y línea melódica], trombón bajo (tuba) y helicón;

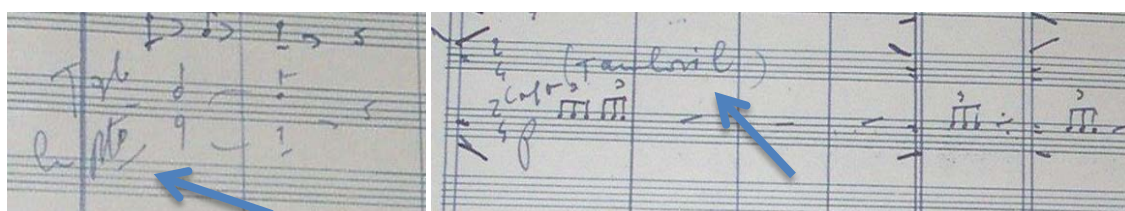


**Figura 823.** Separata de la "Canción de los chopos", f.1r. Detalle de la instrumentación donde hay instrumentos diferentes al resto de la partitura: helicón, batería, piano o vibráfono.

4) una percusión variadísima (como plato fuerte para una película de animación, que debería nutrirse de abundantes efectos especiales): timbales, batería, "bombo y plato" [anotados en una sola pauta y línea melódica], celesta, campana, caja china, xilófono, lira, cascabeles, caja, tamboril, bloc, pandereta, vibráfono, sirena de aire; y



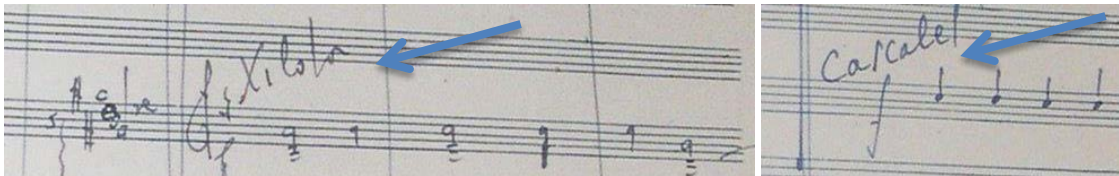
**Figuras 824 y 825.** Ejemplo de utilización de hierro en el plato (primer rollo, f.2v.) y pandereta (segundo rollo, f.5r.).



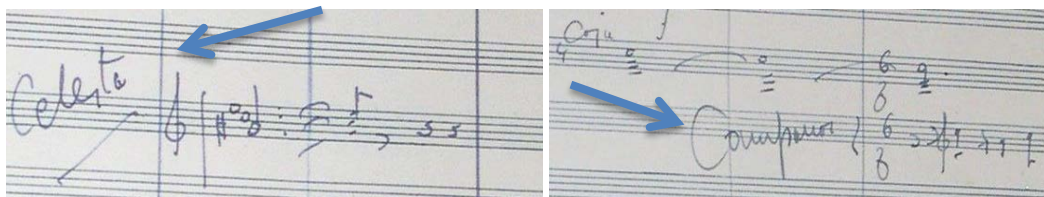
**Figuras 826 y 827.** Ejemplo de utilización de triángulo y plato (segundo rollo, f.12v.); y caja (tamboril, tercer rollo, f.6v.).



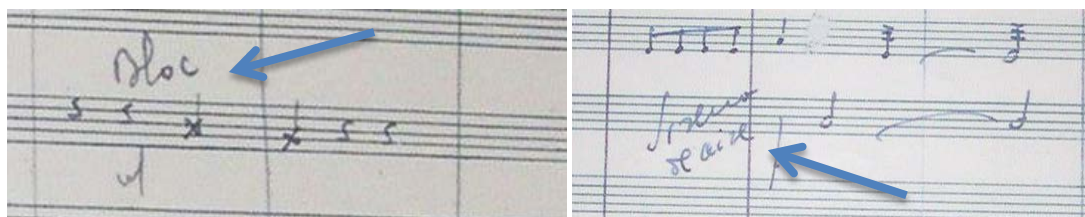
**Figuras 828 y 829.** Ejemplo de utilización de caja china (tercer rollo, f.8r.) y lira (cuarto rollo, f.4v.).



**Figuras 830 y 831.** Ejemplo de utilización de xilófono (sexto rollo, f.18r.) y cascabel (primer rollo, f.11r.).



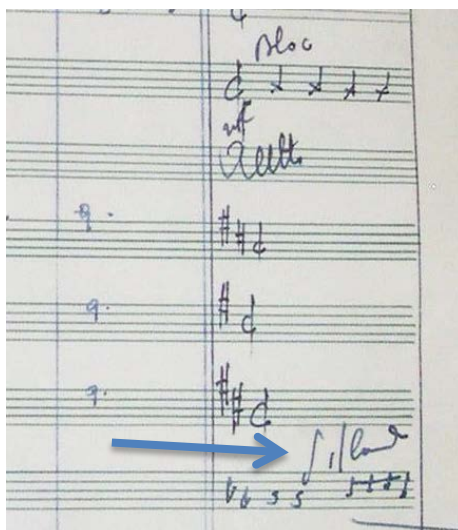
**Figuras 832 y 833.** Ejemplo de utilización de celesta (primer rollo, f.4r.) y de campanas y caja (sexto rollo, f.12v.).



**Figuras 834 y 835.** Ejemplo de utilización de bloc (sexto rollo, f.14r.) y sirena de aire (octavo rollo, f.3v.).

5) otros instrumentos como arpa, piano o "silbido humano".





**Figuras 836.** Ejemplo de la utilización de silbido humano (octavo rollo, f.1v.).

6) Además, cuenta con las voces de Soprano, Tenor 1º, Tenor 2º, Barítono y Bajo.

Dada la amplitud de la plantilla orquestal, se necesitó para su realización una orquesta “sinfónica”, formada por un número de músicos que oscilaba entre 40-60 componentes, según la fuente que se consulte<sup>1715</sup>. Una plantilla orquestal digna de las grandes producciones norteamericanas de Walt Disney.

La orquesta se formó *ex profeso* para la producción de la película<sup>1716</sup>. Había una persona encargada de contratar a los músicos (realizaba normalmente esta actividad)<sup>1717</sup> y su reclutamiento se efectuó en el café, situado en el entresuelo del Sindicato Musical Barcelonés (en las Ramblas), que era un lugar de encuentro y reunión, al que acudían los músicos a tomar algo antes de los conciertos, las

<sup>1715</sup>Candel habla de 40 músicos y en el recorte de prensa que conservaba Rosa Galcerán sobre la sonorización de la película se aumenta hasta “sesenta profesores de orquesta”. CANDEL CRESPO, José María: *Historia del dibujo animado español...*, op. cit., p. 47.

<sup>1716</sup> Esta práctica era muy habitual en la industria cinematográfica española de la década de 1940 pues los estudios no tenían contratada una plantilla orquestal estable. Se escogían según la ocasión. Así ocurría en los estudios Orphea, según contaba la viuda de Juan Quintero. Entrevista Nº 1 a Francisca Matos Plasencia, viuda del compositor Juan Quintero (11.06.2004). LÓPEZ GONZÁLEZ, Joaquín: *Música y cine en la España del Franquismo: el compositor Juan Quintero Muñoz...*, op. cit., p. 307.

<sup>1717</sup> Este tipo de intermediarios entre el empresario pagador y los músicos a contratar era relativamente frecuente, y solía recaer en algún representante sindical. Cabría poner esta función en paralelo con lo que, desde época renacentista y barroca habían sido los cabezas de copla de ministriles (“caps de cobla” en Cataluña y Valencia), o mucho tiempo más tarde, los representantes de las bandas de música municipales o incluso privadas.

representaciones, etc. Los músicos tenían perfiles profesionales de distinta índole, unos pertenecían a la Banda Municipal, otros tocaban en clubs nocturnos...<sup>1718</sup>



**Figura 837.** De izda. a dcha. Arturo Moreno, Jacinto Guerrero y Joaquín Bisbe comentando algunos aspectos de la música. Esta fotografía apareció en un medio de la época acompañada del siguiente epígrafe: “El maestro Guerrero explicando al dibujante Arturo Moreno, durante la sincronización de la música de «Garbancito de la Mancha», la necesidad de sesenta profesores de orquesta, por exigencia de la instrumentación. Les acompaña el maestro Bisbe, de la Casa Balet y Blay, productora de la primera película de gran metraje de dibujos en color”.

En cuanto al lugar donde se realizaron los ensayos y la grabación de la música, hay cierta confusión, pues se hace referencia a distintos lugares de la capital Condal

---

<sup>1718</sup> Entrevistas a Joaquín Bisbe.

dependiendo de la fuente o referencia bibliográfica que se consulte. Así por ejemplo, María Manzanera afirma que:

La grabación de la banda sonora se llevó a cabo en Parlo Films de “La Voz de España” [...] <sup>1719</sup>

Hay que tener en cuenta que dentro de la Banda sonora, además de la música, también se encuentran la voz y los efectos sonoros. Y es que la grabación del doblaje, se llevó a cabo en Parlo Films <sup>1720</sup>.

También José María Candel coincide en situar la grabación en los estudios barceloneses de “La Voz de España” <sup>1721</sup> pero no los vincula a Parlo Films, aunque sí hace referencia explícita a la música y da a entender que toda la banda sonora (diálogos, música y efectos sonoros) se grabó en el mismo lugar:

La grabación se hizo en los estudios “La Voz de España” de Barcelona, con una orquesta de 40 profesores dirigidos por Guerrero.

Para la sonorización de “Garbancito” el equipo de “La Voz de España” se trasladó a Sardañola, a la granja “Cordellas” para grabar directamente los sonidos propios de un corral con aves y otros animales <sup>1722</sup>.

Cotejados los medios de comunicación de la época, sólo se ha hallado referencia alguna al lugar de grabación de la música en *Primer Plano*, donde se publicaron algunas fotografías que ya había aportado Joaquín Bisbe, pero no se hace referencia al lugar exacto, simplemente se dice:

El maestro Guerrero dirige la orquesta en un estudio cinematográfico de Barcelona [...] <sup>1723</sup>.

---

<sup>1719</sup> MANZANERA, María: *Cine de animación en España: largometrajes 1945-1985...*, op. cit., p. 25.

<sup>1720</sup> <http://www.eldoblaje.com/datos/FichaPelicula.asp?id=17982> [Acceso: 25.03.2016 ]. Parlo Films fue una empresa barcelonesa dedicada al doblaje y sonorización (sincronización, montaje, etc.) de películas que fue comprada por el afamado director Ignacio Ferrés Iquino (\*1910; †1994) en 1953.

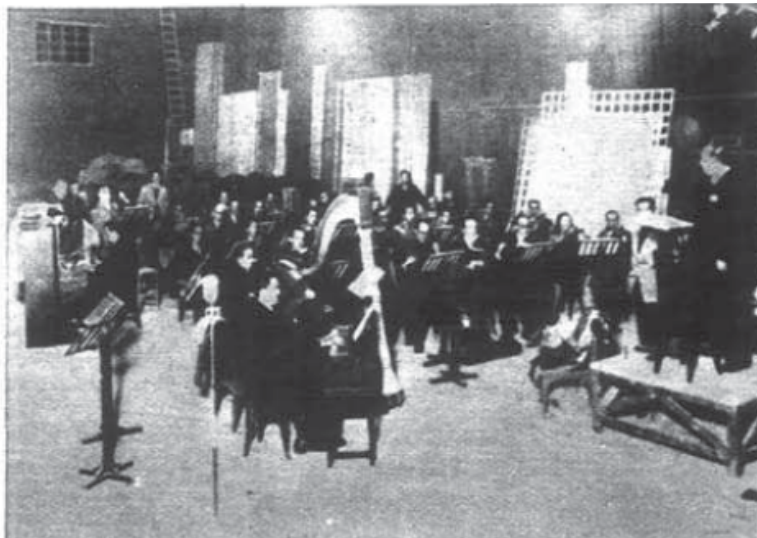
<sup>1721</sup> Los estudios de “La Voz de España” estaban situados en la antigua Casa de Enrique Granados, nº 18 de la Avenida del Tibidabo. En 1911, el Dr. Andreu “Hizo construir esta casa para que el célebre pianista Enrique Granados dispusiera de un auditorio. A cambio, Granados impartiría clases a sus tres hijas [...]”. Tras el fallecimiento del Dr. Andreu, la finca pasó a manos del empresario Pedro María de Reinos Vilanova que la puso en alquiler. Fue alquilada, en 1936 por la Voz de España para instalar su estudio de doblaje y allí estuvo hasta 2010, cuando, tras la revisión del contrato de alquiler, decidió trasladarse a Cornellà.” <https://bcnattraction.wordpress.com/2016/03/10/tibidabo-2-las-casas/> [Acceso: 22.05.2017]

<sup>1722</sup> CANDEL CRESPO, José maría: *Historia del dibujo animado español...*, op. cit., p. 47.

<sup>1723</sup> GARCÍA VIÑOLAS, Pío: “Positivo sin revelar: Fotografía”, en *Primer Plano*, VI/230 (11.03.1945), p. 15.

Por  
PIO GARCIA

*El maestro Guerrero dirige la orquesta en un Estudio cinematográfico de Barcelona. La música compuesta por el popular compositor anima la película española de dibujos en color «Garbancito de la Mancha»*



**Figura 838.** Fotografía de la orquesta durante la grabación de la música de *Garbancito de la Mancha*. GARCÍA VIÑOLAS, Pío: "Positivo sin revelar: Fotografía", en *Primer Plano*, VI/230 (11.03.1945), p. 15.

La segunda foto está insertada en un artículo sobre *Garbancito de la Mancha* pero no se habla del lugar de grabación y tampoco se dice en el pie de foto<sup>1724</sup>.



Estudios, creando un sistema de trabajo y procurando todo el utillaje necesario. Ninguno de nosotros conoce los Estudios de Walt Disney. Todo hemos tenido que crearlo intuitivamente. Como segunda parte, el material. Antes que película virgen, como en cualquier otra producción, se precisa para los dibujos animados una enorme cantidad de planchas de celulosa, en las que se realizan los dibujos para el rodaje. Ya sabe usted que el número de planchas que hemos utilizado es de sesenta. Este artículo tuvimos que importarlo de una librería suiza, previos los trámites legales, y coincidiendo el envío con la ocupación de Francia, lo que entorpeció la llegada de las expediciones.

**- y una aventura quijotesca**

—Para empezar, no está mal. ¿Hay una tercera parte?

—Sí, es todavía más difícil. El revelado del color para esa primera película ha tenido que efectuarse en Londres, por la casa «Dafay». Imagínese usted el envío de rollos a Inglaterra, a medida que se iban terminando, y su reexpedición a España una vez revelados. Todo ello supone, en plena guerra, largas semanas de espera y no pocas angustias cada vez que la Prensa nos daba la noticia de un bombardeo sobre Londres. En fin, ha sido una verdadera aventura; así una película.

El maestro Guerrero con José María Blay, Arturo Moreno y varios elementos de los que han intervenido en la sincronización de «Garbancito de la Mancha»

**Figura 839.** Fotografía realizada durante la grabación de la música de *Garbancito de la Mancha*. TORRELLA PINEDA, Josep: "Crónica de Barcelona. «Garbancito de la Mancha»", en *Primer Plano*, VI/255 (02.09.1945), p. 19.

Si se consulta la Fundación Guerrero, aparecen las tres fotos que se disponen de la grabación con la siguiente nota:

Tres tomas distintas de la grabación en el Palacio de la Música de Barcelona<sup>1725</sup>.

<sup>1724</sup> TORRELLA PINEDA, Josep: "Crónica de Barcelona. «Garbancito de la Mancha»...", *op. cit.*, p. 19.

<sup>1725</sup> [http://archivo.fundacionguerrero.com/detalle-fotografias.php?id\\_archivo=708](http://archivo.fundacionguerrero.com/detalle-fotografias.php?id_archivo=708) [Acceso: 11/10/2016].

Aunque parece poco probable que fuera en el palacio de la Música de Barcelona. En la década de 1940 existían los siguientes Estudios en la Ciudad Condal<sup>1726</sup>:

- Estudios de Rodaje: Kinefon, Diagonal y Orphea.
- Estudios de Doblaje: Acústica, Fono-Barcelona, Voz de España, Parlo Films, Metro Goldwyn Mayer.

En la entrevista con Joaquín Bisbe, éste nos enseñaba las fotos de la grabación y recordaba, no con demasiada seguridad, que la música se había grabado en los estudios Orphea Films (situados en Montjuïc), en horario de ocho de la mañana hasta la hora de comer, y siempre con la presencia de J. Guerrero. Aunque para grabar el “Número [musical] de los gusanos” la orquesta fue dirigida por J. Bisbe. En la exposición sobre *Garbancito de la Mancha* y Arturo Moreno<sup>1727</sup>, estas mismas fotos estaban acompañadas de un pie que situaba la grabación en el mismo lugar.

Observando las fotos, queda claro que se trata de dos salas diferentes y que en la segunda, es donde se grabaron las piezas con los cantantes ya que se ven dos micrófonos: el de la orquesta (suspendido) y el de los cantantes (de pie). En la primera imagen se ve todo ordenado, sin trastos; en cambio, en la segunda, está lleno de bártulos (aparentemente, piezas de decorados) o que estaba siendo reformada. Por tanto, queda claro que, al menos, varias fotos pertenecen a los Estudios Orphea Films y que allí se grabó, si no toda, buena parte de la música de *Garbancito de la Mancha*.

En cuanto a las fechas de grabación, parece evidente que también son distintas ya que, aunque no se ha podido concretar con exactitud, se sabe que la grabación en los Estudios Orphea fue anterior, pues la foto aparece publicada en *Primer Plano* el 11.03.1945. En cambio, las fotos de la segunda sala aparecen en un artículo posterior, en fecha cercana al final de la producción, concretamente el 02.09.1945.

Por otra parte, hay que decir que era habitual que los Estudios Orphea acogiesen la grabación de la música de películas:

---

<sup>1726</sup> POZO ARENAS, Santiago: *La industria del cine en España: legislación y aspectos económicos, 1896-1970...*, op. cit., p. 74.

<sup>1727</sup> Guiral CONTI, Antoni; y Riera Pujal, Jordi (comisarios): *Els orígens del cinema d'animació a Catalunya: Garbancito de la Mancha. 70 anys del primer llargmetratge europeu d'animació en color...*, op. cit.

[...] a veces iban a Barcelona a grabar (creo que a los Estudios Orphea), porque allí las orquestas eran más baratas [...] No contrataban a una orquesta como tal, sino que llamaban a los músicos uno a uno. Juan solía escoger a los mejores [...] <sup>1728</sup>

Cabe destacar que para la grabación únicamente se utilizó un micrófono, como era habitual en la época, lo que generaba espacios sonoros de luz y sombra. Por ello, se situaban al frente de la orquesta instrumentos como el arpa o la celesta, pues éstos tenían un papel protagonista a lo largo de la película (bien dentro de un tema o bien como efecto). Incluso:

[...] cuando el concertino tenía que hacer un solo, se subía sobre un taburete <sup>1729</sup>.

Para grabar las piezas o pasajes en los que intervenían las voces, se utilizó un micrófono de pie, tal y como se observa en la fotografía.



**Figura 840.** Orquesta dirigida por J. Guerrero en una de las grabaciones.

<sup>1728</sup> Extracto de la Entrevista Nº 1 a Francisca Matos Plasencia, viuda del compositor Juan Quintero (11.06.2004). LÓPEZ GONZÁLEZ, Joaquín: *Música y cine en la España del Franquismo: el compositor Juan Quintero Muñoz...*, op. cit., p. 307.

<sup>1729</sup> LLUÍS I FALCÓ, Josep: "Música i audiovisual en Catalunya"..., op. cit., p. 25. <http://www.cinemacatala.net/Arxiu/musica/MUSICA-AUDIOVISUAL-CAT-72dpi.pdf> [Acceso: 12.03.2014].



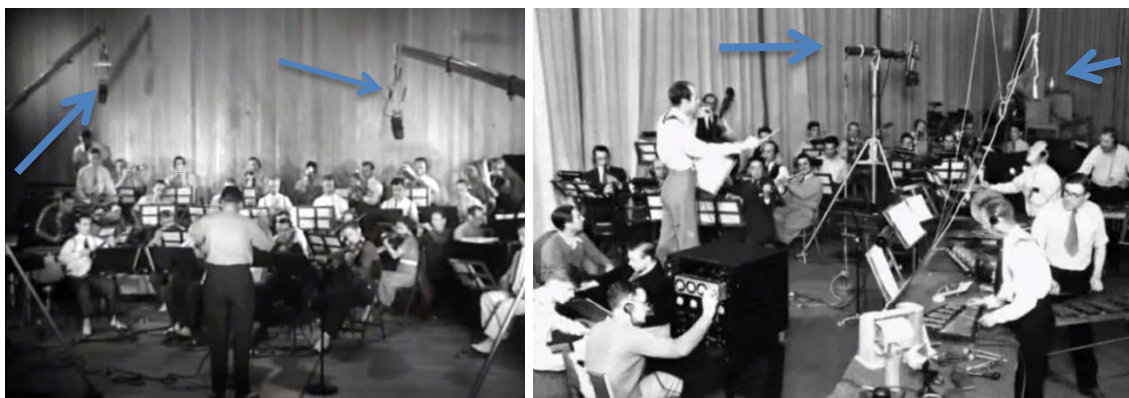
**Figura 841.** Orquesta dirigida por J. Guerrero en una de las grabaciones en una sala diferente.

Como se ha visto los medios técnicos con que se contaban en España para la grabación de la música resultaban bastante primitivos, más aún, si se comparan con los que empleó Walt Disney, ya desde su primera producción, *Blanca Nieves y los siete enanitos*. Esta falta de medios no se da únicamente en la grabación de *Garbancito de la Mancha* sino que era el sistema generalizado, pues hay que tener en cuenta que la casa Balet y Blay no había “escatimado” en gastos.

Sirvan de ejemplo las quejas generalizadas de buena parte de los compositores más relevantes que componían para el cine durante la década de 1940, que fueron entrevistados por Antonio de la Calle para *Ritmo*, a propósito de las condiciones en las que se realizaba las grabaciones de música cinematográfica en nuestro país:

- A. de la Calle: ¿Existen en los estudios nacionales de cine orquestas o músicos fijos para interpretar las partituras que servirán luego como fondo de la acción?
- J. Durán Alemany: No existe ninguna orquesta ni músicos fijos en nuestros estudios. ¡Es una verdadera pena!
- Juan Quintero: trabajamos con medios técnicos gastados y anticuados con relación a los demás países. Carecemos de salas de registro de música en condiciones y hacemos verdaderos milagros para conseguir los films que salen hoy de nuestros estudios.
- J. Muñoz Molleda: No conozco los estudios de Hollywood, pero creo que los nuestros no pueden competir con ellos, como tampoco con los de Cinecittá, de Roma, y los de la Ufa y Newbabelsberg, de Berlín, donde he trabajado.

- J. Álvarez García: No hay orquestas fijas. Son llevadas el día de sincronización, escogidas por los autores, y sólo trabajan por horas.
- Jesús Guridi: Los estudios nacionales podrán competir, musicalmente, con los de Hollywood cuando pongan a disposición de los músicos, sin limitaciones, cuantos elementos le sean necesarios.
- E. Lehmborg: No conozco ningún estudio que tenga orquesta fija. Cada compositor lleva el número de profesores que necesita para sincronizar su música.
- J. García Leoz: En cuanto a la técnica en nuestros estudios, la deficiencia mayor, en lo concerniente a la música, se hace latente en la operación de las «mezclas», y es donde la música, que fue fielmente grabada, luego pierde un porcentaje importante de su pureza. Cada compositor forma su propia orquesta. En mis films interviene siempre la denominada Orquesta Cinemasinfónica, integrada, en su mayoría, por elementos de la Nacional. Los actuales productores comienzan a considerar de vital importancia a la música en el cine, y asimismo los directores.
- J. Guerrero: No, no existen orquestas fijas en nuestros estudios. No saben lo que se pierden...<sup>1730</sup>



**Fotograma 329 (11:54) y 330 (29:30).** Distintos momentos de la orquesta en las grabaciones de la música de *Blanca Nieves y los siete enanitos*<sup>1731</sup>.



**Fotograma 331 (11:57) y 332 (11:59).** Detalle de algunos músicos durante las grabaciones de la música de *Blanca Nieves y los siete enanitos*<sup>1732</sup>.

<sup>1730</sup> Hay que tener en cuenta que la entrevista se publicó el 01.11.1949 y Jacinto Guerrero había decidido abandonar la composición de música cinematográfica después de *Garbancito de la Mancha*. DE LA CALLE J. R., Antonio: "El cine español no es melómano"..., *op. cit.*, pp. 27-28.

<sup>1731</sup> Documental *Cómo se hizo Blanca Nieves y los siete enanitos* <https://www.youtube.com/watch?v=2ff8BDuaBWc> [Consulta: 07.07.2016].

<sup>1732</sup> *Ibíd.*





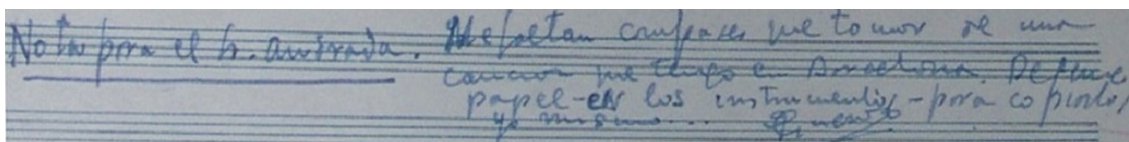
**Figura 842.** Personas participantes en la grabación y sincronización de la banda sonora musical del film. Entre ellos Joaquín Bisbe, Antonio Furnó (entre Joaquín Bisbe y Arturo Moreno), Arturo Moreno, José María Blay, Jacinto Guerrero y Pedro Puche (con los papeles en la mano).



**Figura 843.** De izda. a dcha. Joaquín Bisbe, el Cuarteto Orpheus (Gaietà Renom, Josep Monfort, August Dalet y Vicenç Mariano), Arturo Moreno, Jacinto Guerrero y José María Arola durante la grabación de la música.

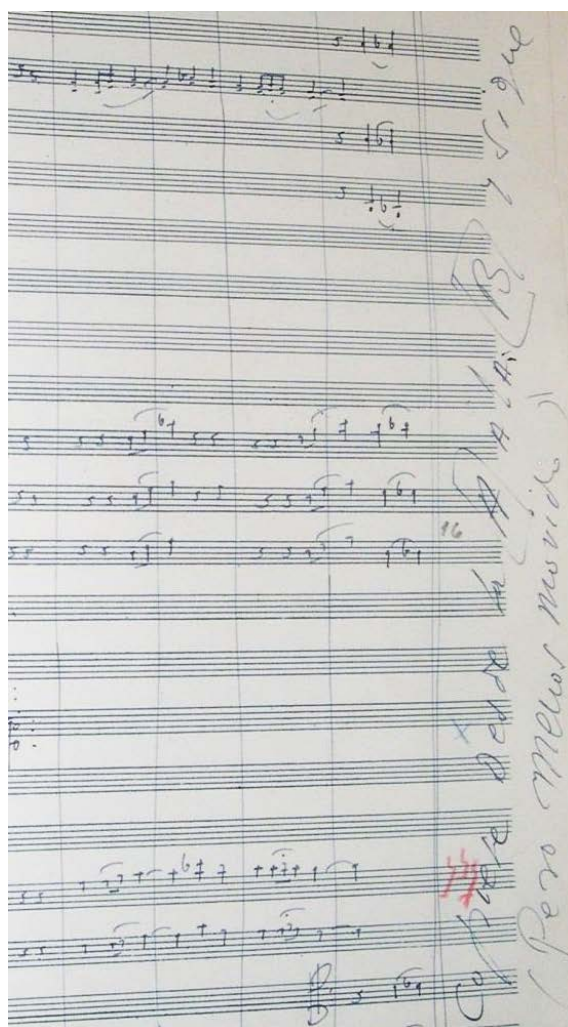
Por su parte, la elaboración de las partichelas se encargó a un copista, que bien podría ser el Sr. Andrada al que se refiere Guerrero en una de sus anotaciones en la partitura:

“Nota para el Sr. Andrada. Me faltan compases que tomar de una canción que tengo en Barcelona. [¿Dependo?] papel en los instrumentos para copiarlos y yo mismo... Guerrero [rubricado]”.

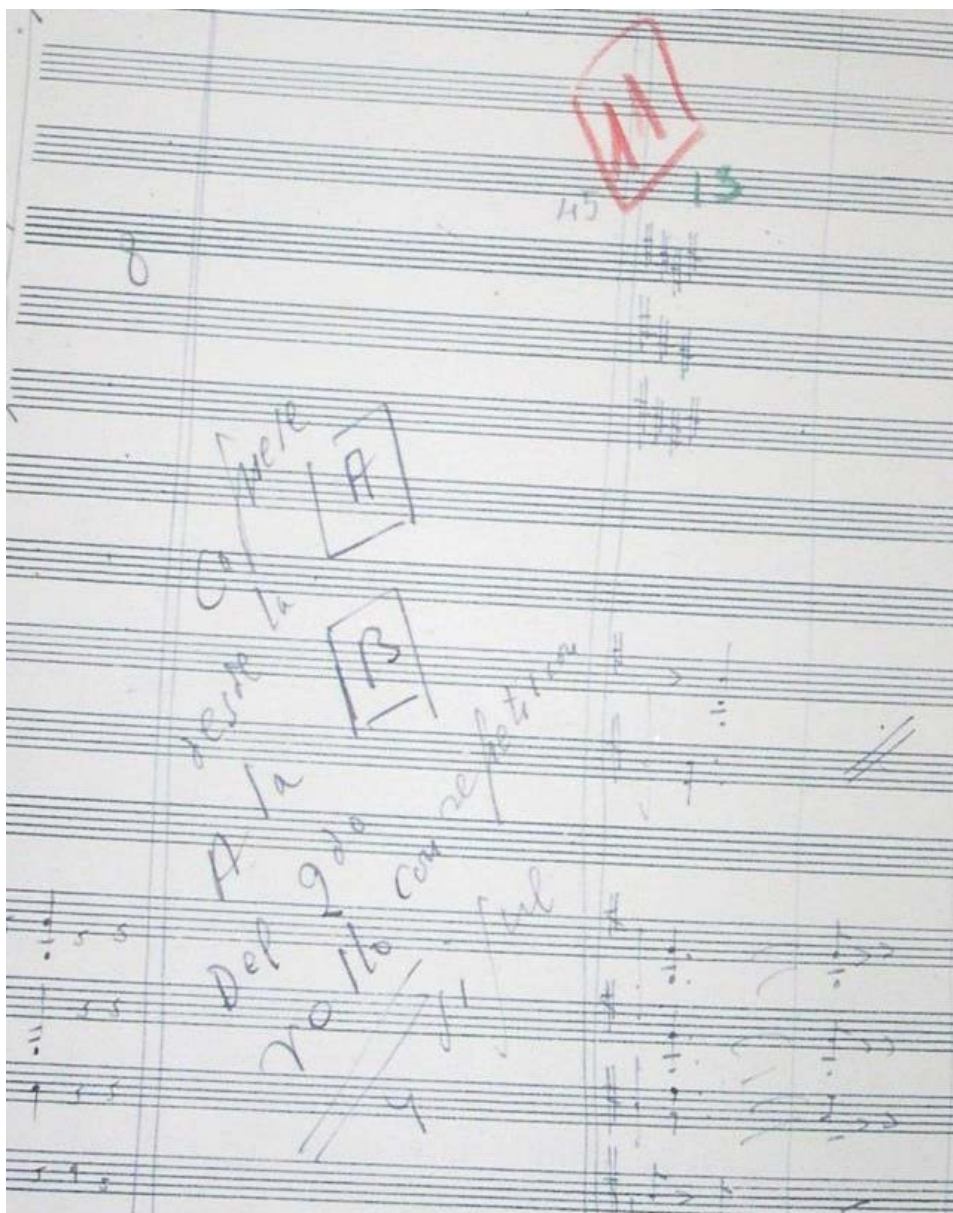


**Figura 844.** Segundo rollo, f.16v. Nota de Jacinto Guerrero.

Además, se hallan otras indicaciones del compositor, que se refieren al proceso de copia de fragmentos a lo largo de la partitura, como se ha podido ver anteriormente.



**Figura 845.** Anotación para el copista en f.6r., cuarto rollo.



**Figura 846.** Anotación para el copista en f.15r., quinto rollo.

Incluso, se pueden observar algunas indicaciones en la partitura que pertenecen a otra mano, en rojo, en azul o lápiz, algunas de ellas podrían ser la del copista.

También hay una pregunta escrita en la partitura dirigida directamente al maestro Guerrero: “Jacinto, ¿dónde está la D? [...] los papeles pues en la duda, lo hacemos por señal”. Después rubricado en rojo y escribe “Por señal”. De hecho, al final se decide hacerlo por señal.

Todas estas indicaciones pueden ser del copista y, por supuesto, del compositor. E incluso pueden estar relacionadas con el momento de la grabación de la música.

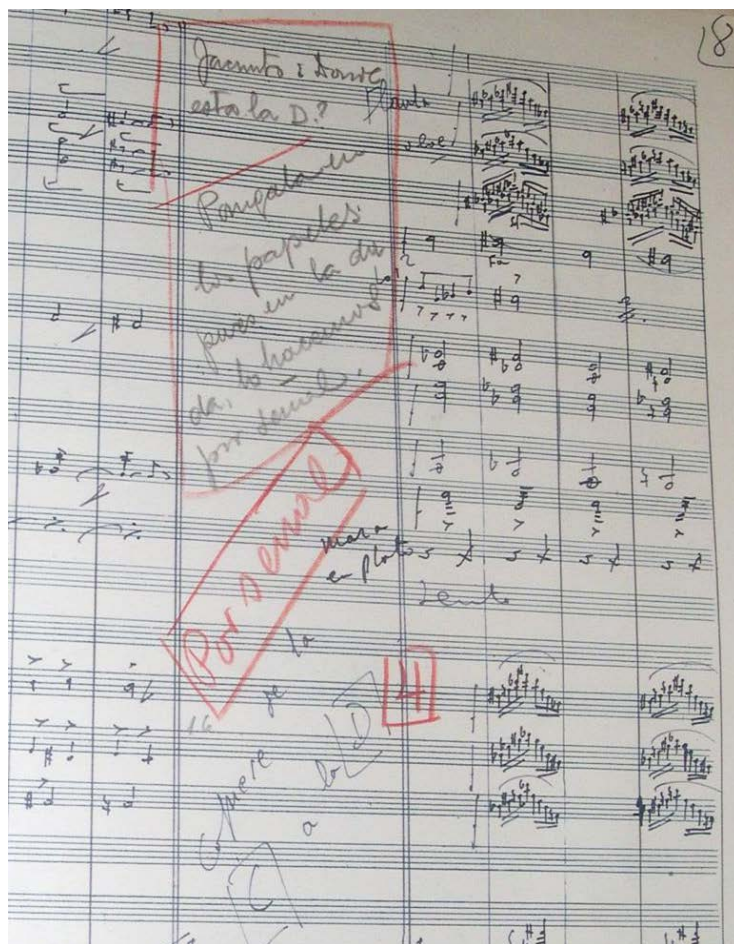


Figura 847. Ejemplo de diversas anotaciones en lápiz y en rojo (f.8r., cuarto rollo).

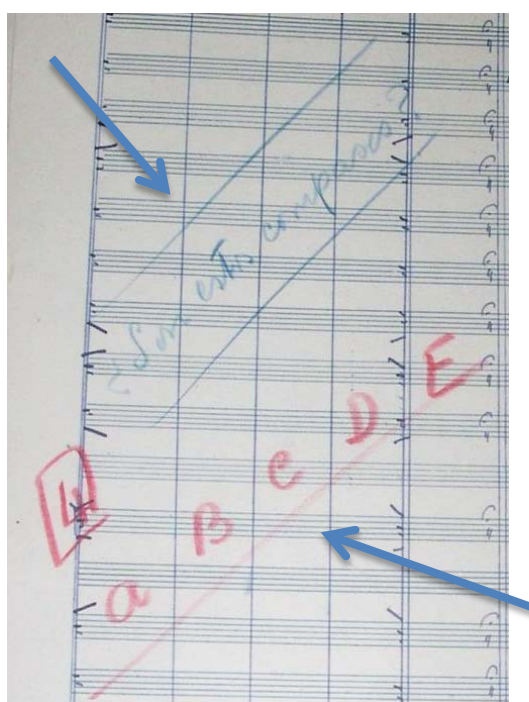
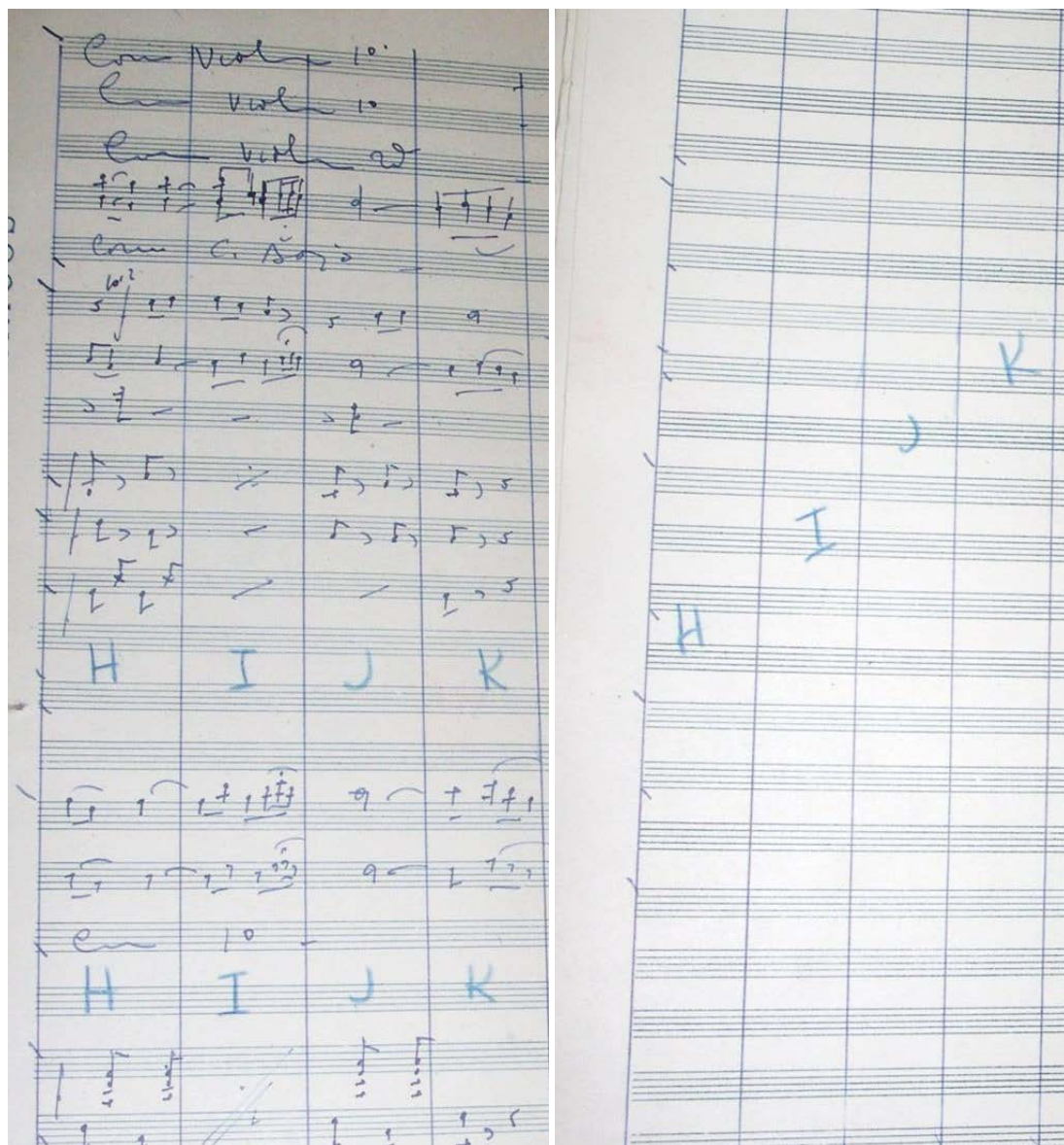


Figura 848. Segundo rollo, f. 10v.

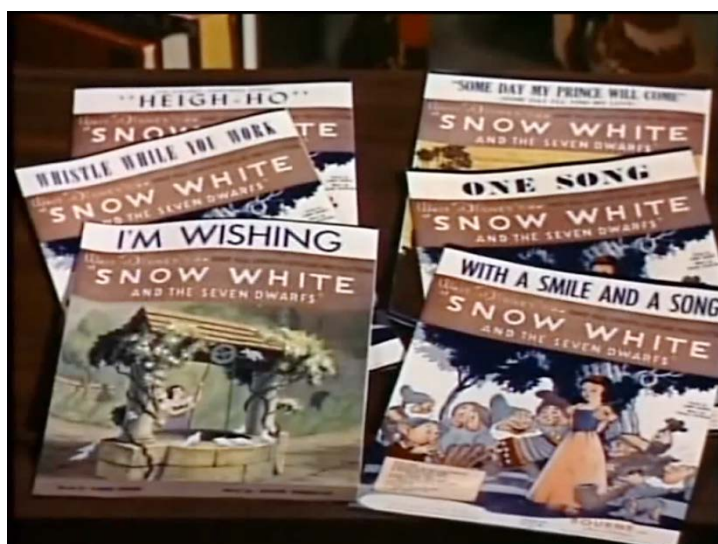
Sobre las marcas en rojo de repetición de compases hay una pregunta escrita que posiblemente fuera del copista, que señala sus dudas para preguntar a Jacinto Guerrero.



**Figuras 849 y 850.** Partitura autógrafa de J. Guerrero: segundo rollo, f.15r. y f.15v. Ejemplos de numeración de compases con letras y de compases en blanco que remiten a la figura anterior. Esta vez en azul, ¿de otra mano?.

## Las canciones

Ya ha quedado claro que una parte fundamental de la banda sonora musical de *Garbancito de la Mancha* fueron las canciones, como es habitual en los largometrajes de animación. Walt Disney, con su ópera prima —*Blanca Nieves y los siete enanitos*— estableció el patrón o modelo que seguirían los largometrajes de dibujos animados posteriores durante muchas décadas, también por lo que respecta a la inclusión de canciones en mitad de la narración. Como en el resto de aspectos del largometraje, las exigencias en cuanto a la composición de canciones fueron muy elevadas, llegándose a componer alrededor de 25 canciones antes de que Walt Disney escogiera las que se iban a incluir en la película, que finalmente fueron un total de ocho<sup>1733</sup>.



**Fotograma 333 (12:24).** Partituras editadas de las canciones de *Blanca Nieves y los siete enanitos*<sup>1734</sup>.

En el caso de *Garbancito de la Mancha* se incluyeron cinco temas:

- Dos canciones en las que canta la soprano Pepita Russell: “Canción del trabajo” y el “Tema de Peregrina”.
- Una canción y tres números musicales, interpretados por el tenor Gaietà Renom y el Cuarteto Vocal “Orpheus”, respectivamente. Se trata de la “Marcha de la espada”, del “Número [musical] de los gusanos” y de la “Canción de los cipreses”.

<sup>1733</sup> Documental *Cómo se hizo Blanca Nieves y los siete enanitos*  
<https://www.youtube.com/watch?v=2ff8BDuaBWc> [Acceso: 07.07.2016].

<sup>1734</sup> *Ibíd.*

Todos ellos, a excepción del “Tema de Peregrina”, ya se ha visto que fueron incluidos en la edición de los cantables: se trata de tres discos editados en Barcelona en el año 1945 por la Compañía del Gramófono Odeón “La voz de su amo”.

<b>Discografía de <i>Garbancito de la Mancha</i></b>				
<b>Año</b>	<b>Título y película</b>	<b>Compositor</b>	<b>Intérpretes</b>	<b>Datos de edición</b>
<b>1945</b>	Cara A: <i>Canción, danza de los cipreses: fox moderado de Garbancito de la Mancha</i>	Guerrero, Jacinto	Cuarteto Vocal “Orpheus” y orquesta; dir. Guerrero	Barcelona, fabricado por la Compañía del Gramófono Odeón
	Cara A: <i>Los gusanitos: foxtrot de la producción Balet y Blay, Garbancito de la Marcha [sic]</i>	Bisbe, Joaquín	Cuarteto Vocal “Orpheus” y orquesta	
	Cara A: <i>Canción del trabajo</i>	Guerrero, Jacinto	Pepita Russell	
	Cara B: <i>Vals y marcha de la espada de Garbancito de la Mancha</i>	Guerrero, Jacinto	Cayetano Renom y orquesta; dir. Guerrero	

**Figura 851.** Tabla con la discografía de *Garbancito de la Mancha*.



**Figura 852.** Cara B, de uno de los viejos discos de vinilo de 78 rpm, que contiene el “Vals y marcha de la espada”.

Los discos aportan algunos datos que complementan la información sobre estos temas. Así por ejemplo, se da a conocer los títulos que se escogieron para algunas canciones que no aparecían en la partitura como es el caso de “La rata torera” o el “Vals y marcha de la espada”.

Por otra parte, la grabación de estos discos facilitó la difusión de las canciones y aumentó la popularidad de la propia película, de los intérpretes y también de los

compositores —sobre todo, en el caso de Joaquín Bisbe—. Se incluyeron en las emisiones de *Radio Barcelona* dentro de secciones de programas de discos, la mayoría de ellos dedicados a música de películas. Concretamente la música de *Garbancito de la Mancha* sonó en cinco ocasiones durante el año 1946:

- En el programa de discos “Películas y melodías” del 18.03.1946, a las 18:25 horas, sonaron el “Vals y Marcha de la espada” y la “Canción del trabajo” del film *Garbancito de la Mancha*, interpretados por Gaietà Renom y Pepita Russell.
- En el programa de discos “Disco del Radioyente” del 04.05.1946, a las 12:00 horas, se pudo escuchar “Los gusanitos” de Bisbe, interpretado por el Cuarteto vocal “Orpheus” y a petición de un oyente.
- En el programa de discos “Películas: fragmentos escogidos” del 08.05.1946, a las 18:00 horas, sonaron cuatro temas compuestos por J. Guerrero para *Garbancito de la Mancha*: “La rata torera” y “Canción, danza de los cipreses”, interpretadas por el Cuarteto Vocal “Orpheus”; la “Canción del trabajo” y “Vals y Marcha de la espada” interpretadas por Pepita Russell y Gaietà Renom y Orquesta, respectivamente.
- En el programa de discos “Conjuntos vocales moderno” del 16.11.1946, a las 18:15 horas, se pudo escuchar “Los gusanitos” de J. Bisbe, interpretado por el Cuarteto Vocal “Orpheus”.
- En el programa de discos “Conjuntos vocales moderno” del 16.11.1946, a las 18:15 horas, se pudo escuchar “Los gusanitos” de J. Bisbe, interpretado por el Cuarteto Vocal “Orpheus”.
- En el programa de discos “Programa ligero” del 24.12.1946, a las 21:00 horas, sonó una vez más “Los gusanitos” de J. Bisbe, interpretado por el Cuarteto Vocal “Orpheus”.

Así, “Los gusanitos” de Joaquín Bisbe se pudo escuchar hasta tres veces; el Vals y Marcha de la espada” y la “Canción del trabajo”, dos veces; y por último, “La rata torera” y “Canción, danza de los cipreses”, una vez.



A LAS 18'25--H

PELICULAS Y MELODIAS

1318)P.8	X	" VUELA BAJEL" de Jaimez	} Rafael Medina y su Orq.
9	X	" VUELVE A MENTIR" de Durán Alemany	
1034)A.10	X	foxtrot de " EL GATITO RUBIO" de Lazaro	} Orq.
11	X	foxtrot de " NIÑOS NACIDOS EN DOMINGO" de Fux	
910)P. 12	X	" BA?BALE" de Horta	} <del>sixtime</del> por Carmen Miranda
13	X	" CO BO RO CO" de Barbosa	
14	X	" VALS Y MARCHA DE LA ESPADA" del film "Garbancito de la Mancha"	}
15	X	" CANCION DEL TRABAJO " (por Cayetano Renom y Pepita Russell	
1128)P. 16	⊕	selección de " ARMONIAS DE JUVENTUD" de Luis Levy y su Orq. ( 2 c)	
266)P. 17	⊕	"Sueño de amor" ) de " EL DESFILE DEL AMOR" de Grey	
18	⊕	"Marcha de los granaderos" ( por J. Mac-Donald y Coro	
2145)P. 19	⊕	" UNA ROSA Y UNA ORACION" de Harris	} por Hutch
20	⊕	" YO SE POR QUE" de Warren	

\*\*\*\*\*

**Figura 853.** Detalle de la emisión de dos piezas de Garbancito de la Mancha. Programación de *Radio Barcelona*, Programa de discos "Películas y Melodías", el 18.03.1946, a las 18:25 horas.

PROGRAMA DE DISCOS

A LAS 18--H

Sábado, 4 de Mayo, 1946

DISCO DEL RADIOYENTE

89)G.V.L.1-X	" EL DANUBIO AZUL" vals de Juan Strauss por Orq. Sinfónica de Filadelfia ( 1 c) Sol. por Arturo Torbe
2811)P.C.2-X	" SERRANATA DE LAS MULAS" de Frail por Gran Orq. de baile "Legion" ( 1 c) Sol. por Joaquín Ballarri
2225)P.L.3-X	" LOS GUSANITOS" de Rimbau por Cuarteto Vocal Orpheus ( 1 c) Sol. por Armando <del>Tapia</del> Tapia
54)G.Sar.L.4-X	" BELL PENEDERS" de Saderra por Cobla Barcelona ( 1 c) Sol. por Vicente Recobert
1482)P.L. 5--	" COMPUESTA Y SIN NOVIO" de Quiroga por Juanita Reina ( 1 c) Sol. por Elia García
1658)P.L. 6--	" CUANDO VUELTA A TU LADO" de Grever por Bernard Hilda y su Orq. ( 1 c) Sol. por Concepción Sori
2405)P.C. 7--	Intermedio de " CAVALLERIA RUSTICANA" de Mascagni por Sidney Torch y Mantovani ( 1 c) Sol. por Pepita y Carmen
684)P.O. 8--	" MOLINERA MANGHEGA" de Sarachaga, Martínez y Sendin por Esteban Guijarro ( 1 c) Sol. por Ramona y Rafael <del>Tapia</del> Tapia
2470)P.O. 9--	" HACE UN AÑO" de Valdés por Rafael Medina y su Orq. ( 1 c) Sol. por Carmencita y Asunción Puigbo
342)P.T.O.10--	" ROPA BLANCA" de Portela por Nida Muñoz ( 1 c) Sol. por María Nieves Costans
1295)P.O. 11--	" TARABANDO" de Guichandut por Mario Visconti y su Orq. ( 1 c) Sol. por Alberto Banda
110)P.V.L.12--	" ESPAÑA" vals de Wal teufel por Orq. Barnabas Von Gekzy ( 1 c) Sol. por M <sup>o</sup> Dolores Vilarrasa
26)G.S.E.L.13--	"Intermedio" de " LA BODA DE LUIS ALONSO" de Gimenez por Orq. Hispánica ( 1 c) Sol. por Conchita Tubau
61)G.O.14--	X Coro de " BOHEMIOS" de Vives por Marcos Redondo y Coro ( 1 c) Sol. por Jaime Forts

**Figura 854.** Emisión del "Número musical de los gusanos" de *Garbancito de la Mancha* en *Radio Barcelona*. Programación de *Radio Barcelona*, 04.05.1946, en el Programa de discos "Disco del Radioyente", a las 18:00 horas.

PROGRAMA DE DISCOS

A LAS 18--H

Miércoles, 8 de Mayo, 1946 de Barcelo

UNB



PELICULAS: FRAGMENTOS ESCOGIDOS

" PRIMAVERA "

132) P.V.L. 1 ~~X~~ "Quieres recordart?" } de Romberg por Orq. Wayne King  
2 ~~X~~ "El camino del paraíso" }

" LA DOLORES "

133) P.L. 3 ~~X~~ "Catalina" } de Quiroga por Conchita Piquer  
4 ~~X~~ "Para el carro" }

" UNA NOCHE EN LA OPERA "

1948) P.L. 5 ~~X~~ "Solo" de Brown } Orq. Xavier Cugat  
6 ~~X~~ "Cosi Cosa" de Washington }

" ABAJO LOS HOMBRES "

2733) P.O. 7 ~~X~~ marcha } de Gonzalez por Carmen Aubert  
8 ~~X~~ "Clemencia" }

" RITMO LOCO "

1776) P.L. 9 ~~X~~ "Tengo suerte de principiante" } de Gershwin por Orq.  
10 ~~X~~ "Todos rieron" } Tommy Dorsey

" CIUDAD DEL ORO "

947) P.L. 11 ~~X~~ "De la salida a la puesta de sol" } de Romberg por Nelson Eddy  
12 ~~X~~ "Señorita" } con Cuarteto Male

949) P.L. 13 ~~X~~ "Soldados profesionales" } de Romberg por Nelson Eddy  
14 ~~X~~ "Quienes somos nosotros para opinar?" } con Cuarteto Male

" NOBLEZA BATURRA "

638) P.O. 15 ~~X~~ "La segadora" (b) "El carretero" } de Rey, Martinez y Rivera por  
16 ~~X~~ "Bien se ve" } Imperio Argentina

" GOYESCAS "

891) P.O. 17 ~~X~~ "Maja y condesa" } de Quiroga por Imperio Argentina  
18 ~~X~~ "Ole catapun" }

" UN LADRON DE GUANTE BLANCO "

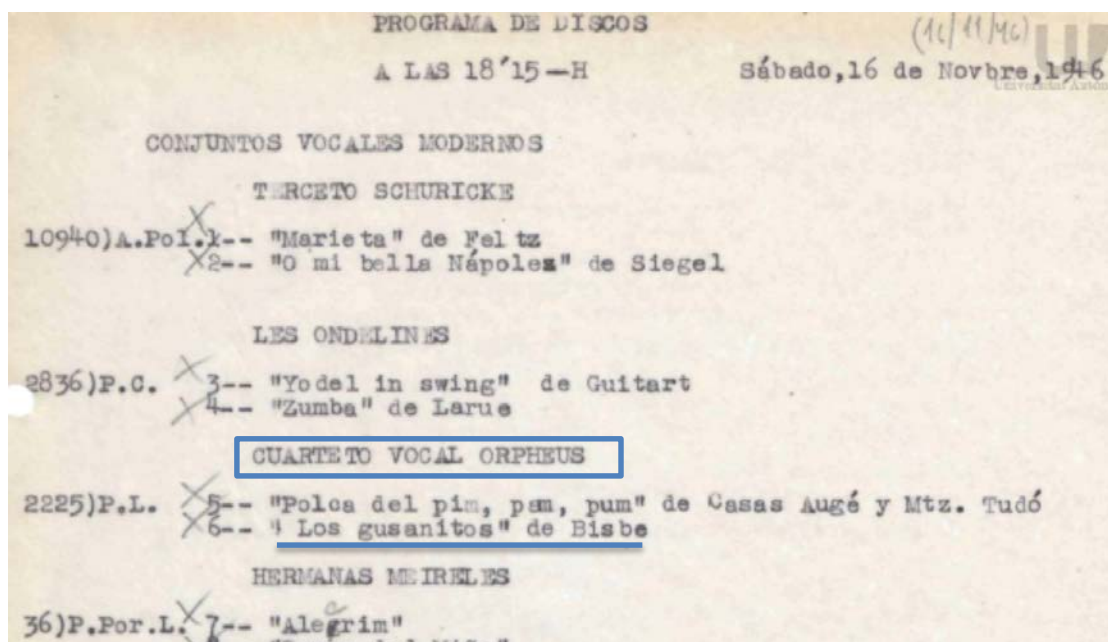
1593) P.L. 19 ~~X~~ "Ojazos negros" } de Moro y Ribeiro por Alberto Ribeiro y Orq.  
20 ~~X~~ "Ivonne" }

" GARBANCITO DE LA MANCHA "

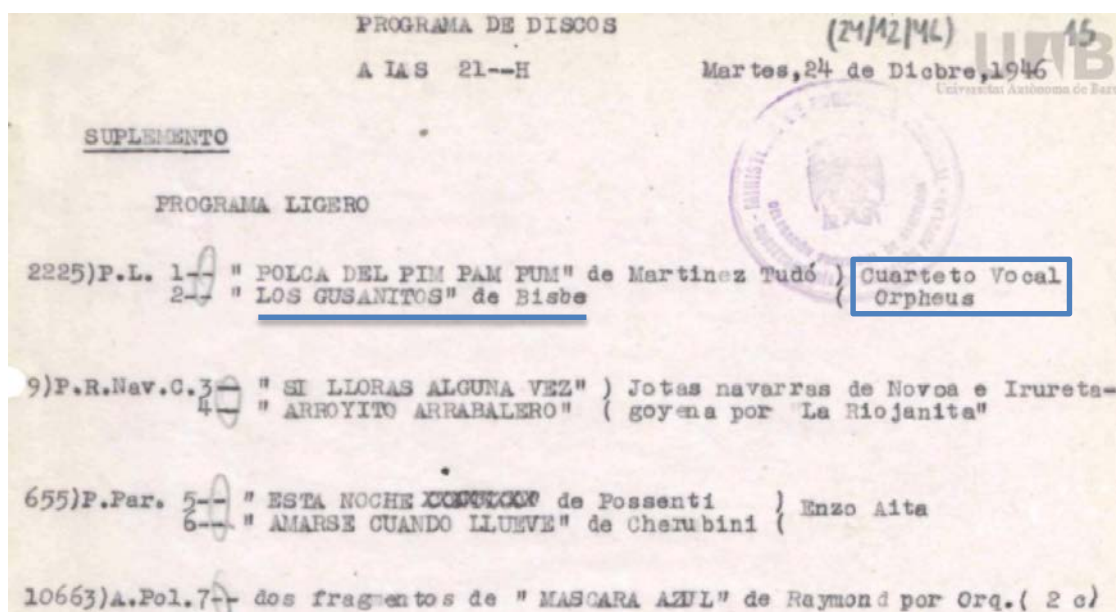
1845) P.L. 21 ~~X~~ "La rafa torera" } de Guerrero por Cuarteto  
22 ~~X~~ "Canción, danza de los cipreses" } Vocal Orpheus y Orq.

346) P.L. 23 ~~X~~ "Camión del trabajo" de Guerrero por Pepita Russell y Orq.  
24 ~~X~~ "Vale y marchade la espada" de Guerrero por Cayetano Renom y Orq.

Figura 855. Detalle de la emisión de cuatro piezas de discos de *Garbancito de la Mancha*. Programación de Radio Barcelona, 08.05.1946, a las 18:00 horas.



**Figura 856.** Detalle de la emisión de dos piezas interpretadas por el Cuarteto Vocal "Orpheus" entre las que se encuentra "Los gusanitos" de Joaquín Bisbe, perteneciente a *Garbancito de la Mancha*. Programación de *Radio Barcelona*, 16.11.1946, a las 18:15 horas.



**Figura 857.** Detalle de la emisión de dos piezas interpretadas por el Cuarteto Vocal Orpheus entre las que se encuentra "los gusanitos" de Joaquín Bisbe, perteneciente a la BSM de *Garbancito de la Mancha*. Programación de *Radio Barcelona*, 24.12.1946, a las 21:00 horas.

E incluso, las canciones grabadas se utilizan como reclamo en el dossier de la película que se entregaba a prensa y exhibidores.



**Figura 858.** Portada de un dossier de promoción para prensa y exhibidores de *Garbancito de la Mancha* (Museu del Cinema-Col·lecció Antoni Furnó)<sup>1735</sup>.

Ya se ha visto en el apartado de protagonistas que tanto la soprano Pepita Russell como el Cuarteto Vocal “Orpheus” eran cantantes conocidos en el ámbito barcelonés de la época y frecuentemente participaban en películas interpretando canciones con “swing”. Por tanto, es lógico pensar que fueron elegidos para cantar en el “Número

<sup>1735</sup> <https://www.flickr.com/photos/museudelcinema/19046690385/in/album-72157651721055404/>  
[Acceso: 02.04.2017].

[musical] de los gusanos” y la “Canción de los «chopos»” por su experiencia en este tipo de canciones.

La inclusión de piezas de corte jazzístico y, en especial el “Número [musical] de los gusanos” en la película fue un acierto y fueron del agrado del público. Y es que esos ritmos “modernos” —llamados de forma general música de jazz— como el *swing*, el *fox*, el *foxtrot*, etc., de clara influencia norteamericana, estaban “de moda” en la Ciudad Condal, donde existía una gran actividad alrededor de este tipo de composiciones (concursos, el Jazz Club...) <sup>1736</sup>.

Por otra parte, hay que decir que las intervenciones del Cuarteto Vocal “Orpheus”, en especial el “Número [musical] de los gusanos” —dada su dificultad—, se ensayaron previamente al día de grabación, en casa de Gaietà Renom bajo la supervisión de J. Bisbe, que los acompañaba al piano. No así las piezas interpretadas por Pepita Russell.

Se conserva la partitura para voces y piano de la “Canción de los chopos”, pero no así del “Número musical de los gusanos”. Tampoco ninguna de las canciones interpretadas por Pepita Russell.

La existencia de dichas reducciones puede responder a dos cuestiones diferenciadas dentro del proceso de creación y grabación de la banda sonora musical de la película. Por un lado, sería consecuencia de la plasmación en papel del tema, previo a la orquestación y creación de la partitura definitiva que se incluye en la banda sonora del film; o incluso, que en un principio se pensara que en el número musical únicamente se utilizaran las voces con acompañamiento de piano (poco probable). O bien, ésta se utilizaría para los ensayos que se han mencionado con anterioridad. Los dos casos son plausibles. La primera hipótesis queda reforzada con la datación de las reducciones por parte del compositor y la existencia de la separata de la “Canción del trabajo” en su versión orquestal y de la “Sinfonía del prado”. Esta última sólo cuenta con instrumentos de la orquesta.

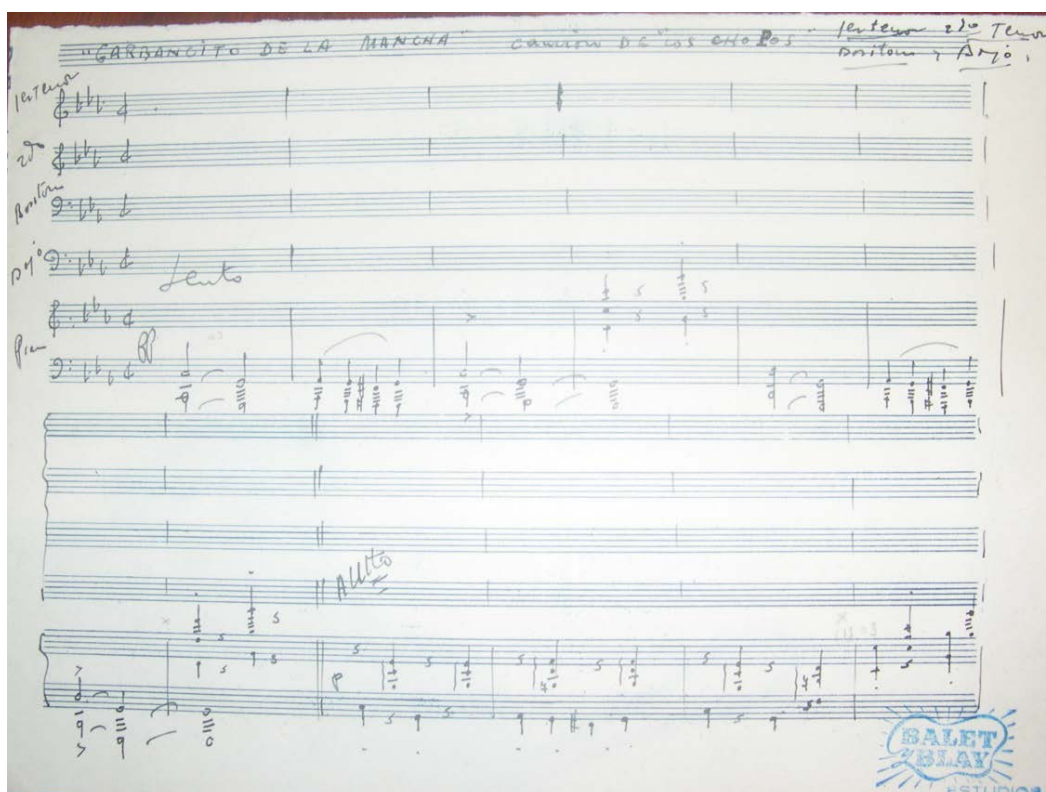
Incluso podrían haber cumplido ambas funciones. En ningún caso esta partitura sería definitiva, pues no existe ninguna ocasión en la que la “Canción de los chopos” sea

---

<sup>1736</sup> ROLDÁN GARROTE, David: *Fuentes documentales para el estudio de la música en el cine español de los años 40...*, op. cit., p. 200.

interpretada únicamente por las voces y el piano, ni en las grabaciones de los discos, ni en la propia película.

Por todo ello, no es descabellado pensar que existiera una reducción para piano del “Número musical de los gusanos” —y que se haya perdido—, y no así, de las piezas interpretadas por Pepita Russell puesto que no hubiera sido necesario, ya que seguramente no había previsto ningún ensayo con piano antes de la grabación, puesto que no existía dificultad respecto a la conjunción con la orquesta.



**Figura 859.** Inicio de la “Canción de los chopos”. Primera página de la reducción para cuarteto vocal masculino con acompañamiento de piano.

Dado que *Garbancito de la Mancha* fue el primer largometraje de animación que se producía en España todos los aspectos que concernían a la creación de la banda sonora musical, composición, grabación y sincronización, supusieron una novedad, un reto, un camino no exento de dificultades. Por supuesto que se habían producido numerosos cortometrajes, pero las demandas y exigencias de un largometraje eran bien distintas: el método de trabajo, el reclutamiento de los músicos para formar una orquesta de grandes dimensiones, la copia de las partituras, la grabación en los

estudios, el proceso de sincronización, etc. Todo era, de algún modo, nuevo y mucho más complejo.

En este contexto particular, sin duda la elección por parte de la producción de confiar la composición de la música a Jacinto Guerrero, compositor de éxito de zarzuelas y con experiencia en el campo de la composición cinematográfica<sup>1737</sup> fue un acierto. Así lo evidencian el método de trabajo aquí presentado y la película en sí misma, pues el compositor era consciente de las particularidades que presenta la música en el cine de animación, y por tanto, hizo un gran esfuerzo de síntesis y adecuación al nuevo lenguaje fílmico, a través de: una gran variedad de ritmos, presencia de numerosos temas musicales, notable importancia otorgada a la instrumentación, etc.

Por otra parte, hay que destacar la contribución realizada por el músico y arreglista Joaquín Bisbe, como pieza clave en el procedimiento de trabajo seguido por J. Guerrero para la creación de la música de *Garbancito de la Mancha*, ya que hasta el momento, únicamente se ha valorado su composición del “Número [musical] de los gusanos”, dejando de lado, por tanto, su ya descrita participación en todo el proceso de elaboración y sincronización de la banda sonora musical.

En síntesis, resulta imprescindible poner en valor la labor creadora de Jacinto Guerrero, que fue capaz de afrontar un nuevo reto en su amplia carrera profesional, como es el caso de una empresa de estas características; recopilando y fusionando diversos estilos nacionales e internacionales, rentabilizando y dirigiendo los limitados recursos existentes a su alcance (humanos, temporales, materiales...) y, en definitiva, implementado un método de trabajo –riguroso, único y enormemente eficaz– pionero a nivel español y europeo.



---

<sup>1737</sup> Véase el apartado de los protagonistas del film.





## Análisis de la música de *Garbancito de la Mancha*



n apartado de estas características no tendría sentido por sí sólo, si no se hubiese presentado con anterioridad el análisis fílmico de la película, puesto que la música en el medio audiovisual en general, y en el caso de los dibujos animados en particular, es una parte fundamental del texto fílmico que está absolutamente relacionada con el resto de elementos que lo componen.

Por tanto, visto ya en el capítulo segundo un análisis de *Garbancito de la Mancha* desde distintas perspectivas (trama, estructura dramática, personajes, análisis fílmico, etc.), se desarrollará a continuación el análisis musical.

En el modelo de análisis empleado, se ha tratado de recoger no sólo las distintas contribuciones de los principales métodos de análisis de música cinematográfica —entre los que se pueden destacar los estudios de Josep Lluís i Falcó (1995)<sup>1738</sup>, Alejandro Román (2008)<sup>1739</sup> y Teresa Fraile Prieto (2009)<sup>1740</sup>—, sino también, las distintas aportaciones de los principales autores que abordan el estudio de la música creada para el cine—principalmente los trabajos de Adorno y Eisler (1976)<sup>1741</sup>, Beltrán Moner (1984)<sup>1742</sup>, Gorbman (1987)<sup>1743</sup>, Padrol y Gorina (1990)<sup>1744</sup>, Altman (1990)<sup>1745</sup>, Chion (1993,1997, 1999)<sup>1746</sup>, Nieto (1996)<sup>1747</sup>, Olarte Martínez (2001)<sup>1748</sup> y Gértrudix

---

<sup>1738</sup> LLUÍS I FALCÓ, Josep: “Paràmetres per a una anàlisi de la banda sonora musical cinematogràfica”..., *op. cit.*

<sup>1739</sup> (LÓPEZ) ROMÁN, Alejandro: *El lenguaje musivisual. Semiótica y estética de la música cinematográfica...*, *op. cit.*

<sup>1740</sup> FRAILE PRIETO, Teresa: *La creación musical en el cine español contemporáneo...*, *op. cit.*; ID.: “De nuevo el dedo en la llaga. Algunas reflexiones metodológicas sobre el estudio de la música cinematográfica”..., *op. cit.*

<sup>1741</sup> ADORNO, Theodor W.; y EISLER, Hanns: *El cine y la música*, Madrid, Fundamentos, 1976.

<sup>1742</sup> BELTRÁN MONER, Rafael: *La ambientación musical. Selección, montaje y sonorización*. Madrid, Instituto Oficial de Radio y Televisión, 1984.

<sup>1743</sup> GORBMAN, Claudia, *Unheard Melodies. Narrative Film Music*, Bloomington, Indiana University Press, 1987.

<sup>1744</sup> PADROL, Joan y VALLS GORINA, Manuel: *Música y cine*. Barcelona, Ultramar, 1990.

<sup>1745</sup> ALTMAN, Rick: *Sound Theory, Sound Practice*. New York-London, Routledge, The American Film Institute, 1992.

<sup>1746</sup> CHION, Michel: *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona, Paidós Ibérica, 1993; ID.: *La música en el cine...*, *op. cit.*; ID.: *El sonido. Música, cine, literatura...* Barcelona, Paidós, 1999.

Barrio (2003)<sup>1749</sup>, entre otros—. Y todo ello, considerando las características específicas de la música en el cine de animación<sup>1750</sup>.

A este respecto, hay que decir que la música en los dibujos animados posee muchas características y lleva a cabo múltiples funciones que están presentes en las películas protagonizadas por actores reales, pero es cierto que, existe una preponderancia de algunas de ellas, principalmente relacionadas con su singularidad:

- Otorgar verosimilitud a las imágenes, especialmente, a las acciones y personajes
- Subrayar la acción física, siendo característico el recurso del *mickey-mousing* (máxima expresión de la sincronía), típico de los dibujos animados, aunque el mayor o menor empleo de éste depende del tipo de animación y de los efectos que se quiera conseguir.
- Caracterizar a los personajes: *leitmotiv*<sup>1751</sup>, psicología, naturaleza, emociones, sentimientos, etc.

---

<sup>1747</sup> NIETO, José: *Música para la imagen. La influencia secreta...*, *op. cit.*

<sup>1748</sup> OLARTE MARTÍNEZ, Matilde: “¿Existe una frontera en la música aplicada a la imagen como elemento expresivo y estructural?”, *Campos interdisciplinarios de la Musicología. v Congreso de la Sociedad Española de Musicología, SEDEM*, Vol. I (Madrid, 2001), pp. 751-752.

<sup>1749</sup> GÉRTRUDIX BARRIO, Manuel: *Música y narración en los medios audiovisuales*. Madrid, Laberinto Comunicación, 2003.

<sup>1750</sup> Véase RADIGALES, Jaume: “Creació i muntatge musical en el dibuix animat clàssic”..., *op. cit.*; GOLDMARK, Daniel, y TAYLOR, Yuval (eds.), *The Cartoon Music Book*. Chicago, Chicago Review Press, 2002; GOLDMARK, Daniel: *Tunes for Toons. Music and the Hollywood Cartoon*. Berkeley/Los Ángeles/London, University of California Press, 2005; YÉBENES CORTÉS, Paloma: “La música en el mundo de la animación”, en *Contratexto: revista de la Facultad de Comunicación de la Universidad de Lima*, 15 (2007), pp. 141-161; ARÓSTEGUI PLAZA, José Luis, “La música en los dibujos animados”..., *op. cit.*; MALETÁ COCIÑA, Jorge, “La banda sonora en los dibujos animados: del tópico a la brevedad”, OLARTE MARTÍNEZ, Matilde (ed.), *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la Musicología española*, Salamanca, Plaza Universitaria, 2009, pp. 565-583; MONTOYA RUBIO, Alba: “Una aproximación al uso del leitmotiv en el cine musical: el caso de *La bella y la bestia* y *El rey león*”, en VERA GUARINOS, Jenaro y otros (eds.): *Una perspectiva caleidoscópica*, Alicante, Ediciones Letra de Palo, 2013, pp. 93-108; ID.: “Alan Menken y la evolución de los números musicales en las películas Disney: comparación entre la Sirenita (1989) y Enredados (2010)”, en FRAILE, Teresa y VIÑUELA, Eduardo (eds.): *Relaciones Música e Imagen en los Medios Audiovisuales*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 2015, pp. 191-208; RADIGALES, Jaume; CAZENEUVE, Xavier; LLUÍS I FALCÓ, Josep: “La música clásica al cinema d’animació” en *Catalunya música: Revista musical catalana*, 343 (2015), pp. 32-39; CALDERÓN GARRIDO, Diego; GUSTEMS CARNCIER, Josep; y DURAN CASTELLS, Jaume: “Música y movimiento en Pixar: las UTS como recurso analítico”, en *Revista de Comunicación Vivat Academia*, XIX/136 (2016), pp. 82-94.

<sup>1751</sup> Michel Chion en su libro *La música en el cine* comenta que “El papel narrativo de la música – que consiste en designar mediante leitmotiv a los personajes y entresijos de la historia, los ideales y los símbolos, así como los campos en lucha...”. CHION, Michel: *La música en el cine...*, *op. cit.*, pp. 164 – 166. Para completar esta definición recurriremos a las palabras del mismo autor en su libro *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*: “[...] *leit-motiv*, en virtud del cual cada

- Relación con los ruidos y efectos sonoros, siendo muy habitual la sustitución de éstos por la música.
- Uso del bloque continuo, es decir, que la música está presente a lo largo de toda la película.
- Inclusión de canciones o números musicales durante la trama, en las que la música se convierte en la protagonista.
- Subordinación imagen-música: la relación habitual entre ambas muchas veces se invierte, estando subordinada la imagen a la música.

Así pues, en primer lugar se llevará a cabo un análisis exhaustivo de cada una de las secuencias atendiendo a diferentes aspectos:

- **Estructura desde el punto de vista musical (análisis formal-temático<sup>1752</sup>):** en el que se enumeraran cada uno de los fragmentos musicales que componen la secuencia y su organización en bloques musicales. A cada uno de estos fragmentos le corresponderá un nombre, con el fin lograr una mayor operatividad durante el análisis. Además, se intentará, en la medida de lo posible, que éste sea descriptivo y significativo con respecto a la narración, o incluso, con respecto a los rasgos musicales. Cuando existe un nombre atribuido por el compositor al tema correspondiente, se ha mantenido éste, otorgándole la prioridad frente a otras denominaciones como las aparecidas en las ediciones discográficas. Así, por ejemplo, encontramos el “Tema de Peregrina”, la “Música del gigante”, el “Tema de la persecución de la bruja” o el “Tema de la espada”; pero también, la “Canción del trabajo”, el “Vals de la mosca”, el “Pasodoble de la granja” o las “Seguidillas de la victoria”.

---

personaje-clave o cada idea-fuerza del relato están dotados de un tema que los caracteriza y constituye su ángel guardián musical”. CHION, Michel: *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido...*, op. cit., p. 55.

<sup>1752</sup> “Es necesario, pues insistir en que al decir ‘material temático’ no nos estamos refiriendo necesariamente a una melodía más o menos definida, sino también a elementos más simples y más abstractos, como patrones rítmicos, grupos de notas o de acordes, conclusiones armónicas y colores instrumentales. La combinación y desarrollo de estos elementos nos permitirán cumplir los fines de la música, dándole, si así lo deseamos, lo que hemos denominado condición de «inaudibilidad»”. NIETO, José: *Música para la imagen. La influencia secreta...*, op. cit., p. 123.

- **Breve descripción de las principales características y/o funciones de la música de la secuencia**<sup>1753</sup>: se destacarán las características y/o funciones más importantes de la secuencia de forma sintética. Para ello, primero se llevará a cabo un análisis de las características y funciones de cada una de las secuencias mediante las tablas que se presentan seguidamente<sup>1754</sup>. Se trata de hacer un bosquejo, un resumen que permita conformar una idea general de lo que se hallará en el siguiente punto.

<b>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA EN LOS DIBUJOS ANIMADOS</b>		
<b>1)</b>	<b>Fuente de emisión</b>	
	1.1. Música diegética	
	1.2. Música no-diegética o incidental	
<b>2)</b>	<b>El valor añadido de la música: Música empática/anempática</b>	
	2.1. Convergencia física	
	2.2. Divergencia física	
	2.3. Convergencia anímica	
	2.4. Divergencia anímica	
	2.5. Convergencia cultural	
	2.6. Divergencia cultural	
<b>3)</b>	<b>Origen de la composición</b>	
	3.1. Original	
	3.2. No original (prestada, preexistente o adaptada)	
	3.3. Cita	
	3.4. Cliché	
<b>4)</b>	<b>Momento de composición (subordinación imagen-música)</b>	
	4.1. Música compuesta después del montaje	
	4.2. Música compuesta en primer lugar	
<b>5)</b>	<b>Finalidad</b>	
	5.1. Integrada en el texto audiovisual	
	5.2. No integrada (elemento decorativo)	
<b>6)</b>	<b>Valoración estética</b>	
	6.1. Sigue de la estética general de la música del film	
	6.2. Contrastante con la estética general de la música del film	

**Figura 860.** Tabla-resumen de las características de la música en los dibujos animados.

<sup>1753</sup> Me he decidido por esta fórmula por una cuestión de practicidad ya que presentar todas y cada una de las características y funciones de la música en cada una de las secuencias podía resultar repetitivo, aburrido y poco útil. Después de concluir el análisis, he visto cómo existen unos rasgos comunes en toda la película, así que he optado por resaltar las características y funciones principales de la secuencia y aquellas que resulten excepcionales. Ya en la recapitulación y síntesis de la música se incluirá un apartado en donde se recojan todas las características y funciones de una manera global.

<sup>1754</sup> Dicho análisis se incluirá en el anexo correspondiente: "Características y funciones de la música de *Garbancito de la Mancha* por secuencias".

<b>FUNCIONES DE LA MÚSICA EN LOS DIBUJOS ANIMADOS</b>		
<b>A) FUNCIONES EXTERNAS (FÍSICAS)</b>		
1) F. temporal-referencial	Creación de una atmósfera (hora del día, clima)	
2) F. elíptico-temporal	Evocación del paso del tiempo	
3) F. indicativa-temporal	Evocación de un periodo histórico	
4) F. local-referencial	4.1. Evocación de una <b>cultura</b> o <b>localización</b>	
	4.2. Evocación de <b>espacios físicos</b>	
5) F. Cinemática	Subraya la acción física	
	5.1. <b>Sincronía</b> (puntuación sincrónica)	
	5.2. <b>Mickeymousing</b> : Puntuar cada uno de los movimientos que aparecen en pantalla (máxima expresión de la sincronía).	
	5.3. <b>Disonancia</b> (contrapunto)	
6) F. plástica-descriptiva	Representa elementos visuales	
7) F. pronominal	Caracteriza a un personaje, objeto o situación: leitmotiv	
8) F. pronominal anticipativa	Anticipa la aparición de un personaje en pantalla	
<b>B) FUNCIONES INTERNAS (PSICOLÓGICAS)</b>		
9) F. prosopopéyica caracterizadora	Revela la psicología o naturaleza de un personaje	
10) F. prosopopéyica descriptiva	Revelar los pensamientos y emociones de un personaje	
11) F. emocional: espectador	Creación de una emoción o sentimiento en el espectador	
	<b>12.1. Efecto empático:</b> la música se adhiere al sentimiento mostrado en la escena	
	<b>12.2. Efecto anempático:</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>- La música refuerza los sentimientos con su indiferencia.</li> <li>- La música le resta dramatismo a las imágenes (público infantil).</li> </ul>	
12) F. anticipativa	Revela implicaciones de una situación aún no vista o preparar a la audiencia para una inminente sorpresa	
13) F. ilusoria	Confunde a la audiencia con lo que está pasando realmente	
14) F. de subrayado	Remarca reacciones esperadas por la audiencia	
15) F. informativa	Dirige la atención sobre aspectos importantes que aparecen en pantalla	
17) F. potenciadora	Acompaña o sustituye a un ruido diegético para que cobre mayor relieve dramático	
<b>C) FUNCIONES TÉCNICAS (CINEMATOGRÁFICAS)</b>		
18) F. estética	Otorga entidad artística al film	
19) F. decorativa	Acompaña las imágenes como fondo neutro	
20) F. unificadora	Da unidad a la película	
21) F. sonora	Evita el "agujero de sonido" creado por los ceses de los diálogos	
22) F. rítmico-temporal: temporalización de las imágenes por el sonido	Varia la percepción del tiempo de la imagen	
	23.1. <b>Animación temporal</b> de la imagen.	
	23.2. <b>Linealización</b> temporal de los planos	
	23.3. <b>Vectorización</b>	
23) F. estructuradora	Proporciona continuidad a la narración o interrumpirla:	
	23.1. Ofrece continuidad en el <b>paso o transición</b> de una secuencia a otra o de un plano a otro (entre secuencias o dentro de las secuencias)	
	23.2. Otorga continuidad en un <b>montaje en paralelo</b>	
	23.3. Da continuidad en <b>secuencias</b> que se producen <b>simultáneamente</b> en la historia.	
	23.4. Marca un <b>cambio de plano o de secuencia</b>	
25) F. correctora	Proporciona verosimilitud a la imágenes	
26) F. delimitadora	Enmarca la película completa sirviendo de introducción (títulos) y final o coda (créditos)	

Figura 861. Tabla-resumen de las funciones de la música en los dibujos animados.

- **Análisis de la música en relación con la imagen:** se desmenuzará la información presentada hasta el momento, haciendo hincapié en la relación entre la música y la imagen. Al inicio de este punto se inserta un gráfico que plasma dicha relación de una forma visual. Además, se ofrecerá información complementaria de los principales temas a través de cuadros en los que se concretan aspectos exclusivamente musicales<sup>1755</sup> —parámetros musicales como duración, tempo, tonalidad, dinámica, carácter, tipo de música, registro predominante, orquestación, textura, articulación, compás, ritmo-figuración y final—, pero que posibilitan que la música cumpla su función dentro del texto audiovisual.

Más tarde, se expondrá una recapitulación y síntesis de la música de *Garbancito de la Mancha* en torno a tres aspectos concretos: la música como narración (características y funciones), los temas principales y la tipología musical de la película.

### ***Análisis de la música de Garbancito de la Mancha por secuencias***

#### TÍTULOS INICIALES. GENÉRICO

- **Estructura de la secuencia desde el punto de vista musical**

Para acompañar los títulos iniciales, el compositor elige un único fragmento, las “Seguidillas de la victoria” (bloque I).

- **Breve descripción de las principales características y/o funciones de la música de esta secuencia**

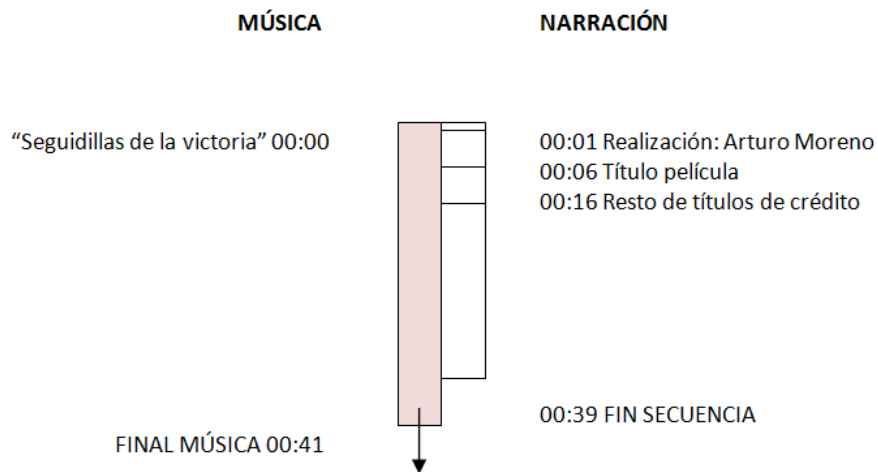
La función principal de este tema es la de enmarcar la película, sirviendo de introducción.

- **Análisis de la música en relación con la imagen**

La correspondencia que se establece entre la música y la narración es la siguiente:

---

<sup>1755</sup> “En una música aislamos melodías, temas y células rítmicas, según el grado de nuestra cultura musical. En resumen, funcionamos como de costumbre, con unidades que no son específicamente cinematográficas y dependen totalmente del tipo de sonido y del nivel de escucha elegido (semántica, casual o reducida)”. CHION, Michel: *La audiovisión...*, op. cit., p. 49.



**Figura 862.** Correspondencia entre la música y la imagen. Títulos iniciales.

La música comienza a sonar incluso antes de que aparezca el primer plano de los títulos iniciales. Jacinto Guerrero necesitaba un tema pegadizo, característico y muy español, que sirviese de carta de presentación de la película y que acompañase, de forma dinámica a los títulos iniciales. Para ello compuso unas seguidillas, que cumplieran a la perfección con todos estos requisitos.

<b>TÍTULOS INICIALES: “SEGUIDILLAS DE LA VICTORIA”</b>	
Duración	41”
Tempo	<i>Lento-Allegro</i>
Tonalidad	Fa M
Dinámica	<i>f, ff</i>
Carácter	Alegre
Tipo de música	Instrumental
Registro predominante	Agudo-medio
Orquestación	Participa toda la orquesta. Pandereta
Textura	Melodía acompañada
Articulación	Legato
Compás	3/4
Ritmo-figuración	Corchea-semicorchea-semicorchea
Final	Conclusivo (V-I)

**Figura 863.** Descripción de las “Seguidillas de la victoria”.

Claramente, este tema está influenciado por la experiencia del maestro Guerrero en el campo de la zarzuela. Comienza con una introducción en *Lento*, con dos acordes que funcionan a modo de llamada. Enseguida introduce unos arpeggios ascendentes que desembocan en el ritmo característico de las seguidillas, todo ello en *accelerando*,

para llegar a la melodía. El inicio de ésta coincide con el momento en el que el título de la película aparece en pantalla.

This image shows a handwritten musical score for the introduction of the 'Seguidillas de la victoria'. The score is written on five staves: Flauto (Flute), Violines I y II (Violins I and II), Violon (Viola), V. Cellos (Violoncellos), and C. Bajas (Contrabass). The tempo markings are 'Lento' (Slow), 'acell.' (accelerando), and 'Allegro' (Allegro). Blue arrows point to the beginning of the piece and the transition between the tempo markings. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

**Figura 864.** Partitura autógrafa de J. Guerrero (f. 1 r., primer rollo): inicio de las “Seguidillas de la victoria” (introducción).

This image shows a handwritten musical score for the melody of the 'Seguidillas de la victoria'. The score is written on five staves. The first staff is marked with a blue arrow. The second staff has six measures circled in red, numbered 1 through 6. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

**Figura 865.** Partitura autógrafa de J. Guerrero (f. 1 v., primer rollo): melodía de las “Seguidillas de la victoria”.



## SECUENCIA 1

### • Estructura de la secuencia desde el punto de vista musical

Para la acompañar a las dos partes en que se estructura la secuencia desde el punto de vista narrativo, el compositor utiliza **tres fragmentos de música** bien diferenciados (bloques I-II):

- Música que acompaña la introducción de la voz fuera de campo.
- Música que acompaña la presentación de los personajes: “Tema de Peregrina”.
- Música que acompaña la aparición del gigante.

### • Breve descripción de las principales características y/o funciones de la música de esta secuencia

De entre las múltiples características y funciones que cumple la música de esta secuencia se presentan a continuación las más relevantes:

- Otorga continuidad a la narración<sup>1756</sup>. Observamos esta continuidad a lo largo de toda la secuencia y también con la siguiente ya que la música prosigue, enlazando, sin silencios, con la nueva melodía una vez ya ha comenzado la secuencia 2.
- Temporalización de las imágenes por la música: vectorización<sup>1757</sup>.
- Refuerza la información que nos proporcionan las imágenes y el texto<sup>1758</sup>.

---

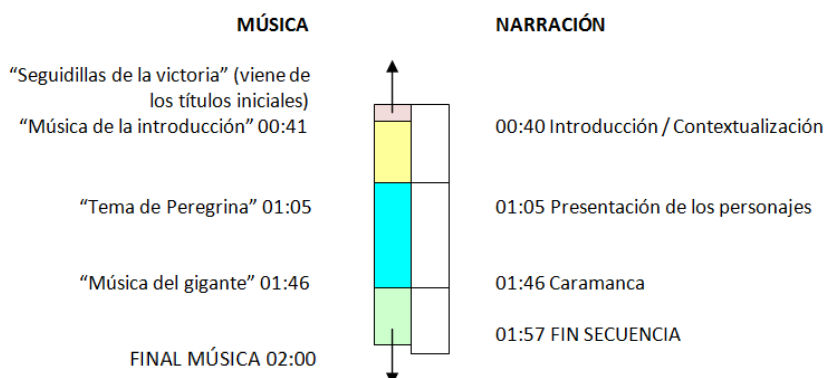
<sup>1756</sup>La música influye directamente sobre la continuidad de la narración: “Aquí se trata de continuidad rítmica y formal, en diferentes niveles: la música «funde las discontinuidades del montaje», tiende puentes entre secuencias, para ayudar a franquear las elipsis temporales. [...] el derivado de la capacidad que la música tiene para influir sobre otro elemento clave en la estructura de la película: la continuidad de la narración. [...] Dado que la música puede provocar, clara y fácilmente, sensación de continuidad y, mucho más fácilmente aún, sensación de cambio o de ruptura, es necesario tomar toda clase de precauciones para no introducir en la imagen, de forma inconsciente, algún tipo de señal en contradicción con ella y de la que pudieran resultar falsas lecturas” (NIETO, José: *Música para la imagen. La influencia secreta...*, *op. cit.*, pp. 75-76).

<sup>1757</sup> Concepto postulado por Michel Chion en su libro *La audiovisión* cuando se refiere a los tres aspectos que tiene la temporalización y la define como una “[...] dramatización de los planos, orientación hacia un futuro, un objetivo, y creación de un sentimiento de inminencia y de expectación. El plano va a alguna parte y está orientado en el tiempo” (CHION, Michel: *La audiovisión...*, *op. cit.*, p. 24).

<sup>1758</sup> “La música pone de relieve los distintos aspectos de la imagen, guiando el punto de vista del espectador” (NIETO, José: *Música para la imagen. La influencia secreta...*, *op. cit.*, p. 47). “La respuesta es que la música no añade ni inventa nada, sino que sirve de filtro para que el espectador reciba nítidamente, de entre todas esas posibles lecturas que la imagen ofrece, precisamente aquella que nosotros queramos. [...] Sin duda esta capacidad que la música tiene para conducir al espectador en la interpretación «correcta» de la imagen, la convertiría por sí sola en una de las herramientas más sutiles

- **Análisis de la música en relación con la imagen**

La correspondencia que se establece entre la música y la narración es la siguiente:



**Figura 866.** Correspondencia entre la música y la imagen. Secuencia 1.

En la primera parte de la secuencia, la atención del espectador se centra en la información que proporciona la voz narradora, relegando la imagen a un segundo plano. Por su carácter y naturaleza, la música contribuye a ello: es solemne y resalta las palabras de elogio al protagonista. De esta manera, el contexto en que se sitúan los dibujos, un pueblecito de la Mancha donde vive Garbancito, casi pasa desapercibido.

SECUENCIA 1: MÚSICA DE LA INTRODUCCIÓN	
Duración	23"
Tempo	El tempo predominante es Allegro pero tiene una gran variedad de cambios: <i>lento-acell.-allegro-poco lento-allegro-lento.</i>
Tonalidad	Fa M y Do M
Dinámica	<i>ff y p</i>
Carácter	Solemne
Tipo de música	Instrumental
Registro predominante	Agudo
Orquestación	Tutti: flautín, flauta 1, flauta 2, oboe, clarinete en si b, fagot, trompa en fa, trompeta en do, trombones, tuba, timbales, batería, saxo alto en mib 1, saxo tenor en sib, saxo alto en mib 2, piano, violines 1, violines 2, celos, contrabajos. Hacia el final, sólo las cuerdas, la batería y los saxos. Después se incorporan la sección aguda de los vientos madera y el piano
Textura	Homofónica
Articulación	<i>Legato</i> (predominante)
Compás	3/4 y en el último lento cambia a 4/4
Ritmo-figuración	Corchea- semicorchea- semicorchea
Final	En transición al siguiente fragmento

**Figura 867.** Descripción de la “Música de la introducción”<sup>1759</sup>.

y poderosas con que el director de una película dispone para comunicarse con el espectador” (Ibíd., pp. 48-49).

<sup>1759</sup> La música que acompaña a la introducción resulta inaudible en muchos momentos debido al deficiente tratamiento del audio y a la mala conservación del soporte. Es por ello que se ha realizado un

Toda esta primera parte es una introducción, tanto la imagen como el texto y también la música. Una introducción que conducirá al espectador a la presentación de los personajes. El modo de presentarlos resulta muy original ya que se utiliza el reloj del campanario como marco.



**Fotogramas 334 (00:59) y 335 (01:03).** Torre del campanario y reloj del pueblo de Garbancito.

La función desde el punto de vista narrativo es clara en esta segunda parte: dar a conocer los personajes que protagonizarán el cuento. En esta presentación, el gigante Caramanca ocupa un papel principal. No se quiere hacer una distinción clara entre “buenos y malos” sino que se busca impresionar al espectador con la aparición del antihéroe del cuento. Todos los elementos del film están tratados con esta intención: el ritmo en la aparición y presentación de los personajes (imagen, voz y música<sup>1760</sup>) es constante, sólo se rompe con el gigante.

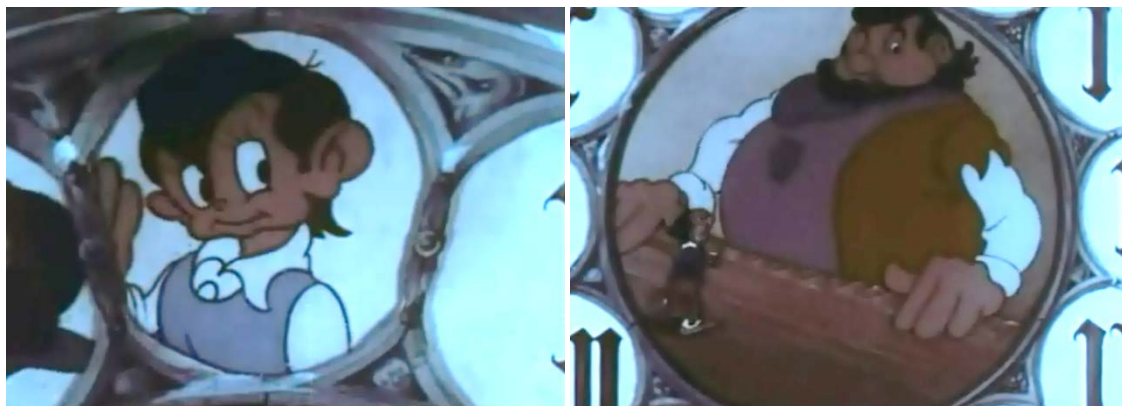


**Fotogramas 336 (01:20), 337 (01:22) y 338 (1:25).** Los tres pillos: Pelanas, Manazas y Pajarón.

análisis más general, centrándonos sobre todo en el efecto que provoca esta música en el espectador. Las características que se utilizan para dicho análisis pueden percibirse al ver el film. El resto de la información que se presenta en este cuadro ha sido extraída de la partitura de la película.

<sup>1760</sup> “En cualquier caso, sea cual sea el ritmo que el espectador perciba de la imagen, y precisamente por la diversidad e indefinición de los elementos que lo pueden producir, mencionaremos como la primera de las posibles funciones de la música en la banda sonora moderna, su capacidad de aportar ritmo a la imagen o de modificar la percepción del ritmo de ésta” (NIETO, José: *Música para la imagen. La influencia secreta...*, op. cit., p. 40).

La disposición de las imágenes se lleva a cabo con este fin ya que cada uno de los protagonistas ocupa una hora en el reloj y es Caramanca quien está en el centro de éste, resaltándolo claramente.



**Fotogramas 339 (01:40) y 340 (01:50).** Garbancito y Caramanca devorando a unos hombres.

Ocurre lo mismo con la voz narradora, aunque se puede observar que sí varía su entonación caracterizando cada uno de los personajes y apoyando su discurso —“[...] Pelanas, el traidor, la bondadosa madre, [...]”—, el cambio es notable cuando presenta al gigante.

Por último, se puede afirmar que la música es el elemento que más refuerza esta distinción, ya que presenta dos fragmentos bien diferentes para cada uno de los momentos: la música que acompaña a todos los personajes y la música que aparece con la imagen del gigante.

A la primera música la he llamado el “Tema de la Peregrina”. Esta es la primera vez que se presenta (01:05) y aparecerá en numerosas ocasiones a lo largo de la película. No es un *leitmotiv* propiamente dicho ya que cada vez que suena no lo hace asociado a un personaje, objeto, situación, etc., aunque en la mayoría de los casos está relacionado con Garbancito y/o Peregrina.



**Figura 868.** Melodía del “Tema de Peregrina”, interpretada por una lira.

Esta música recuerda al sonido de un organillo de feria: se puede hablar de un tema recurrente (que se repite varias veces). Posiblemente, quiera simular la esfera del reloj: encontramos, por tanto, una “convergencia física”<sup>1761</sup> con el movimiento de la cámara que gira siguiendo el sentido de las agujas del reloj.

La música es alegre y desenfadada. Estos efectos están provocados por la utilización del modo mayor (Re M), la orquestación (el instrumento que toca la melodía es un instrumento de percusión, la lira) y la articulación (staccato de la percusión y pizzicato de las cuerdas)<sup>1762</sup>.

<sup>1761</sup> LLUÍS I FALCÓ, Josep: *Método de análisis de la música cinematográfica*, <http://usuarios.lycos.es/compositores/material2.html> [ Acceso: 07.12.2010].

<sup>1762</sup> Rafael Beltrán Moner, en su libro *Ambientación musical*, habla de la utilización de la orquestación, tesituras, modalidad, etc. para conseguir una composición para la imagen con funciones expresivas: “Los fragmentos musicales en los que predomina una tesitura aguda y tonalidad mayor nos producen la sensación de claridad. Por ello lo relacionamos con el estado anímico de regocijo, sinceridad, diversión, admiración, etc., o sea, *expresiones agradables*. (Luz. Día). Si la tonalidad es *menor* producen la sensación de melancolía, tristeza, resignación, desesperanza, en una palabra, *expresiones de aflicción*. Los sonidos de *tesitura grave* producen, en *modo mayor*, sensaciones de tranquilidad, paciencia, deseo, honor, orgullo y en *modo menor* turbación, temor, desaliento, sospecha, cansancio (Sombra. Noche). Los sonidos extremos –subgraves y sobreagudos- con armonía atonal producen sensación de terror, pesadumbre, maldad, irritación o sea *expresiones desagradables*. El movimiento rápido produce excitación y el movimiento lento reposo o calma. Por supuesto, ningún estado de ánimo, triste o alegre, superficial o profundo, juguetón o soñador, burlón o enfermizo, puede ser evocado por características de sonido aisladas, dependerá más bien, en general, del giro melódico, de la armonía, del ritmo, del movimiento, de los matices dinámicos, es decir del conjunto de la construcción del trozo musical. Así pues, un movimiento reposado, expuesto en tonalidad mayor, con tema melódico y timbre cálido, nos sugiere tranquilidad, agrado, amor; pero si en este tiempo lento concurren atonalismos, timbres hirientes o ásperos, percusión entrecortada y fraseo melódico de repetición irregular el resultado será de intranquilidad, desagrado y de aborrecimiento” (BELTRÁN MONER en OLARTE MARTÍNEZ, Matilde, “¿Existe una frontera en la música aplicada a la imagen..., *op. cit.*, pp. 751-752).

Tampoco la música distingue entre “buenos y malos”. Se aprecian fluctuaciones al modo menor que no responden a ningún criterio extramusical sino que obedecen, más bien, a factores musicales<sup>1763</sup>. No se opta por asociar la música a las imágenes distinguiendo la naturaleza de cada personaje porque resultaría redundante (como se ha dicho, este matiz lo aporta la narradora) y se perdería gran parte del efecto.

<b>SECUENCIA 1: “TEMA DE PEREGRINA”</b>	
Duración	42”
Tempo	<i>Moderato</i>
Tonalidad	Modo mayor con fluctuaciones al modo menor.
Dinámica	<i>mf</i>
Carácter	Alegre
Tipo de música	Música instrumental
Registro predominante	Agudo
Orquestación	La melodía la lleva la lira y está reforzada por las flautas y el flautín. En una de las repeticiones las trompetas y trombones apoyan la melodía. El acompañamiento lo realizan las cuerdas, oboe, clarinete y fagot. Algunos efectos los añaden el piano y los saxos.
Textura	Homofónica: melodía acompañada
Articulación	<i>Staccato</i>
Compás	2/2
Ritmo-figuración	Negra-negra-negra-negra-blanca con puntillo-negra-negra-negra-negra-negra-blanca-blanca.
Final	Termina en transición al siguiente fragmento y en ritardando (se produce una cadencia sobre la dominante, semicadencia).

**Figura 869.** Descripción del “Tema de Peregrina”.

Se debe prestar atención al final de este tema ya que termina en semicadencia (reposo sobre el V) y *ritardando*, dejando el discurso musical en suspense hasta que irrumpe con fuerza la música que acompaña a Caramanca (01: 46). Vemos pues, como es sobre todo la música la que prepara la aparición del gigante y crea suspense y tensión. Se lleva a cabo una temporalización de las imágenes por la música, concretamente se produce una vectorización, ya que el plano se orienta hacia el futuro, creando un sentimiento de inminencia y de expectación.

<sup>1763</sup> La introducción del modo menor le da variedad y riqueza a un tema que se repite.

**Figura 870.** Inicio de la “Música del gigante”.

Se puede afirmar que la música aún hace mucho más cruentas las imágenes: hay un cambio notable en la orquestación, presentando una gran cantidad de metales (timbre característico); se pasa a un registro más grave; el carácter es grandilocuente; encontramos una dinámica en *ff*; el tempo es reposado; etc. A pesar de que el tempo es el mismo en ambos temas, debido a la orquestación (instrumentos en un registro agudo-grave); el compás (binario-cuaternario) y la figuración (valores cortos- valores largos), el oyente percibe como más veloz el tema de la cabra (más alegre). En cambio, el tema del gigante es más solemne, más pausado, más terrible por su instrumentación de metales, sus figuras rítmicas (puntillos y valores largos) y por el propio carácter de la música.

Termina con una especie de coda, una melodía que desciende como el movimiento de la cámara que nos lleva a la siguiente secuencia. Aquí vuelve a estar presente la vectorización. De este modo se asegura la continuidad entre secuencias y la fluidez en el discurso.

SECUENCIA 1: “MÚSICA DEL GIGANTE”	
Duración	13”
Tempo	<i>Andante</i>
Tonalidad	Modo menor
Dinámica	<i>ff</i>
Carácter	Solemne, grandilocuente
Tipo de música	Música instrumental
Registro predominante	Grave
Orquestación	Presenta gran protagonismo de los metales (trombones y tuba)
Textura	Homofónica
Articulación	<i>Legato</i>
Compás	4/4
Ritmo-figuración	Blanca con puntillo – negra – blanca – blanca – redonda + blanca con puntillo (trémolo y arpeggios) y silencio de negra. Ritmo característico: utilización de puntillos.
Final	Enlace con la coda

**Figura 871.** Descripción de la “Música del gigante”.

## SECUENCIA 2

- **Estructura de la secuencia desde el punto de vista musical.**

Para esta secuencia, y dada su considerable duración, el compositor elige una gran cantidad de fragmentos (bloques II-IV):

- “Música de enlace”
- “Música de los candiles”
- “Música de las flores”
- “Introducción”
- “Número [musical] de los gusanos”
- “Coda del Número [musical] de los gusanos”
- “Tema de Peregrina”

- **Breve descripción de las principales características y/o funciones de la música de esta secuencia**

De entre las múltiples características y funciones que cumple la música de esta secuencia se presentan a continuación las más relevantes:

- Se produce una utilización del *mickey-mousing* en la primera y segunda escena de la secuencia. Uso de puntuación sincrónica<sup>1764</sup>.
- Encontramos en esta secuencia tanto música no diegética como música diegética<sup>1765</sup>. Es música no diegética la música que acompaña la imagen de la

---

<sup>1764</sup> Este término está muy relacionado con el concepto de *mickey-mousing*. Michel Chion define en su libro *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido* el concepto de punto de sincronización como “un momento relevante de encuentro sincrónico entre un instante sonoro y un instante visual” (CHION, Michel: *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido...*, op. cit., p. 61).

<sup>1765</sup> La música diegética es aquella que “[...] corresponde de forma natural a la historia narrada, o dicho de otro modo, la que tiene un origen justificado en la imagen, una fuente que la produce. Es precisamente así, *source music* (música de «fuente») como se la denomina en Estados Unidos. Resulta por lo tanto evidente que músicos, orquestas o cantantes que aparezcan en imagen, así como radios, tocadiscos, cassetes o cualquier otro artilugio capaz de emitir música, y que forme parte del atrezzo de una secuencia, producirá lo que llamamos música diegética”. [NIETO, José: *Música para la imagen. La influencia secreta...*, op. cit., pp.37-38]. En oposición a ésta, utiliza el término de música no diegética. Además, se encuentran muchas otras denominaciones como la de M. Chion que utiliza el término “música de pantalla” en oposición a “música de fondo” [CHION, Michel: *La música en el cine...*, op. cit., p. 193]. M. Gértrudix Barrio habla de “música extradiegética” [GÉRTRUDIX BARRIO, Manuel: *Música y narración en los medios audiovisuales...*, op. cit., p. 170] y recoge otras denominaciones de algunos autores: “música viva (Valls y Padrol), música objetiva (Moner)” para música diegética y “música



granja y de los gusanos apagando los candiles ya que no vemos una justificación en pantalla para ella. También lo es el “Tema de Peregrina”. Por el contrario, el número musical encuentra una clara justificación en la imagen y en la narración ya que son los gusanos los que cantan y el resto de animales quienes crean la música (música diegética). También podemos considerar música diegética la música que acompaña a la imagen de las flores (las flores se convierten en una especie de trompetas) o los sonidos que provocan las gotas de agua.

- Le da continuidad a las imágenes y por tanto, a la narración. La continuidad que nos proporciona la música hace que sea imperceptible la gran cantidad de planos (cortes) que posee la secuencia.
- Temporalización de las imágenes por la música: animación temporal de la imagen<sup>1766</sup>, linealización temporal de los planos y vectorización.
- Divergencia cultural<sup>1767</sup>: la música de la primera parte de esta secuencia está claramente influenciada por la música de *jazz* y *swing*<sup>1768</sup>. Es por ello que contrasta con la estética general de la música del film. Pero además, también existe una “convergencia cultural” en el “Tema de Peregrina”<sup>1769</sup> —que se presenta en

---

transicional, integrada o decorativa (Valls y Padrol), música subjetiva (Moner)” para música no diegética [GÉRTRUDIX BARRIO, Manuel: *Música y narración en los medios audiovisuales...*, *op. cit.*, p. 170]. M. Olarte recoge una denominación más para música diegética o de «background» y remite al lector a Jones, Chris-Jolliffe, Geneve. *The Guerrilla Film Makers Handbook*. London, Continuum, 2000, p. 196, donde se recogen “las nuevas nomenclaturas para diegética o accidental e incidental” [OLARTE MARTÍNEZ, Matilde, “¿Existe una frontera en la música aplicada a la imagen como elemento expresivo y estructural?”..., *op. cit.*, p. 747]. En resumen, todos tratan de distinguir entre la música que se puede justificar con lo que ocurre en la acción y la que no.

<sup>1766</sup> Michel Chion en *La audiovisión* aborda la influencia del sonido sobre la percepción del tiempo en la imagen y presenta la animación temporal como uno de los tres aspectos de la temporalización, definiéndola de la siguiente manera: “[...] la percepción del tiempo de la imagen se hace por el sonido [...]”. Así, podríamos afirmar que en nuestro caso “[...] la imagen no tiene por sí misma animación temporal ni vectorización alguna [...]” (CHION, Michel: *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido...*, *op. cit.*, p. 24).

<sup>1767</sup> Lluís i Falcó, Josep: 2005, *Método de análisis de la música cinematográfica*, *op. cit.*, <http://usuarios.lycos.es/compositores/material2.html> [ Acceso: 07.12.2010].

<sup>1768</sup> Esta utilización de la música de jazz dentro de la banda sonora de una película es bastante frecuente entre los compositores de la época e incluso llega a convertirse en una “moda”: “El jazz (casi siempre jazz sinfónico blanco) es tan pronto el elemento único de la música del filme como un ingrediente nuevo mezclado con los otros, cosa bastante más frecuente. El jazz está presente a través del empleo de ciertos instrumentos (principalmente la trompeta con sordina y la batería), de ciertos giros, de ciertos ritmos y acordes característicos. En este último caso, se trata más bien de un «ambiente de jazz» que del jazz propiamente dicho, tal como se practicaba en los clubes”. (CHION, Michel: *La música en el cine...*, *op. cit.*, pp. 137-138).

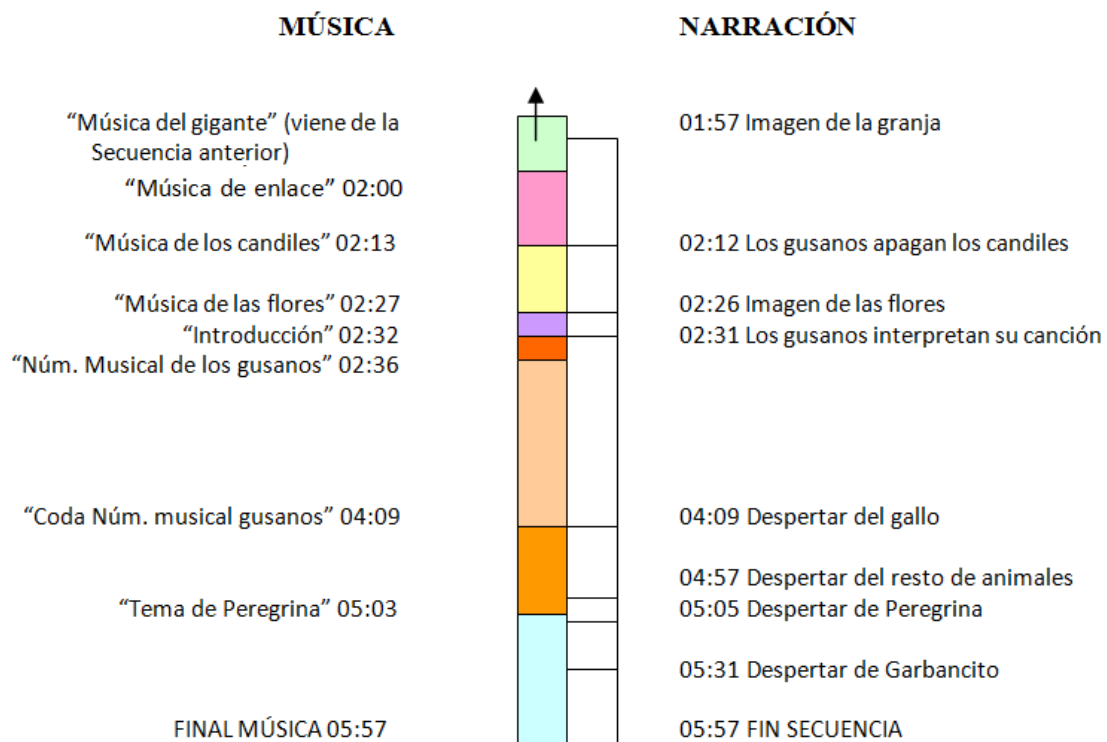
<sup>1769</sup> Convergencia cultural es el término opuesto a divergencia cultural. LLUÍS I FALCÓ, Josep: *Método de análisis de la música cinematográfica...*, *op. cit.*, <http://usuarios.lycos.es/compositores/material2.html> [ Acceso: 07.12.2010].

formato de canción— ya que recuerda a las canciones que aparecen en las zarzuelas de la época<sup>1770</sup>.

- Refuerza la información que nos proporcionan las imágenes y el texto<sup>1771</sup>.
- El “Número [musical] de los gusanos” es una de los pocos temas en los que la música fue compuesta en primer lugar, antes de los dibujos.

- **Análisis de la música en relación con la imagen**

La correspondencia que se establece entre la música y la narración es la siguiente:



**Figura 872.** Correspondencia entre la música y la imagen. Secuencia 2.

En ocasiones no hay correspondencia entre la música y la narración. Esto se debe a que la música cumple unas funciones determinadas dentro del texto y se organiza en muchas ocasiones de manera diferente a las imágenes, a los diálogos, etc.

Desde el punto de vista narrativo, la importancia de esta secuencia radica en la contextualización espacio-temporal de la historia: la granja de Garbancito. Aquí, la

<sup>1770</sup> No se debe olvidar que el Jacinto Guerrero se había consumado como un maestro del género.

<sup>1771</sup> “La música estructural por excelencia es la «Mickey mousing music», la que acompaña a los dibujos animados, y que permite que el mensaje que transmite la imagen se resalte por el ritmo que le impone la música”. (OLARTE MARTÍNEZ, Matilde, “¿Existe una frontera en la música aplicada a la imagen..., *op. cit.*, p. 749).

música lleva a cabo una temporalización de la imagen. Concretamente, se produce una animación temporal de ésta ya que vemos como se presenta una imagen fija y la percepción del tiempo se hace por el sonido.



**Fotogramas 341 (02:01), 342 (02:04) y 343 (02:08).** Alrededores y granja de Garbancito.

Pero esta escena sólo ocupa unos segundos de la secuencia. En el resto, la narración cede su lugar a la música, dejando que ésta ocupe un papel protagonista: el “Número [musical] de los gusanos<sup>1772</sup> (02:36). Si se observa el discurrir de la secuencia durante el número musical, se ve claramente que las imágenes se articulan en función de la música<sup>1773</sup>. Esto es, tanto la imagen como la narración están subordinadas a la música<sup>1774</sup>, como suele ocurrir en los números musicales<sup>1775</sup>.

---

<sup>1772</sup> “[...] el porqué de la utilización excesiva de canciones de pop, rock o jazz, cuya inclusión en la película no responde a necesidades estructurales del guion; [...]”. (OLARTE MARTÍNEZ, Matilde, “¿Existe una frontera en la música aplicada a la imagen...”, *op. cit.*, p. 746).

<sup>1773</sup> Es necesario recordar de nuevo que, en *Garbancito de la Mancha*, primero se realizaron los dibujos y después se compuso la banda sonora, adaptando la música a la imagen con excepción del número musical de los gusanos y otras escenas donde se requería una gran sincronización entre música e imagen: “En este punto hay que recordar que, como dije antes, la película se sonorizó una vez finalizadas las imágenes, lo cual lleva consigo una mayor dificultad” (MANZANERA, María: *Cine de animación en España: largometrajes 1945-1985* 1992..., *op. cit.*, p. 28).

<sup>1774</sup> “[...] Pero como la escena implique un ajuste exacto entre música y animación, por ejemplo en un baile, entonces convendrá dar la composición totalmente acabada al animador. Las escenas de baile o las canciones suelen ser muy complicadas y exigen oír lo que después se pondrá en movimiento” (DELGADO, Pedro E.: *El cine de animación...*, *op. cit.*, p. 67).

<sup>1775</sup> Lluís i Falcó, Josep: *Método de análisis de la música cinematográfica*, *op. cit.*, <http://usuarios.lycos.es/compositores/material2.html> [ Acceso: 07.12.2010]



**Fotogramas 344 (02:34) y 345 (02:47).** Los gusanitos cantando y bailando su canción.

Después del fundido a negro se reanuda la acción: los gusanos despiertan al gallito dormilón.



**Fotogramas 346 (04:18) y 347 (04:31).** Los gusanitos despiertan al gallito dormilón.

Así que este inicio es, claramente, una culminación de lo anterior. La música, que comienza con la nueva imagen y se prolonga hasta la aparición de Peregrina, contribuye claramente a esta unión, conservando el mismo estilo musical, tempo, orquestación, carácter, melodía, etc. Por ello, la he llamado “Coda del Número [musical] de los gusanos” (04:09). De nuevo, hay que destacar la sincronización de la música con las imágenes (*mickey-mousing*): los gusanos caminan al ritmo de la música, ésta puntúa el tropiezo de cada uno de los animalitos, el trompazo de la piedra en la

cabeza del gallito, e incluso, sus ronquidos o su cacareo están marcados por el ritmo musical del fragmento<sup>1776</sup>.

SECUENCIA 2: "CODA DEL NÚMERO [MUSICAL] DE LOS GUSANOS"	
Duración	51"
Tempo	<i>Andante con swing</i>
Tonalidad	Mayor
Dinámica	<i>f</i>
Carácter	Alegre
Tipo de música	Instrumental /instrumental vocal
Registro predominante	Medio
Orquestación	Vientos: sacos, fagot, trombón, etc. y presencia importante de la percusión.
Textura	Melodía acompañada
Articulación	<i>Legato, staccato.</i>
Compás	4/4
Ritmo-figuración	Gran variedad de ritmos
Final	Conclusivo: cadencia perfecta

**Figura 873.** Descripción de la "Coda del Número [musical] de los gusanos".

En él encontramos una gran cantidad de elementos, cambios, interrupciones, etc.<sup>1777</sup> que proporcionan a la música agilidad, dinamismo y un carácter alegre. Ésta, a su vez, contagia a la imagen proporcionándole fluidez a la acción. Tal es el cuidado que se pone en todos estos efectos que la música y los efectos se mezclan, llegando a ser tratados como un todo<sup>1778</sup>.

<sup>1776</sup> "Sin embargo, en el caso de los ruidos, se presenta a veces una alternativa que en los diálogos con valor narrativo no es posible. Se trata de la posibilidad de integrar en la música, como si de elementos de ella se tratase, los ruidos con los que debe ser mezclada" (NIETO, José: *Música para la imagen. La influencia secreta...*, op. cit., p. 85).

<sup>1777</sup> Prosigue con la estética del fragmento musical anterior, como ya se ha señalado anteriormente.

<sup>1778</sup> "[...] la música, independientemente de su calor intrínseco, será tanto más efectiva cuanto mayor sea su capacidad de convivencia con los demás elementos con que ha de compartirla banda sonora." (NIETO, José: *Música para la imagen. La influencia secreta...*, op. cit., p. 85). Además, muchos de los efectos son realizados por instrumentos de la orquesta. Esto es habitual en las películas de animación: "[...] la música [...] refuerza e incluso sustituye otros elementos de la banda sonora, como por ejemplo los efectos especiales" (NIETO, José: *Música para la imagen. La influencia secreta...*, op. cit., p. 140). "[...] La música, en la película de dibujos animados, no es sólo un subrayado sino la proyección sonora que surge de la dinámica de la propia imagen. La presencia de ruidos, chasquidos resultantes de encontronazos, golpes contundentes y otras peripecias propias y típicas del género, es irrenunciable, so pena de convertir al público en auditorio de sordos. Estas consecuencias del choque, del puñetazo, del puntapié o del portazo, participan en la zona auditiva del acto, sin las cuales quedaría incompleto. La música en este género, en el dibujo, *no debe* sugerir, sino colaborar con la imagen, de la que trasciende el potencial sonoro que tiene aprisionado y de la que la partitura se convierte en agente liberador." (PADROL, Joan y VALLS GORINA, Manuel, *Música y cine...*, op. cit., p. 45).

Para facilitar su comprensión y análisis se ha estructurado en cuatro partes<sup>1779</sup>:

- 1ª parte: Música de jazz: motivo de inicio (dos veces) – melodía – tropiezo.
- 2ª parte:
  - o Silencio-ronquidos.
  - o “Eres un gallito Dormilón”: pasaje cromático.
- 3ª parte: reanudación de la música de jazz (breve)- golpe-nota mantenida
- 4ª parte: Arpeggio del arpa – reanudación de la música de jazz: 2 veces la melodía y la última, con final sinfónico.

Hay que destacar la utilización del arpeggio realizado por el arpa para reanudar el mismo tema que ya se había escuchado. También se ha de fijar la atención en el final del fragmento que se convierte en sinfónico, perdiendo gran parte del carácter de música de jazz y realizando una cadencia totalmente conclusiva (auténtica perfecta: IV, V, I), buscando la claridad tonal. Sencillo a la vez que eficaz.

Una vez más, la música proporciona continuidad a la imagen. Fijémonos que para pasar del despertar del gallo al despertar de Garbancito, la imagen utiliza una serie de cortinillas como elemento de transición. En cambio, la música no necesita ningún recurso: la música del primer fragmento termina a la mitad de las cortinillas y comienza con el siguiente, el “Tema de Peregrina”, a los pocos segundos de aparecer ésta en pantalla (05:03). De esta manera, la música le proporciona la continuidad que necesita la narración y que la imagen no es capaz de otorgarle. Sí es cierto, que el final sinfónico del que se ha hablado sirve de transición entre la música del “Número [musical] de los gusanos” y el “Tema de Peregrina”, que tan alejados resultan estar el uno del otro<sup>1780</sup>.

Por lo que respecta a la temporalización de las imágenes por el sonido, podemos ver cómo durante las cortinillas se produce una linealización temporal de los planos, pues

---

<sup>1779</sup>Hablando del tratamiento conjunto de los ruidos y la música, José Nieto apunta que “[...] en ese caso, la estructura de la música debe hacer posible dicha incorporación, conteniendo elementos que sirvan de «puente» entre ésta y aquellos” (NIETO, José: *Música para la imagen. La influencia secreta...*, op. cit., p. 85).

<sup>1780</sup> Hay que recordar que se está hablando de música influenciada por el jazz y de música influenciada por la zarzuela.

el sonido acompaña la idea de sucesión que presenta la imagen. En cambio, en el final sinfónico se produce una vectorización, orientando la narración en el tiempo.

Como ya se ha dicho, este tema no es un *leitmotiv* pero aquí la asociación directa con Garbancito y Peregrina vuelve a resultar evidente.

SECUENCIA 2: "TEMA DE PEREGRINA"	
Duración	52"
Tempo	<i>Allegro Moderato</i>
Tonalidad	Re M, Sol M
Dinámica	<i>p, &lt;</i>
Carácter	Alegre
Tipo de música	Instrumental-vocal
Registro predominante	Medio-agudo
Orquestación	Voz, flauta, flautín y después trompeta (melodía) y clarinete, fagot, saxos, cascabel y cuerdas (acompañamiento). En el final sinfónico se añaden más instrumentos: trompa, piano y celesta.
Textura	Melodía acompañada
Articulación	<i>Staccato</i> y ligadura de dos notas. En el final sinfónico, el tema se presenta <i>legato</i> .
Compás	2/2
Ritmo-figuración	Negra-negra-negra-negra-negra-blanca (síncopa)-tresillo de corcheas-negra-negra-negra-negra-blanca-negra-silencio de negra.
Final	En Semicadencia (sobre V) sin resolución en el I.

Figura 874. Descripción del "Tema de Peregrina" en su segunda aparición (canción).

Es el mismo tema que ya había aparecido en la secuencia 1, acompañando la presentación de los personajes. La diferencia más importante es que ahora aparece en forma de canción, cantado por una soprano con la siguiente letra:

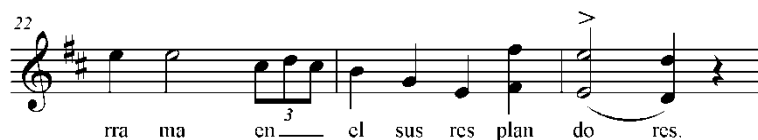
Soprano

Duer me Gar ban ci to te<sup>3</sup> ve la Pe re gri ua Siem pre fue tu

6 guí a por<sup>3</sup> sen das es con di das Ha lle ga docl dí a ya

11 sa le Gar ban ci to pron to le ve re mos la bran do su cam pi to

17 Cuan do Gar ban ci to co<sup>3</sup> mi en za sus la bo res has tael sol de



**Figura 875.** “Tema de Peregrina” en formato de canción.

Si nos detenemos y escuchamos atentamente la canción<sup>1781</sup>, veremos que hace referencia a lo que está sucediendo y que también adelanta algunos acontecimientos: “[...] pronto le veremos labrando su campito”. Así que podemos decir que ésta complementa con mayor determinación la información que proporciona la imagen.

Otra diferencia destacable con respecto a la primera aparición del “Tema de Peregrina” es que esta vez no está presente el ritmo de ocho corcheas introducido al final de la frase para rellenar el último compás, que resultaba tan característico.

El tema se puede dividir en dos partes:

- Breve introducción instrumental – canción.
- Coda instrumental, sin letra y con carácter sinfónico.

La utilización primero de la canción y después de un fragmento únicamente instrumental en el “Tema de Peregrina” se realiza en función de la imagen. Mientras Garbancito permanece dormido, suena la canción, y una vez se despierta, sólo intervienen los instrumentos. Se trata de guiar al espectador en la narración: en la primera parte, la mayor parte de la información se proporciona a través de la letra de la canción y la imagen presenta acciones que resultan más bien anecdóticas (el canto del cuco, a Peregrina subiendo las escaleras o el trompazo que se da cuando tira de la sábana que cubre a Garbancito) y que tratan de añadirle un toque de humor para

---

<sup>1781</sup> Para entender por qué el Maestro Guerrero utiliza la canción en la banda sonora de la película, lo primero que hay que saber es: “¿Qué tiene de específico una canción, en relación con otras formas musicales? Para empezar, que se repita un estribillo, con lo que presenta a la música como repetición textual. Pero además permite adaptar diferentes palabras sobre la misma música en la estrofa, lo que revela lo que tienen de mágico y turbador lo arbitrario y gratuito de la relación letra / música, por oposición a la melodía continua del aria de ópera o del estilo wagneriano. El cine sonoro, en la medida en que él mismo también juega con efectos de superposición aleatoria y contingente [...]” (CHION, Michel: *La música en el cine...*, op. cit., p. 287). “[...] la canción es el símbolo de eso que en cada uno de nosotros está ligado a lo más íntimo de su destino, de sus emociones, y que, a la vez, permanece libre como el viento, la cosa más compartida del mundo, la más común, ya que es el aspecto más vulgarizado, menos esotérico, más anónimo de la música” (CHION, Michel: *La música en el cine...*, op. cit., p. 288).



hacer más divertida la narración<sup>1782</sup>. Ya en la segunda parte cobran protagonismo las acciones de Garbancito (la imagen): se despierta, se viste, se calza, etc. y la música pasa a un segundo plano.



**Fotogramas 348 (05:40) y 349 (05:50).** Peregrina intenta despertar al niño. Garbancito se calza sus zapatos.

También existen otras características musicales que potencian esta diferenciación entre ambos fragmentos y el papel que juega en ellos la música:

- La tonalidad cambia de Re M a Sol M (euforia al despertar).
- Articulación: la melodía del primer fragmento está en staccato y en el segundo pasa a ser *legato* (el sueño previo al despertar es agitado, en cambio, la realidad es plácida).
- Orquestación: en el fragmento final hay una mayor cantidad de instrumentos y desaparece la voz (la imagen cobra mayor interés).

El final del tema de Peregrina termina en Semicadencia (sobre V grado) sin resolución en el I grado<sup>1783</sup>, dando paso a algunos segundos de silencio musicales que son rellenados por el efecto de sonido que acompaña el deslizamiento de Garbancito por la barandilla de la escalera y provocando en el oído del espectador una sensación de algo inacabado, creando expectación. De esta manera se le guía hacia el fragmento siguiente y una vez más la música le da continuidad a la narración.

---

<sup>1782</sup> El carácter alegre de la música potencia este efecto.

<sup>1783</sup> En la partitura está escrita la resolución en el I grado. Posiblemente este cambio se deba a esa búsqueda de continuidad de la que hemos hablado, o bien, a la intención de crear una mayor expectación.

### SECUENCIA 3

- **Estructura de la secuencia desde el punto de vista musical**

Para acompañar a las dos escenas en que se divide la secuencia, el compositor utiliza **dos fragmentos de música** bien diferenciados (bloques IV-V):

- Música que acompaña la preparación del almuerzo.
- “Vals de la mosca”.

- **Breve descripción de las principales características y/o funciones de la música de esta secuencia**

De entre las múltiples características y funciones que cumple la música de esta secuencia se presentan a continuación las más relevantes:

- Utilización de un cliché cinematográfico<sup>1784</sup>: se emplea un redoble de caja<sup>1785</sup> que acompaña al vuelo de la mosca durante el “Vals de la mosca”.
- Da continuidad a la narración.
- Refuerza la información que nos proporcionan las imágenes y el texto.
- Sustituye un ruido diegético: el silbido final que acompaña el vuelo de la mosca al rojo vivo.

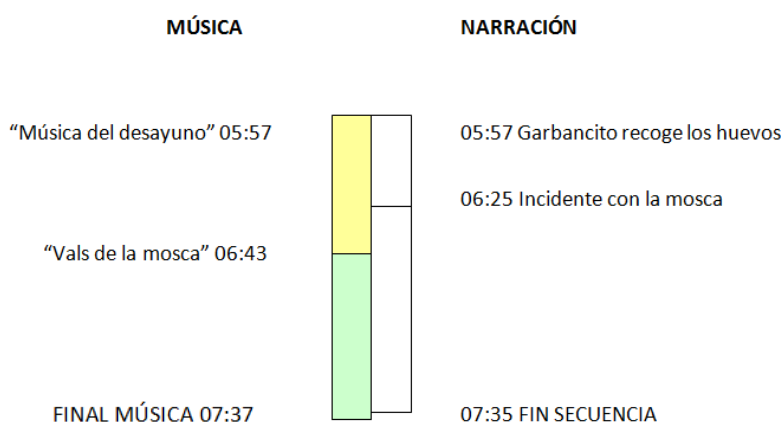
- **Análisis de la música en relación con la imagen**

La correspondencia que se establece entre la música y la narración es la siguiente:

---

<sup>1784</sup> “[...] un cliché musical no es más que una pieza de música compuesta con arreglo a una combinación de códigos que se corresponden exactamente con los de un patrón conocido, razón por la cual su efecto sobre el oyente también se conoce de antemano” (NIETO, José: *Música para la imagen. La influencia secreta...*, op. cit., p. 90).

<sup>1785</sup> En el cine, desde su etapa del cine mudo (como desarrollo de efectos sonoros), se han establecido unos clichés en el que el sonido de la caja está asociado a lo militar, la autoridad, o a un momento de tensión expectante (una muerte, un acontecimiento prodigioso...). Pero no son nuevos sino que son herencia centenaria del mundo de la ópera. Entre muchos ejemplos, podemos destacar la silbada “Marcha del coronel Bogey” (“Colonel Bogey March”, del compositor Malcom Arnold) de la película *El puente sobre el río Kwai* (*The Bridge on the River Kwai*, David Lean, 1952), o la conocida escena de *Dumbo* (Ben Sharpsteen, 1941), en la que el elefante protagonista tiene que saltar, desde la gran altura de la carpa del circo, hasta un pequeño cubo de agua.



**Figura 876.** Correspondencia entre la música y la imagen. Secuencia 3.

La música comienza a sonar justo cuando aparece la imagen del exterior de la granja de nuestro protagonista (las imágenes y la música empiezan a la vez). A esta música la he llamado “Música del desayuno” (05:57) porque acompaña a Garbancito mientras se lo prepara y termina cuando la mosca se estampa contra la pared.

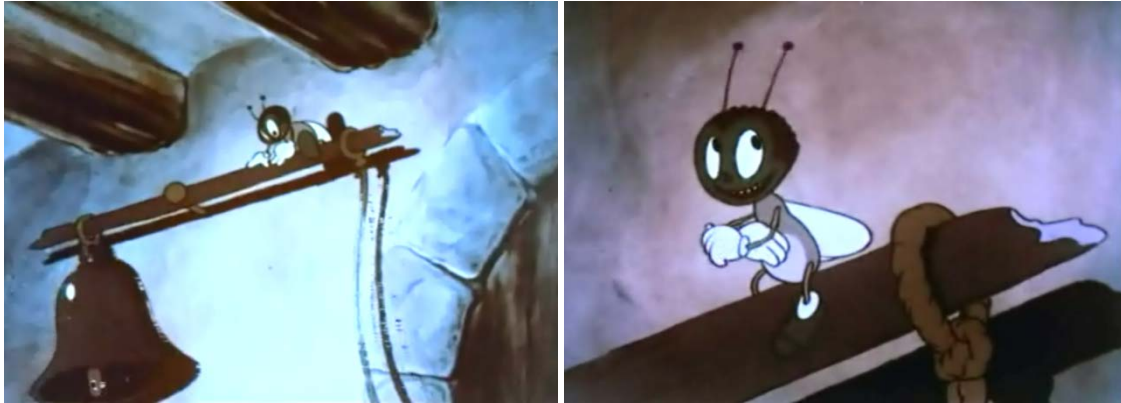
<b>SECUENCIA 3: “MÚSICA DEL DESAYUNO”</b>	
Duración	44”
Tempo	<i>Moderato</i>
Tonalidad	La b Mayor
Dinámica	<i>p, &lt;, f, ff</i>
Carácter	Tranquilo
Tipo de música	Instrumental
Registro predominante	Agudo
Orquestación	Sólo cuerdas
Textura	Melodía acompañada
Articulación	<i>Legato</i>
Compás	4/4
Ritmo-figuración	---
Final	Conclusivo (V-I)

**Figura 877.** Descripción de la “Música del almuerzo”.

Es una música menos importante, tranquila, que quiere reflejar en sus notas la paz y el sosiego que se respira en la granja. Con un carácter menos definido, contrasta con el “Tema de Peregrina” que ya habíamos escuchado anteriormente. Podría llamar la atención que se conserve la misma música cuando ocurre el incidente con la mosca (no se altera la tranquilidad, el carácter de la música)<sup>1786</sup>. Seguramente el compositor no hace ningún cambio para, de esta manera, dar continuidad a la narración y quitar

<sup>1786</sup> Es cierto que en la partitura se marca un aumento de la intensidad que culmina en *ff* cuando la mosca se golpea contra la pared. Pero en la película, este efecto no se aprecia, posiblemente por la calidad del audio.

importancia a este momento. Eso sí, espera para sorprender con el “Vals de la mosca” (06:43), durante el cual el molesto insecto trata de hacerse con el desayuno de Garbancito sin conseguirlo finalmente.



**Fotogramas 350 (06:43) y 351 (06:46).** La mosca intenta comerse el desayuno de Garbancito.

Tampoco durante este vals se pierde la tranquilidad de la secuencia (*tempo* de vals, *allegretto*, con *aire tranquilo*).

**Figura 878.** Inicio del “Vals de la mosca”.

El vals tiene un aire cómico y “moderno” (gracias a la utilización de los saxos, la celesta, las trompetas y los trombones) que potencia las carcajadas de los pequeños ante el desenlace final de la travesura de la mosca. Así pues, el tema presenta una estructura clásica (vals, procedimiento compositivo) con ropaje atractivo, moderno, “de la época”...

SECUENCIA 3: VALS DE LA MOSCA	
Duración	53”
Tempo	<i>Allegretto</i>
Tonalidad	Do Mayor
Dinámica	<i>p, f</i>
Carácter	Alegre
Tipo de música	Instrumental
Registro predominante	Medio, agudo
Orquestación	Melodía: Saxos y después se añaden cuerdas. Acompañamiento: cuerdas, piano, celesta, trompetas, trombones, oboe y fagot.
Textura	Melodía acompañada. Cuando las cuerdas entran con la melodía los saxos hacen una imitación, un compás después.
Articulación	<i>Legato</i>
Compás	3/4
Ritmo-figuración	Blanca – dos corcheas – blanca con puntillo
Final	Final conclusivo en <i>rallentando</i>

**Figura 879.** Descripción del “Vals de la mosca”.

En cuanto a efectos sonoros, podemos destacar el redoble de caja que acompaña al vuelo de la mosca, directo al interior del huevo. El redoble recuerda aquí a un redoble circense, que hace referencia a los difíciles números acrobáticos de ¡el más difícil todavía!. También podría entenderse como una referencia a un avión militar<sup>1787</sup> (cliché cinematográfico).

Además, tenemos el silbido final que acompaña el vuelo de la mosca al rojo vivo. El *ritardando* progresivo de la música comienza antes de que la mosca salga del huevo, centrando toda nuestra atención en este momento y se mantiene hasta el desenlace final, llegando a ocupar unos segundos del fundido a negro.

<sup>1787</sup> En el cine se han establecido unos clichés en el que el sonido de la caja está asociado a lo militar o también a la autoridad. Pero no son nuevos sino que son herencia centenaria del mundo de la ópera. Entre muchos ejemplos, podemos destacar la música de la película *Nacido el 4 de julio*.

## SECUENCIA 4

- **Estructura de la secuencia desde el punto de vista musical**

El compositor utiliza una única música para toda la secuencia, la “Canción del trabajo”, a pesar de que la narración se divide en dos escenas (bloques V-VI).

- **Breve descripción de las principales características y/o funciones de la música de esta secuencia**

De entre las múltiples características y funciones que cumple la música de esta secuencia se presentan a continuación las más relevantes:

- Convergencia anímica<sup>1788</sup>: la “Canción del trabajo”<sup>1789</sup> tiene un carácter marcadamente alegre, que anima al trabajo y a su vez, vemos que Garbancito y

---

<sup>1788</sup> Término acuñado por J. Lluís i Falcó para referirse a la música que se utiliza en un momento determinado con la finalidad de transmitir las mismas sensaciones o efectos que las imágenes: “Pero tomándola como premisa básica, convendremos que todos nosotros identificamos determinados tipos de música (clichés) con determinados sentimientos (convergencia anímica)”. Si ocurre lo contrario se llama divergencia anímica (Lluís i Falcó, Josep: 2005, *Método de análisis de la música cinematográfica*, <http://usuarios.lycos.es/compositores/material2.html> [Acceso: 07.12.2010]). M. Chion utiliza un concepto similar a éste: “Llamamos, efecto empático al efecto por el cual la música se adhiere, o parece adherirse directamente al sentimiento sugerido por la escena, y en particular al sentimiento que supuestamente están experimentando determinados personajes: dolor, preocupación, emoción, alegría, amargura, felicidad, etc. Es el ejemplo que normalmente se suele llamar «redundante». En bastantes casos... este efecto funciona según el principio del valor añadido” y en contraposición a éste, [...] llamamos «anempático» (con «a-» privativa) el efecto no de distanciamiento sino de emoción multiplicada, por el que la música, tras una escena particularmente dura (asesinato, tortura, violación, etc.) afirma su indiferencia, continuando su curso como si nada hubiera pasado. Aquí, la indiferencia se marca a menudo mediante cierta regularidad rítmica y cierta ausencia de contrastes de intensidad, de fluctuaciones de nivel, de fraseo. [...]La intensidad emocional no disminuye, al contrario, sino que se eleva a otro nivel” [CHION, Michel: *La música en el cine...*, op. cit., pp. 232-233]. Se puede complementar este concepto con la definición que da el mismo autor en su libro *La audiovisión* cuando se refiere a *música empática* como aquella que “[...] expresa su participación en la emoción de la escena, adaptando el ritmo, el tono y el fraseo, y eso, evidentemente, en función de códigos culturales de la tristeza, de la alegría, de la emoción y del movimiento [...]” [CHION, Michel: *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido...*, op. cit., p. 19]. Vemos cómo pone en relieve los diferentes aspectos que puede modificar la música para conseguir dicho efecto y hace hincapié en la necesidad de unos códigos culturales preexistentes que habrá que tener en cuenta. Y denomina “efecto anempático” a la música que “[...] muestra por el contrario una indiferencia ante la situación, progresando de manera regular, impávida e ineluctable, como un texto escrito. Y sobre el fondo mismo de esta «indiferencia» se desarrolla la escena, lo que tiene por efecto, no la congelación de la emoción sino, por el contrario, su intensificación, su inscripción en un fondo cósmico [...]” [CHION, Michel: *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido...*, op. cit., p. 19]. Ahondando en este asunto resulta interesante citar la clasificación de M. Camilo: “A. Músicas que están en contra del contenido visual, y en vez de reforzarlo se oponen a éste, creando cierta conmoción en el espectador y realzando la acción por

Peregrina labran la tierra con alegría<sup>1790</sup>. Es por ello que decimos que hay una convergencia anímica entre la música y la imagen.

- Convergencia cultural: en esta secuencia se vuelve a utilizar una canción<sup>1791</sup>.
- Función pronominal<sup>1792</sup>: la “Canción del trabajo” sigue sonando aunque Garbancito y Peregrina no aparezcan en la imagen, lo que hace que la música denote la presencia de estos personajes en la narración.
- Utilización de instrumentos musicales para realizar efectos de sonido: la trompeta imita el balido de la cabra.

- **Análisis de la música en relación con la imagen**

La correspondencia que se establece entre música y narración es muy simple en esta secuencia dado que sólo encontramos un único fragmento musical:

---

contraposición. Tal es el caso de la partitura wagneriana retumbando sobre la aldea vietcong, asediada por los estadounidenses en *Apocalypse Now* (Coppola, 1979). // B. Aquellas partituras cuyo contenido aporta alguna información sobre los aspectos del personaje, poseyendo un carácter subjetivo, es el caso de *Remembrance* o *Charlie Brown Thanksgiving* del citado Guaraldi. // C. Partituras descriptivas que subrayan y apoyan la acción; como *Psycho* (*Psicosis*; Hitchcock, 1960), con música de Hermann, o las del *cartón*, y por lo tanto de músicos tan brillantes como Carl Stalling o Scott Bradley, quienes dejaron sus mejores obras en la Warner y en la Metro, respectivamente” (DELGADO, Pedro E.: *El cine de animación...*, *op. cit.*, p. 53).

<sup>1789</sup> “De gran importancia son los cantos que se adscriben a los trabajos y faenas. Como en cualquier lugar del mundo, en los pueblos españoles las gentes trabajadoras acompañaban frecuentemente con canciones sus ocupaciones y oficios. Aparecen en las principales labores campesinas, pero a la vez en las más secundarias y en las de los oficios y profesiones más comunes en los medios aldeanos, rurales y marítimos. Las hay para *cavar, desterronar, arar y sembrar* las tierras; *escardar y escavanar* los sembrados, de *siega, trilla, venteo*, y por fin, *acarreo* de los granos a las paneras; [...]” (NETTL, Bruno, *Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales*, Madrid, Alianza Música, 1985, p. 127).

<sup>1790</sup> “Se sirven de ellos los campesinos para divertir en lo posible la pesadez y monotonía de las faenas, asegurando que los de *arada* resultan cariciosos para los animales y les hacen caminar *templados* y *tirar* bien derechos los surcos” (NETTL, Bruno, *Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales...*, *op. cit.*, p. 127).

<sup>1791</sup> La Canción del trabajo sigue la misma estética que la canción anterior y ambas beben de las características y estilo de la música de zarzuela.

<sup>1792</sup> Una de las funciones que cumple la música respecto a los personajes es la “pronominal”, es decir, “la música marca, denomina los personajes, nombra su presencia”. (GÉRTRUDIX BARRIO, Manuel: *Música y narración en los medios audiovisuales...*, *op. cit.*, p. 173).



**Figura 880.** Correspondencia entre la música y la imagen. Secuencia 4.

La música comienza a sonar después de que Garbancito grite: ¡Peregrina!. El compositor elige la misma para toda la secuencia y vuelve a ser, como hemos mencionado, una canción: la "Canción del trabajo" (07:38). No compone una música para el momento en que se ve a Garbancito y Peregrina labrando y otra para los tres malhechores.



**Fotogramas 352 (07:44) y 353 (07:59).** Garbancito se dispone a labrar su campo con la ayuda de Peregrina; los tres pillos observan la situación y se burlan de ellos.

Seguramente esto se debe a que la secuencia es más bien breve y de esta manera consigue la unidad y continuidad necesarias para que avance la acción. Además, seguir escuchando la melodía mientras Pelanas, Manazas y Pajarón cuchichean, hace recordar al espectador que aunque Garbancito y Peregrina no aparezcan en la imagen, continúan labrando el campo. Por tanto, podemos decir que la música denota la presencia de un personaje que no se encuentra en pantalla, ampliando así el campo narrativo.





**Fotogramas 354 (08:21) y 355 (08:35).** Los tres pillos planean entrar su primera fechoría.

Soprano

*p* Con el sol en el cie lo yel sol en el al ma. que blan daes la

5 tic rra que bien se la la bra Los sur cos son hon dos y rec tos que tra za

10 A rre Pc re gri na. que vie ne laa za da Con el al maa

15 le gre co rre la ma ña na no me el a ra doa rras tra

20 Có moc ta la res a le gre cam pe cha na A rre Pc re gri na

25 so lou po co fal ta

**Figura 881.** “Canción del trabajo”.

La estructura<sup>1793</sup> de la canción es la siguiente:

- Introducción musical: 4 cc.
- Copla A: 9 cc.
- Estribillo<sup>1794</sup>: 4 cc.

<sup>1793</sup> “Dos frases musicales que se repiten con los versos terminales de la copla forman muchas veces dichas canciones; otras, las frases son cuatro y diversas entre sí, o las combinaciones *a, a, b, a; a, b, c, b; a, b, a, b, c, a, b*, y todavía otras menos corrientes ya; casi nunca tienen estribillo” (NETTL, Bruno, *Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales...*, op. cit., p. 127).

<sup>1794</sup> También se puede considerar que este verso no es estribillo sino que forma parte de la copla, siendo el último de ésta. Se repite al final de las dos coplas, haciendo, eso sí, una función de estribillo aunque cambia la mitad de su letra, no así la música que se repite exactamente igual.

- Copla B: 9 cc.
- Estribillo: 4 cc.
- Copla A: 9 cc. (sólo instrumental).
- Estribillo: 4 cc.

La repetición de la copla A sin letra tiene como fin dejar en segundo plano la música para que se oigan las palabras de Pelanas, Manazas y Pajarón<sup>1795</sup> pero al incorporar el estribillo otra vez con letra, la música se oye más que el diálogo de los personajes, impidiendo, incluso, escuchar parte de la información<sup>1796</sup>.

La canción termina, dejando escuchar al espectador las risotadas de los tres malhechores y quedando en silencio en el fundido a negro.

SECUENCIA 4: "CANCIÓN DEL TRABAJO"	
Duración	1'01"
Tempo	<i>Allegretto</i>
Tonalidad <sup>1663</sup>	Si b M-Mi b M-Si b M
Dinámica	<i>p</i>
Carácter	Alegre
Tipo de música	Instrumental – vocal, instrumental
Registro predominante	Agudo
Orquestación	Participan todos los instrumentos. Destacar el cambio del piano por arpa, la presencia del cascabel y evidentemente, la voz de soprano.
Textura	Homofonía: melodía acompañada
Articulación	<i>Staccato</i> (incluyendo pizzicato de las cuerdas) y ligadura binaria. A partir del cambio de tonalidad se pasa a <i>legato</i> para en la última frase volver de nuevo a <i>staccato</i> , que se mantiene hasta el final de la canción.
Compás	2/2
Ritmo-figuración	Corchea-corchea-negra.
Final	Conclusivo (V <sub>7</sub> -I) en <i>rall.</i>

**Figura 882.** Descripción de la "Canción del trabajo" en su primera aparición (canción).

<sup>1795</sup> Y es que "[...] una de las mayores preocupaciones de los compositores, en sus primeras experiencias en el cine, suele ser cómo componer y orquestar los fragmentos musicales que han de aparecer como fondo de los diálogos" (NIETO, José: *Música para la imagen. La influencia secreta...*, op. cit., p. 80).

<sup>1796</sup> El propio maestro Guerrero reconoce la dificultad de componer la música de una película y entre los problemas destaca el tratamiento de la música y los diálogos: "[...] De las cosas más difíciles de hacer es la música de fondo, unas veces para no tapar los diálogos y otras para dar impresiones dramáticas o cómicas como exige el asunto" (CANDEL CRESPO, José María: *Historia del dibujo animado español...*, op. cit., p. 47).

Como ocurrió en la secuencia anterior, es una canción y, por tanto, tiene una letra<sup>1797</sup>:

Con el sol en el cielo  
y el sol en el alma,  
que blanda es la tierra,  
que bien se la labra.  
Los surcos son hondos  
y rectos que traza

¡Arre Peregrina,  
que viene la azada!

Con el alma alegre  
corre la mañana.  
No me [...?]  
el arado arrastra.  
Cómo está la res (?),  
alegre campechana.

¡Arre Peregrina,  
sólo un poco falta!.

Pasaje instrumental

¡Vieja Peregrina  
que por hoy descansa!

A diferencia de aquella, esta letra no aporta nueva información de lo que ocurre en la narración ni tampoco adelanta ningún dato. Eso sí, refuerza las imágenes: la letra hace referencia a la acción que realiza el protagonista y su cabrita. Además, obsérvese que dicha letra toma como centro a Peregrina y que ni siquiera nombra a Garbancito, lo que hace que el espectador centre más su atención en el animal que en el “humano”.

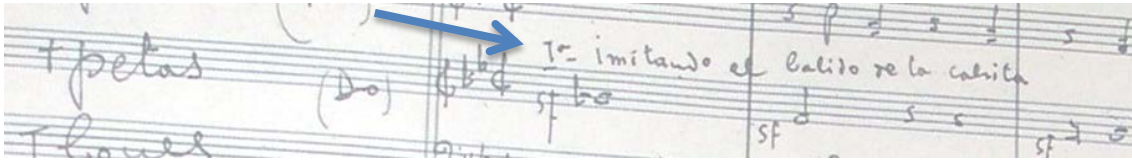
Como aspectos musicales más técnicos que influyen en la percepción y comprensión del texto, se pueden destacar:

- Utilización de instrumentos musicales para realizar efectos de audio: las trompetas comienzan la canción con cuatro compases con un sonido largo en *sf* y

---

<sup>1797</sup> “Calmosos, ensoñadores y aun somnolientos; con textos alusivos a las labores, a la Naturaleza y al amor, su belleza es de gran poder de sugestión para quien los escucha [...]” (NETTL, Bruno, *Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales...*, op. cit., p. 127). Hay que recordar que en el cuento, Julián Pemartín incluye esta canción, aunque el maestro Guerrero varía ligeramente la letra.

encontramos escrito en la partitura de mano del compositor “imitando el balido de la cabrita”<sup>1798</sup>, sonido que podemos oír perfectamente en la película<sup>1799</sup>.



**Figura 883.** Partitura autógrafa de Jacinto Guerrero, que anota sobre el pentagrama de las trompetas “Tª imitando el balido de la cabrita”.

Este efecto continúa periódicamente ahora en forma de síncopa, apoyando la blanca del grupo: negra-blanca.

- Diferencias entre la copla A y la copla B que tratan de dar variedad a la canción:
  - o La flauta y el violín primero doblan la voz, la melodía, pero en una octava más alta. En la copla B, son los saxos los que lo hacen, aportando un cambio de timbre y también de registro, un registro más grave.
  - o Se produce un cambio de tonalidad.
  - o En la copla A la articulación predominante es el staccato (incluyendo pizzicato de las cuerdas) y la ligadura binaria. En cambio en la copla B pasa a ser legato.
  - o También existe un notable cambio en el ritmo-figuración.

## SECUENCIA 5

### • Estructura de la secuencia desde el punto de vista musical

Aunque esta secuencia es más bien larga y desde el punto de vista narrativo se estructura en tres escenas, el compositor únicamente utiliza dos fragmentos diferenciados (bloque VII):

- “Tema de los tres pillos”: podríamos considerarla una especie de introducción, aunque tiene entidad y personalidad suficiente para ser considerada tema (fragmento en 3/8).
- “Pasodoble de la granja” (fragmento en 2/4).

<sup>1798</sup> Tal y como aparece en la partitura.

<sup>1799</sup> Este es otro ejemplo de la producción de efectos de sonido con instrumentos musicales.

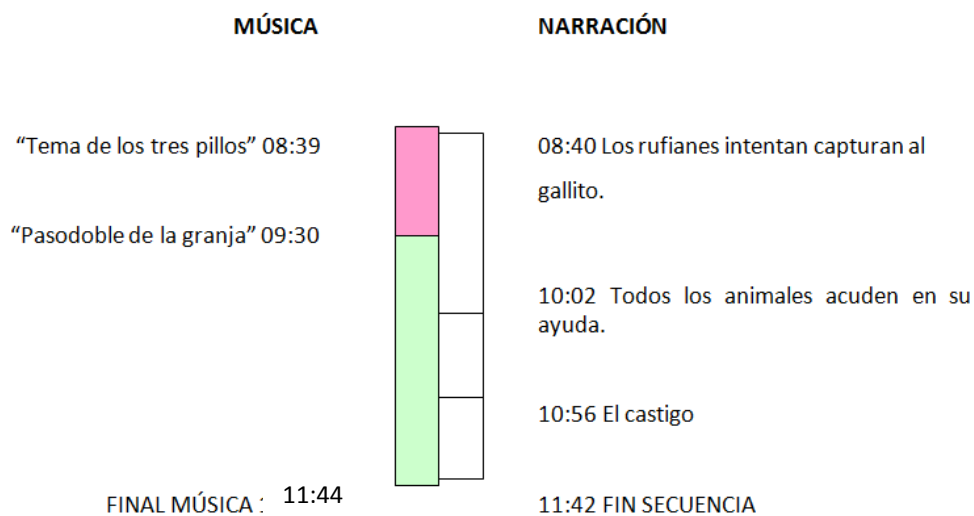
- **Breve descripción de las principales características y/o funciones de la música de esta secuencia**

De entre las múltiples características y funciones que cumple la música de esta secuencia se presentan a continuación las más relevantes:

- Principalmente se potencia el efecto de las imágenes.
- Existe una convergencia anímica, física y cultural local<sup>1800</sup>. El tempo rápido apoya tanto la convergencia anímica como la física de la música. Además, la convergencia cultural local resulta evidente: el pasodoble es una pieza de origen español.
- Temporalización de las imágenes por la música: vectorización.

- **Análisis de la música en relación con la imagen**

La correspondencia que se establece entre la música y la narración es la siguiente:



**Figura 884.** Correspondencia entre la música y la imagen. Secuencia 5.

La música apoya la acción y, evidentemente, potencia el mensaje que transmiten las imágenes. En un primer momento, se podría pensar que para conseguir este efecto en su grado más elevado habría que decantarse por una realización sincrónica<sup>1801</sup>, es

<sup>1800</sup> Términos acuñados por Joseph Lluís i Falcó (Lluís i Falcó, Josep: 2005, *Método de análisis de la música cinematográfica*, <http://usuarios.lycos.es/compositores/material2.html> [Acceso: 07.12.2010]

<sup>1801</sup> Michel Chion en su libro *La música en el cine* habla del efecto de síncreis: "Otro efecto audiovisual que también concierne a la música... es lo que nosotros llamamos, con un neologismo fácil de explicar, el efecto de síncreis, término forjado a partir de las palabras «síncreis» y «sincronización». A saber, ese efecto psicofisiológico, excesivamente obviado como «natural» o «evidente», en virtud del cual dos fenómenos sensoriales concretos y simultáneos son percibidos inmediatamente como uno solo y único

decir, hacer coincidir el punto culminante de la música con momentos concretos de la acción como pueden ser el instante en el que el gallito pica el anzuelo o cuando es liberado. El compositor<sup>1802</sup>, en cambio, no busca el efecto del *mickeymousing* y lleva a cabo un tratamiento mucho más sutil y mucho más efectivo también<sup>1803</sup>.

Además, durante toda la secuencia se produce una vectorización del tiempo de las imágenes por la música, ya que ésta nos orienta hacia el futuro de la narración, precipitándonos hacia el desenlace final de la secuencia.

SECUENCIA 5: "TEMA DE LOS TRES PILLOS"	
Duración	49"
Tempo	<i>Allegro</i>
Tonalidad	Sol m
Dinámica	<i>p, f, &lt;</i>
Carácter	Marcado
Tipo de música	Instrumental
Registro predominante	Medio
Orquestación	Participan todos los instrumentos, con gran protagonismo del clarinete.
Textura	Melodía acompañada. También hay pequeñas imitaciones.
Articulación	<i>Staccato</i>
Compás	3/8
Ritmo-figuración	Corchea-corchea-corchea.corchea-corchea-corchea- semicorchea-semicorchea-semicorchea-semicorchea-corchea.
Final	En transición al siguiente fragmento.

**Figura 885.** Descripción del "Tema de los tres pillos" en su primera aparición.

---

suceso, que procede de la misma fuente: aquí, por supuesto, la imagen y el sonido. La síncreis autoriza, especialmente, prácticas como el doblaje y la sonorización, ya que permite que ciertos sonidos, que no tienen relación de similitud muy precisa con el sonido inicial producido por un acontecimiento filmado, se perciban en el acto como si realmente fueran los sonidos que vemos [...] Así, pues, la música se sirve de la síncreis para efectos de puntuación sincrónica (*mickeymousing*) y también para todo lo que es *playback* instrumental o vocal" (CHION, Michel: *La música en el cine...*, op. cit., pp. 210- 211).

<sup>1802</sup> Ya se ha comentado la importancia de las composiciones del maestro Guerrero dentro de la música de zarzuela. Y no se debe olvidar que, como afirma E. Gómez García en su página web "El rincón del pasodoble", "[...] los compositores de la época, no olvidaron incluir pasodobles en sus obras y todas las zarzuelas, entre mazurcas, polcas, jotas o romanzas cuentan con algún pasodoble" (Gómez García, E.: *El rincón del pasodoble*, <http://www.elrincondelpasodoble.com/> [Acceso: 25.10.2012]). Por tanto, no resulta extraño encontrar este tipo de composición incluida en la banda sonora del film.

<sup>1803</sup> "Hay que advertir que una música bien articulada con la imagen no significa necesariamente que las coincidencias entre ambas tengan que ser evidentes, como en los dibujos animados. Los resultados de una buena sincronización pueden ser tan sutiles que pasarán inadvertidos para el espectador aunque su efecto sea muy significativo" (NIETO, José: *Música para la imagen. La influencia secreta...*, op. cit., p. 140).

El primer fragmento es el “Tema de los tres pillos” (08:39) y en él vemos cómo la música va creando cada vez más tensión hasta desembocar en el pasodoble: el clarinete comienza la melodía en *p* con una respuesta del flautín, las flautas y el oboe al unísono en *f* y poco a poco va creciendo hasta llegar al *f*. A esto, se le añade en el plano armónico una progresión ascendente que aumenta la tensión armónica y también se produce un estrechamiento del tempo cuando sólo repite el motivo tan característico del tema.



**Figura 886.** Inicio de la melodía del “Tema de los tres pillos”, interpretada por el clarinete.

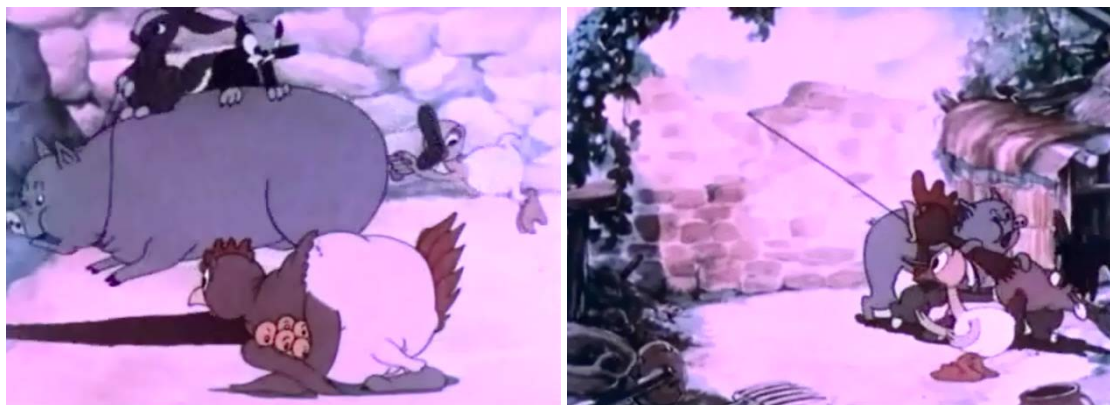
Ya en el segundo fragmento, el “Pasodoble de la granja” (09:30), se puede ver cómo la música mantiene un ritmo frenético que sustenta el caos, alboroto y dinamismo que muestran las imágenes: participan todos los instrumentos de la orquesta, el *f* domina por completo el fragmento, hay acentos en prácticamente todas las notas, existen numerosas progresiones que sostienen la tensión armónica, etc.

SECUENCIA 5: “PASODOBLE DE LA GRANJA”	
Duración	2’12”
Tempo	<i>Allegro</i>
Tonalidad	Sol M, Do M, Sol M
Dinámica	<i>f</i> , <
Carácter	Marcado y agitado.
Tipo de música	Instrumental
Registro predominante	Medio
Orquestación	Participan todos los instrumentos. Gran protagonismo de todos los vientos.
Textura	Melodía acompañada.
Articulación	<i>Staccato</i> y sobre todo <i>marcato</i>
Compás	2/4
Ritmo-figuración	Negras
Final	Final conclusivo (V-I)

**Figura 887.** Descripción del “Pasodoble de la granja”.

Como se puede observar, este tema tiene todas las características del pasodoble: compás, tempo, ritmos característicos, forma... Y podría considerarse que se trata de

un pasodoble-marcha<sup>1804</sup> pues sus características musicales<sup>1805</sup> se adaptan perfectamente al apresurado discurrir de los animales que van en ayuda de su compañero, un desfile en toda regla.



**Fotogramas 356 (10:10) y 357 (10:24).** Los animales de la granja acuden a rescatar al gallo de Garbancito de los tres pillos.

La orquestación incluye gran cantidad de vientos, primero destaca el clarinete y después cobran más protagonismo los saxos. El compositor hizo un mayor uso de estos instrumentos porque el pasodoble es una composición escrita frecuentemente para banda.

En ocasiones, los efectos de sonido pasan a un primer plano e incluso hacen que la música resulte inaudible. En realidad, lo que ocurre es que se producen bajadas y subidas del volumen de ésta para que la voz y los efectos no pierdan su protagonismo. Normalmente, si existen interferencias entre los efectos, la voz y la música, se le da prioridad a la voz para hacer inteligible la narración<sup>1806</sup>.

---

<sup>1804</sup> Se pueden encontrar muchos tipos de pasodoble. Además del pasodoble-marcha existen pasodobles toreros, pasodobles de conciertos, la canción-pasodoble, pasodobles festivos, pasodobles regionales, pasodobles estudiantiles, etc.

<sup>1805</sup> "En el pasodoble-marcha, la función condiciona el estilo y así el ritmo más continuo y admite menos licencias. Los giros melódicos y armónicos han de ser más sencillos, pues hay que facilitar su ejecución mientras se va desfilando [...]" (Gómez García, E.: *El rincón del pasodoble*, <http://www.elrincondelpasodoble.com/> [Acceso: 25.10.2012]).

<sup>1806</sup> El compositor debe tener siempre en cuenta los efectos de sonido y el diálogo de las voces a la hora de componer su música si no quiere trabajar en balde ya que ésta siempre deberá estar supeditada a la inteligibilidad de la narración. Por tanto, podemos afirmar que cuando hay una lucha de poder entre los diversos elementos que componen el film, la música "siempre pierde". "[...] una excelente música se revelará como inútil a la hora de la mezcla, y por tanto del resultado final, si no es físicamente compatible con cualquiera de aquellos elementos que, por razones dramáticas o narrativas, exijan un plano de audición claro y libre de interferencias" (NIETO, José: *Música para la imagen. La influencia secreta...*, op. cit., p. 85).



## SECUENCIA 6

- **Estructura de la secuencia desde el punto de vista musical**

Esta vez el compositor elige tres **fragmentos de música** bien diferenciados para acompañar a cada una de las tres partes en que se estructura la narración de la secuencia (bloques VII-IX):

- “Música del queso”.
- “[Pasodoble de] La rata torera”<sup>1807</sup>.
- “Canción del trabajo”.

- **Breve descripción de las principales características y/o funciones de la música de esta secuencia**

De entre las múltiples características y funciones que cumple la música de esta secuencia se presentan a continuación las más relevantes:

- Sobre todo refuerza la información que nos proporcionan las imágenes y el texto.
- Da continuidad a la narración.
- Existe una convergencia anímica y física en toda la secuencia y una convergencia cultural local en el “[Pasodoble<sup>1808</sup> de] La rata torera”. La convergencia anímica es más marcada al inicio de la secuencia ya que refleja el suspense, deseo... en cambio la convergencia física está muy presente en toda ella: la primera parte es tranquila; la segunda, nerviosa y movida; y la tercera y última, distendida y alegre. También existe una convergencia cultural local por lo que respecta al “[Pasodoble de] La rata torera”.
- Anticipa la aparición de un personaje en la pantalla.

- **Análisis de la música en relación con la imagen.**

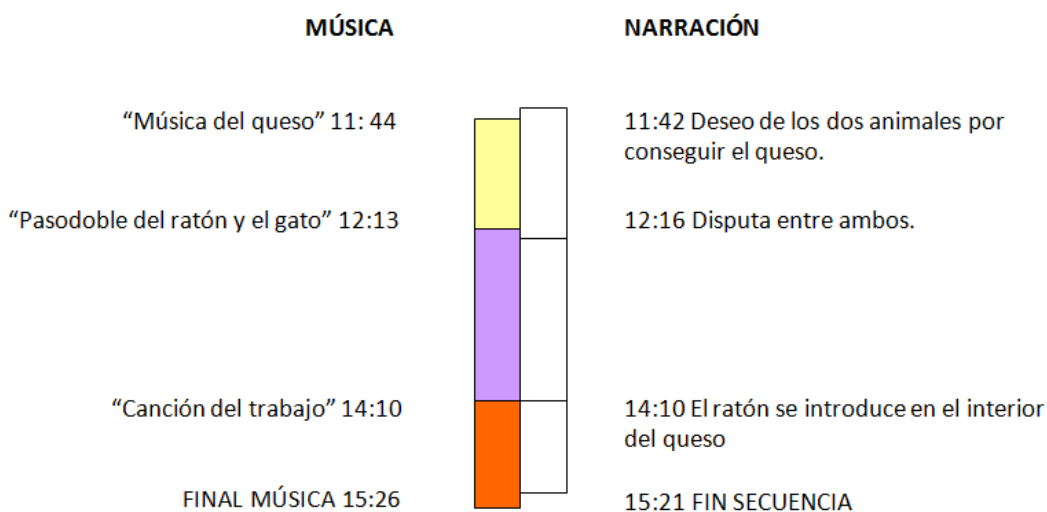
En esta secuencia la música acompaña totalmente el discurso de las imágenes y ambas caminan a la par, tanto en los efectos que pretenden provocar sobre el espectador

---

<sup>1807</sup> Este tema se incluye en los discos editados por la Compañía del Gramófono con el nombre de “La rata torera”.

<sup>1808</sup> Anteriormente ya se ha comentado el origen español del pasodoble.

como en la conformación del discurso narrativo<sup>1809</sup>. Cada uno de los fragmentos musicales recoge las características que presenta la narración y no hace más que potenciarlas. Así la correspondencia que se establece entre música y narración es la siguiente:



**Figura 888.** Correspondencia entre la música y la imagen. Secuencia 6.

La secuencia se inicia con la imagen del gato de Garbancito que duda ante el deseo de comerse el queso que hay encima de la mesa. Finalmente, cede ante la tentación y comienza a lamerlo. Mientras, un ratón lo observa y decide hacer algo para apoderarse del botín. La música consigue expresar perfectamente los sentimientos<sup>1810</sup> de duda, deseo e incertidumbre con un tempo pausado, poca orquestación, alternancia de ésta para las diferentes repeticiones del motivo que caracteriza este fragmento, inestabilidad armónica, etc. Además, hay que destacar la utilización de una serie de arpeggiados ascendentes en el registro agudo del piano que resultan muy característicos y la intervención de trompetas y trombones con sordina que tocan un acorde largo en *sf*. Otro detalle que ayuda a crear la atmósfera adecuada es que la

<sup>1809</sup> “Esta es una secuencia de distensión, intercalada, posiblemente, para relajar la tensión que haya podido ocasionar la secuencia anterior, en los espectadores infantiles, y a la vez introducir unas escenas típicamente españolas, acompañadas por un pasodoble” (MANZANERA, MARÍA: *El cine español de dibujos animados. Su primer largometraje...*, op. cit., p. 129). Así que esta secuencia resultaría doblemente española, tanto por la acción como por su música. Se trata de una llamada al nacionalismo (enardece, exalta a la audiencia con el fin de provocar la euforia, el aplauso masivo en la sala de cine).

<sup>1810</sup> José Nieto hace hincapié en este aspecto: “[...] la música transmite emociones y establece estados de ánimo, nos introduce de lleno [...] en su extraordinaria capacidad no sólo para transmitir todo tipo de emociones, sino para hacerlo dentro de una casi infinita gama de gradaciones y matices” (NIETO, José: *Música para la imagen. La influencia secreta...*, op. cit., p. 47).

última vez que se presenta el motivo lo hace en pizzicato, consiguiendo crear, junto con el rallentando final y la armonía, un gran efecto y provocando una sensación de algo inacabado, algo que continua.

The image displays two systems of a musical score for 'Música del queso'. The first system includes staves for Violín I, Violín II, Viola, Violoncello, and Contrabajo. The Violín I staff begins with a forte (*f*) dynamic and a sforzando (*sf*) marking. The Viola and Violoncello staves also feature *sf* markings. The second system includes staves for Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. The Vln. I and Vln. II staves start with a *f* dynamic. The Vla., Vc., and Cb. staves are marked with 'Piz' (pizzicato) and *f* dynamics. The score is written in 4/4 time and features various chordal textures and dynamic contrasts.

Figura 889. Fragmento inicial de la "Música del queso".

SECUENCIA 6: "MÚSICA DEL QUESO"	
Duración	29"
Tempo	<i>Lento</i>
Tonalidad	Inestabilidad tonal
Dinámica	<i>f, sf</i>
Carácter	Tranquilo
Tipo de música	Instrumental
Registro predominante	Medio-agudo, agudo.
Orquestación	Melodía: oboe y cuerdas. Acompañamiento: trompetas, trombones y piano.
Textura	Melodía acompañada
Articulación	<i>Legato</i> y última aparición de la melodía en <i>pizzicato</i> . Subrayado.
Compás	4/4
Ritmo-figuración	Blanca-negra-negra-blanca ligada a negra con puntillo-silencio de corchea.
Final	Último motivo en <i>rall.</i> y calderón.

**Figura 890.** Descripción de la "Música del queso".

Así que la "Música del queso" (11:44) funciona como una especie de introducción que prepara para el punto culminante de la secuencia: la pelea entre el gato y el ratón<sup>1811</sup> a modo de corrida de toros. Así que el compositor encontró una fácil y adecuada solución para crear la música de este fragmento: un pasodoble torero<sup>1812</sup>.

<sup>1811</sup> Esta primera parte de la secuencia resulta innecesaria para el desarrollo de la acción ya que el único dato importante es que Garbancito se dirige al pueblo a vender sus quesos. A pesar de ello, se introduce como complemento, consiguiendo que sea enriquecedora, divertida y de gran valor en el conjunto del film. Resulta evidente que sigue la estética de los dibujos animados americanos en los que las peleas entre dos animales son una constante: Silvestre y Piolín, el Coyote y Correcaminos, etc. e incluso encontramos un gato y un ratón cuyas peleas adquirieron fama mundial, Tom y Jerry. (LUCCI, Gabriele (dir.): *Animación. Los diccionarios del cine*. Milán, Mondadori Electta, 2005 [traducido por: FURIÓ, María José; Barcelona, Electa España, 2005], p. 69).

<sup>1812</sup> E. Gómez García en su página web "El rincón del pasodoble" afirma que "El pasodoble torero es a la vez, alegre y melancólico. Canta por lo bajo la tristeza de la muerte, en tanto refulge por lo alto el ramo de rosas de una alegría apasionada.". Y añade que "[...] el pasodoble es ingrediente indispensable, aliado del torero en las grandes faenas o cuando pasea los trofeos en la vuelta al ruedo, contribuye a la vistosidad de un elegante paseillo que despierta en el aficionado de que, esa tarde, instantes después, va a presenciar magistrales actuaciones de cuadrillas y matadores de toros, o a veces —en el lado opuesto de la fiesta— el pasodoble acompaña a las labores que desempeña el mayoral con sus mansos después de que el presidente muestre el pañuelo verde para devolver el astado a los corrales" (Gómez García, E.: *El rincón del pasodoble*, <http://www.elrincondelpasodoble.com/> [Acceso: 25.10.2012]).



**Fotogramas 358 (12:07) y 359 (13:01).** El ratón en diversos momentos de la secuencia.

Los precedentes de esta utilización del pasodoble para situar la acción en el mundo taurino son muy frecuentes en el teatro lírico<sup>1813</sup>. También existen algunos ejemplos en óperas<sup>1814</sup> e incluso hay algunos compositores clásicos que encuentran en el mundo del tendido una fuente de inspiración<sup>1815</sup>.

El pasodoble que presenta el compositor (12:13) reúne las características<sup>1816</sup> necesarias para adaptarse perfectamente a la escena: tempo, carácter, orquestación, etc.

<sup>1813</sup> Algunos ejemplos que lo incluyen para situar la acción de la obra en el mundo taurino son *Pan y Toros* (1864) o *El Barberillo de Lavapiés* (1874) de Francisco Asenjo Barbieri (\*1823; †1894), *La Gran Vía* (1886) de Federico Chueca (\*1846; †1908) y Joaquín Valverde Durán (\*1846; †1910), *Agua, azucarillos y aguardiente* (1897) también de F. Chueca; ya en pleno siglo xx, en *La del Manojito de Rosas* (1934) y *Don Manolito* (1943), de Pablo Sorozábal (\*1897; †1988); o *Molinos de Viento* (1911) y *El niño judío* (1918), de Pablo Luna Carné (\*1879; †1942). También incluyen pasodobles en sus zarzuelas, el valenciano Ruperto Chapí (\*1851; †1909) en *El Tambor de Granaderos* (1896) o *El Puñado de Rosas* (1902), el catalán Amadeo Vives Roig (\*1871; †1932), en *La Generala* (1912), o el madrileño Federico Moreno Torroba (\*1891; †1982) en *La Chulapona* (1934).

<sup>1814</sup> Los ejemplos más populares son la Canción del “Toreador” de *Carmen* (1875) de George Bizet (\*1838; †1875), cuyo último acto se desarrolla en la Plaza de Toros de la Maestranza de Sevilla; o *El Gato Montés* (1916), del valenciano Manuel Penella Moreno (\*1880; †1939), con su popular pasodoble.

<sup>1815</sup> “Joaquín Turina escribió «La Oración del torero», que no es un pasodoble pero se inspira en momentos íntimos previos al festejo, en los que el torero reza en la capilla. Andrés Amorós en su libro *Toros y Cultura* (Espasa Calpe, 1987) refleja cómo desde las ventanas de su hotel madrileño, Igor Stravinsky escuchaba fascinado los ecos lejanos de alegres pasodobles” *Ibíd.*

<sup>1816</sup> “[...] el pasodoble torero [...] debe reunir tres condiciones indispensables: - Ha de ser popular, de modalidad aflamencada; con cierta melodía valiente; y ha de tener un garbo especial que lleve dentro todo el espíritu de nuestra fiesta. Incluso podemos comparar —haciendo un ejercicio de imaginación—, el pasodoble con el toreo y podemos decir que el toreo está hecho de momentos musicales, lo mismo que el pasodoble. Así los diferentes recursos armónicos utilizados por el compositor se pueden identificar con otros tantos momentos interpretados por el torero: la semicadencia equivaldría a PARAR; la cadencia rota sería TEMPLAR; la cadencia plagal supondría MATAR; y la cadencia consonante o decisiva (que son los últimos acordes del pasodoble) traduciría la suerte suprema”. *Ibíd.*

SECUENCIA 6: "PASODOBLE DEL RATÓN Y EL GATO"	
Duración	2'05"
Tempo	Tempo de pasodoble ( <i>Allegro</i> )
Tonalidad	Re m- Re M-Re m- Re M
Dinámica	<i>F, p, mf p, &lt;</i>
Carácter	Torero, brillante, andaluz, etc.
Tipo de música	Instrumental
Registro predominante	Medio-agudo, agudo.
Orquestación	Participación de toda la orquesta con importante presencia de los instrumentos de viento.
Textura	Melodía acompañada
Articulación	<i>Legato</i>
Compás	2/4
Ritmo-figuración	Corchea-corchea-corchea-semicorchea-semicorchea-corchea-semicorchea-semicorchea.
Final	Coda (termina en I grado de Si b M)

**Figura 891.** Descripción del "[Pasodoble de] La rata torera".

En cuanto a su estructura, aunque no se corresponda exactamente con la estructura tradicional del pasodoble torero<sup>1817</sup>, podemos decir que contiene las partes características de éste. Estas variaciones se producen, seguramente, para adaptarse mejor a las imágenes.

#### ESTRUCTURA<sup>1818</sup>

Breve introducción (8 cc.) – ||:Tema A (pregunta 8 cc. – respuesta) – Tema B: TRÍO (8cc.-8cc.) – TUTTI (8cc.-8cc.) :||- Tema B: TRÍO (8cc.-8cc.) – TUTTI (8cc.-8cc.)- CODA

**Figura 892.** Estructura del "[Pasodoble de] La rata torera".

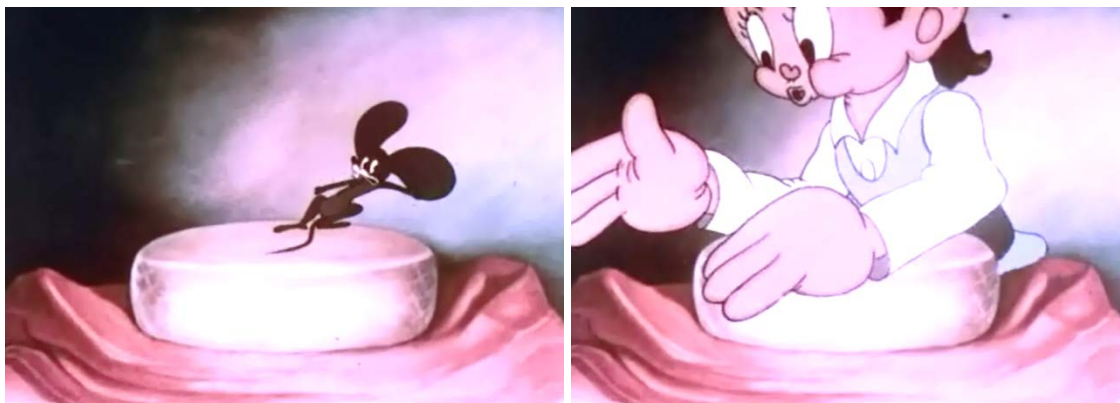
La coda acompaña el desenlace final del enfrentamiento entre los dos animales, que se salda con la victoria del ratón. En esta conclusión del pasodoble hay momentos en que

<sup>1817</sup> Tras la breve introducción, la primera frase se eleva, asciende, crece hasta llegar al estribillo o trío en cuya repetición se añadirán los adornos de bonitas glorias interpretadas por la flauta, flautín y/o clarinete y el arte del contrapunto con saxofones tenores y bombardinos, alcanzando la obra su plenitud y máxima expansión con el *tutti* de banda.

<sup>1818</sup> Se emplean frases "clásicas" de 8 cc.

el espectador no puede escuchar la música ya que se produce una interferencia entre ésta y los efectos<sup>1819</sup>.

Una vez el gato queda atrapado, encontramos unos segundos en los que no hay música. Posiblemente sea para que se oigan bien los maullidos del gato y no se produzca de nuevo la interferencia de la que hemos hablado.



**Fotogramas 360 (12:07) y 361 (13:01).** El ratón escuchando la llegada del niño y la cabrita, y éste recogiendo los quesos.

Ahora el ratón se dispone a disfrutar de su botín y es cuando empieza a sonar la “Canción del trabajo” (14:10). Esta música anticipa la aparición de la cabra y/o de Garbancito<sup>1820</sup>. Por tanto, se puede afirmar que esta canción se asocia a los dos personajes<sup>1821</sup>. Y ya en la primera frase se nos presenta el sonido de un cascabel y el balido de la cabra, que no hacen sino confirmar lo que la música había adelantado. También cabe pensar que el compositor elige de nuevo esta música porque se hace referencia al trabajo: la secuencia termina con Garbancito cogiendo los quesos y abandonando su casa para dirigirse al pueblo a venderlos. Si se escoge esta opción, se podría hablar de *leitmotiv* del trabajo.

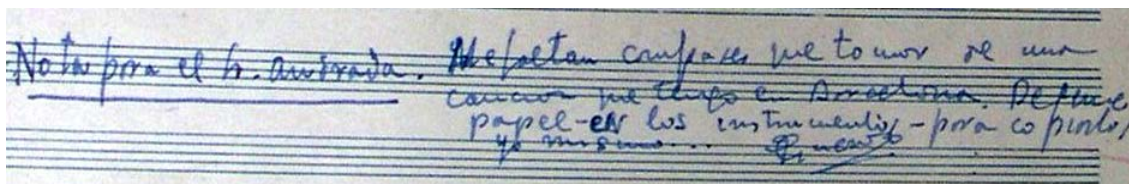
---

<sup>1819</sup> Este problema ya se ha producido en ocasiones anteriores y ya ha sido comentado.

<sup>1820</sup> “[...] la música tiende a anticipar ligeramente lo que va a pasar. Es uno de los medios que utiliza para estirar el tiempo al máximo, y al mismo tiempo para encuadrar, significar y guiar la acción cinematográfica de manera que cree una forma de deleite específico, el de ser constantemente conducido” (CHION, Michel: *La música en el cine...*, *op. cit.*, p. 132).

<sup>1821</sup> Ahora es la “Canción del trabajo” la que se asocia a Garbancito y a Peregrina. Recuérdese que anteriormente el tema asociado a estos personajes era el de Peregrina. Por esta razón no lo considero *leit-motiv* ya que de serlo, aquí debería haberse utilizado.

Es el mismo tema que ya ha aparecido en la secuencia 4, pero esta vez sin letra. No está escrito en la partitura. En su lugar encontramos la siguiente anotación del compositor<sup>1822</sup>:



**Figura 893.** Detalle de la nota de Jacinto Guerrero (partitura autógrafa). Segundo rollo, f. 16 v.

Ahora, en lugar de volver a repetirse la copla A, se oyen dos veces seguidas la B:

- Copla A: 9 cc.
  - Estribillo: 4 cc.
  - Copla B: 9 cc.
  - Estribillo: 4 cc.
- } Se repite dos veces

<b>SECUENCIA 6: "CANCIÓN DEL TRABAJO"</b>	
Duración	1'05"
Tempo	<i>Allegretto</i>
Tonalidad	Si b M-Mi b M-Si b M
Dinámica	<i>p</i>
Carácter	Alegre
Tipo de música	Instrumental – vocal, instrumental
Registro predominante	Agudo
Orquestación	Participan todos los instrumentos. Destaca el cambio del piano por arpa, la presencia del cascabel.
Textura	Homofonía: melodía acompañada
Articulación	<i>Staccato</i> (incluyendo <i>pizzicato</i> de las cuerdas) y ligadura binaria. A partir del cambio de tonalidad, aparece en <i>legato</i> para en la última frase, volver a <i>staccato</i> . Éste se mantiene hasta el final de la canción.
Compás	2/2
Ritmo-figuración	Corchea-corchea-negra
Final	Conclusivo (V7-I) con un <i>molto rit.</i>

**Figura 894.** Descripción de la "Canción del trabajo" en su segunda aparición.

<sup>1822</sup> Por la anotación se deduce que el compositor no siguió el orden estricto de la película para componer su música. Esta es una práctica habitual en la composición de la música de cine. Ya se ha visto en el apartado sobre el procedimiento de trabajo del compositor.



El fragmento conserva las características esenciales de la música que ya había aparecido. Hay que destacar el gran *ritardando* del final que cierra perfectamente la secuencia.

## SECUENCIA 7

- **Estructura de la secuencia desde el punto de vista musical**

La secuencia se divide en dos partes (bloques IX-XI):

- Parte A: alternancia de diversos fragmentos con mayor o menor protagonismo.
- Parte B: “Tema de la persecución”.

- **Breve descripción de las principales características y/o funciones de la música de esta secuencia**

De entre las múltiples características y funciones que cumple la música de esta secuencia se presentan a continuación las más relevantes:

- Da continuidad a la narración.
- Otorga verosimilitud a las imágenes.
- Existe una convergencia anímica y física en toda la secuencia y una convergencia cultural local menos marcada que en secuencias anteriores durante el “Tema de la persecución”<sup>1823</sup>. La convergencia anímica es más importante al inicio de la secuencia ya que muestra el suspense y sigilo... en cambio la convergencia física está más presente en la segunda parte, reflejando la velocidad y nerviosismo del “Tema de la persecución”<sup>1824</sup>. Sí es cierto que se puede encontrar una cierta divergencia física cuando aparece Garbancito, que gracias a Peregrina recupera los quesos, o en el momento en que se ve a un hombre a lomos de su burro caminando tranquilamente y se mantiene la misma música. Pero al estar insertos estos instantes dentro de la persecución, el espectador no llega a percibirla.
- Temporalización de las imágenes por la música: vectorización.

---

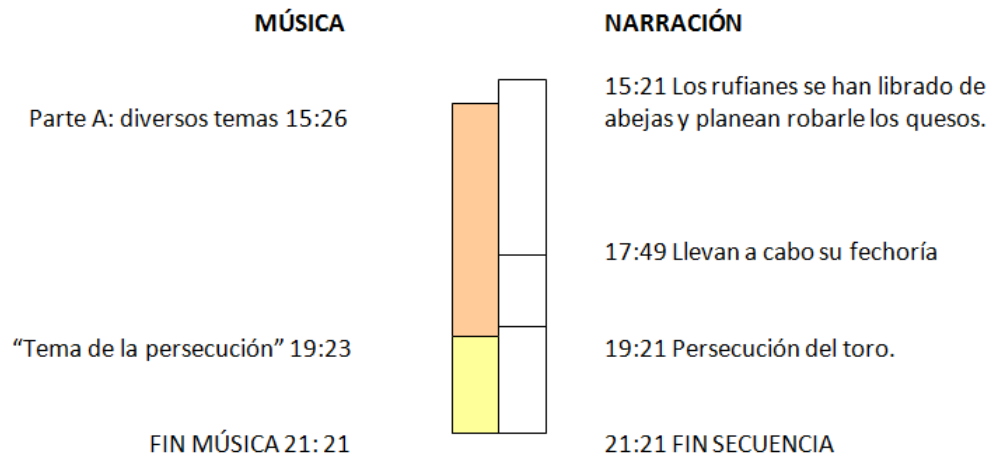
<sup>1823</sup> En esta música se insertan características del pasodoble y se hace referencia a sonidos típicamente españoles.

<sup>1824</sup> “La música modifica la percepción del tiempo” (NIETO, José: *Música para la imagen. La influencia secreta...*, op. cit., p. 79).

- Cliché cinematográfico: “Tema de la persecución”.

• **Análisis de la música en relación con la imagen**

La correspondencia que se establece entre la música y la narración es la siguiente:



**Figura 895.** Correspondencia entre la música y la imagen. Secuencia 7.

Desde el punto de vista narrativo, esta secuencia se centra en los antagonistas de Garbancito: Pajarón, Manazas y Pelanas. Los tres personajes ya han cometido una fechoría, recordemos el intento de robo del gallo en la granja, y también se ha mostrado la envidia y el desprecio que sienten hacia el protagonista. Por tanto, se podría pensar que la secuencia no aporta nada nuevo: intentan volver a robarle, esta vez unos quesos, y se recalcan, una vez más, sus malos sentimientos. Pero la narración avanza, y ahora se presentan como más malvados, aumenta el grado de crueldad, ya que esta vez engañan a Garbancito e incluso le pegan.



**Fotogramas 362 (16:28) y 363 (13:01).** Los tres pillos escondiéndose de Garbancito en el río, después del ataque de las abejas; Manazas siguiendo al niño.

Además, dentro de la secuencia se da mucha importancia al castigo que reciben por su mala acción: intenta ser divertido y gracioso para hacer reír a los niños.

En cuanto a la música se puede decir que refuerza esta importancia, otorgándole mayor protagonismo a la parte B, el “Tema de la persecución”. En toda la primera parte la música permanece en un segundo plano, nos proporciona continuidad y verosimilitud a la narración pero pasa casi desapercibida a oídos del espectador. En cambio, cobra mucho más protagonismo en la parte B, donde desempeña un papel fundamental: la música hace que el movimiento de los personajes sea más real<sup>1825</sup> y da la sensación de que van más rápido (vectorización)<sup>1826</sup>.

En esta secuencia, el compositor no sigue la pauta que había mantenido hasta hora, sino que utiliza varios temas alternados, con diversas intervenciones de distinta duración y protagonismo. Aparecen los fragmentos que se presentan a continuación:

- *Largo*
  - “Tema de los tres pillos”
  - *Allegretto*.
  - *Allegretto Moderato*.
  - *Allegro vivo*: “Tema de la persecución” → Parte B
- } Parte A

Y se organizan de la siguiente manera, conformando la estructura de la música de la secuencia:

---

<sup>1825</sup> “Devuelve a las imágenes parte de la vida que perdieron en el proceso de su reproducción mecánica.” (NIETO, José: *Música para la imagen. La influencia secreta...*, op. cit., p. 34).

<sup>1826</sup> “El sonido, y de una manera particular la música, actúa sobre el tiempo de la imagen, o más bien sobre el tiempo en el que percibimos la imagen, por un efecto de valor añadido muy característico. Llamamos temporalización al efecto mediante el cual una cadena sonora, que por definición está casi obligatoriamente inscrita en el tiempo, otorga un tiempo a una imagen que por sí misma no lo conllevaría forzosamente [...]. No sólo el de la música y la velocidad concreta de los acontecimientos, de las notas, sino también el sistema tonal y formal en el que se inscribe la música contribuyen a esta temporalización, especialmente por el fenómeno de las cadencias, armónicas y melódicas, y de la anchura: una música escrita en un estilo tonal y en un cuadro de compases determinado da lugar a una anticipación sobre el momento en que ésta va a terminar o va a hacer una pausa, y dicha anticipación se incorpora a nuestra percepción de la imagen. Así, la música ayuda y contribuye a estructurar el tiempo de una secuencia cinematográfica, no sólo por las pulsaciones rítmicas, sino también por el fenómeno de expectativa de la cadencia (generalmente inconsciente, reflejo)” (CHION, Michel, *La música en el cine...*, op. cit., pp. 212-213).

## ESTRUCTURA

*Largo* – ||: *Allegro* – *Largo* – *Allegro* (ídem) – *Largo* – *Allegretto* – *Largo* (mayor duración) – *Allegretto*  
*Moderato* :|| – *Largo* – *Allegretto Moderato* – *Largo* – *Allegro Vivo*

La música del largo tiene como función principal transmitir tranquilidad y sosiego por lo que el compositor utiliza un tempo lento, una armonía modulante (a veces en tonalidad mayor y otras en menor, dependiendo de sus necesidades), una figuración constante, etc.

<b>SECUENCIA 7: LARGO</b>	
Duración	-----
Tempo	<i>Largo</i>
Tonalidad	Fragmentos modulantes
Dinámica	<i>p, mf, f, &lt;&gt;</i>
Carácter	Triste, melancólico
Tipo de música	Instrumental
Registro predominante	Medio, agudo.
Orquestación	Presencia importante de las cuerdas. Los vientos hacen algunas de las intervenciones: flauta, oboe, clarinete, fagot y saxos.
Textura	Homofónica
Articulación	<i>Legato</i> en su mayoría y alguna intervención en <i>pizzicato</i> .
Compás	3/4
Ritmo-figuración	Tres negra-blanca-negra-blanca-negra.
Final	Siempre en continuidad con el siguiente fragmento.

**Figura 896.** Descripción del *Largo*.

En el inicio de la secuencia, el *Largo* se alterna con el “Tema de los tres pillos” en tres ocasiones y expresa la tranquilidad del río. Por su parte, el “Tema de los tres pillos” representa los malos sentimientos de estos tres personajes. Recuérdese que este tema había aparecido por primera vez en la secuencia 5. Aquí, el compositor lo utiliza como recordatorio, como una identificación de las malas acciones de Manazas, Pelanas y Pajarón. Es por ello que aparece con un carácter menos marcado, en un registro más grave (menos brillante), con un matiz más suave y con cambios en la orquestación.

<b>SECUENCIA 7: “TEMA DE LOS TRES PILLOS”</b>	
Duración	-----
Tempo	<i>Allegro</i>
Tonalidad	Do m, fa m
Dinámica	<i>p, mf, &lt;&gt;</i>
Carácter	----
Tipo de música	Instrumental
Registro predominante	Medio, grave
Orquestación	Melodía: violín 1º y trompetas con sordina. Pequeñas contestaciones: flautín, flauta y oboe. Acompañamiento: resto de cuerdas, clarinete y fagot
Textura	Melodía acompañada
Articulación	<i>Staccato, legato</i>
Compás	3/8
Ritmo-figuración	Seis corcheas- cuatro semicorcheas-corchea.
Final	Enlazando con el siguiente fragmento.

**Figura 897.** Descripción del “Tema de los tres pillos” en su segunda aparición.

La alternancia de los dos fragmentos hace que la narración avance. Ambos temas son contrastantes en tempo y carácter fundamentalmente.

La introducción del fragmento en *Allegretto* provoca un cambio que coincide con el anuncio de que se acerca Garbancito: Manazas dice “—¡Sí, es él!”. Por tanto, la música, con su rotundidad, también confirma la presencia del personaje.

<b>SECUENCIA 7: ALLEGRETTO</b>	
Duración	-----
Tempo	<i>Allegretto</i>
Tonalidad	Mi b menor
Dinámica	<i>f, sf, &lt;&gt;</i>
Carácter	Grave
Tipo de música	Instrumental
Registro predominante	Contraste entre grave y agudo
Orquestación	Melodía: Violonchelo y contrabajo. Pequeñas contestaciones: flauta, clarinete y fagot. Acorde puntual: trompetas y trombones con sordina, y saxos.
Textura	Melodía acompañada
Articulación	<i>Pizzicato y legato.</i>
Compás	3/8
Ritmo-figuración	Tres corcheas
Final	Conclusivo por la armonía pero abierto por el diseño melódico.

**Figura 898.** Descripción del *Allegretto*.

Este fragmento, debido a dinámica en *forte* no pasa desapercibido a oídos del espectador. Posiblemente, es la primera vez que se percata de la presencia de la música<sup>1827</sup>.

Cuando termina el *Allegretto* se introduce de nuevo el Largo. Pero esta vez cobra mayor protagonismo y aumenta su duración. En un principio se presenta en tonalidad menor, tratando de reflejar lo malo de la acción para después volver al carácter de tranquilidad de las anteriores apariciones. Además, hacia el final se inserta un pasaje en el que el chelo y el contrabajo tocan en *pizzicato* y el resto de las cuerdas realizan trémolos<sup>1828</sup>: se trata de representar el sigilo con el que Manazas, Pelanas y Pajarón siguen a Garbancito por el bosque.

Después, aparece un nuevo fragmento. La inclusión del *Allegretto Moderato* devuelve a la música su carácter tranquilo, aunque ahora en un tempo más alegre. Las síncopas, que copan todo el fragmento, representan un cambio significativo ya que toda la música de la secuencia está escrita en compás ternario, incluido ésta. Pero con la introducción de síncopas en la mayoría de la orquestación, el ritmo pasa a ser binario.

SECUENCIA 7: ALLEGRETTO MODERATO	
Duración	-----
Tempo	<i>Allegretto Moderato</i>
Tonalidad	Do M
Dinámica	<i>p</i>
Carácter	Tranquilo
Tipo de música	Instrumental
Registro predominante	Agudo
Orquestación	Melodía: flautas y violines. Acompañamiento: trompeta con sordina y resto de cuerdas. Pequeñas contestaciones: oboe, clarinete y fagot y saxos
Textura	Melodía acompañada
Articulación	<i>Legato</i>
Compás	3/4
Ritmo-figuración	Síncopas
Final	En continuidad hacia el siguiente fragmento

**Figura 899.** Descripción del *Allegretto*.

<sup>1827</sup> “Uno de los principios de la utilización clásica de la música de cine, lo que en Estados Unidos se conoce como el modelo Max Steiner, es el de «inaudibilidad», imposible traducción del inglés *inaudibility* y que, naturalmente, no significa en este caso que la música no deba ser oída en absoluto, sino que debe ser percibida por el espectador de manera inconsciente” (NIETO, José: *Música para la imagen. La influencia secreta...*, op. cit., p. 123).

<sup>1828</sup> “Tomemos el ejemplo del trémolo de instrumentos de cuerda, procedimiento clásicamente empleado en la ópera y la música sinfónica para crear un sentimiento de tensión dramática, de suspensión, de alerta” (CHION, Michel: *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido...*, op. cit., p. 30).

A partir de que se encuentran a Garbancito, no se escucha bien la música hasta que llegamos al “Tema de la persecución” (19:23). Esto se debe a que aumentan los golpes y los efectos, y se producen interferencias entre éstos y la música, pareciendo incluso que hay algunos segundos de silencio<sup>1829</sup>. Vemos que ha dado tiempo a escuchar cada uno de los fragmentos musicales distintos de la secuencia. Esto puede ser casualidad o estar provocado intencionadamente por el compositor. Lo he llamado “Tema de la persecución” porque se ha construido sobre el cliché cinematográfico de música de persecuciones<sup>1830</sup>.



**Fotogramas 364 (19:45) y 365 (19:55).** El toro preparando su embestida y persiguiendo a los tres pillos, respectivamente.

Resulta muy interesante ver cómo el final de esta secuencia está concebido en la estética que aplica el cine mudo en los montajes de sucesos rápidos: la música desempeña un papel principal y se simplifica al máximo la imagen, siempre centrando la percepción del espectador en el tiempo<sup>1831</sup>.

Además de las características propias de esta música, intenta darle carácter español incluyendo algunos rasgos del pasodoble, como puede ser el compás, ritmo, orquestación (gran protagonismo de los instrumentos de viento, utilización de la caja),

---

<sup>1829</sup> Esto es lo que le podía parecer al espectador pero sabemos, gracias a la partitura del film, que la música continua sin pausa hasta la secuencia siguiente.

<sup>1830</sup> “La música desempeña igualmente un papel privilegiado en las secuencias de *persecución*, [...]” (CHION, Michel: *La música en el cine...*, op. cit., p. 46).

<sup>1831</sup> “El cine mudo, sin embargo, ya tenía cierta predilección por los montajes rápidos: observemos, no obstante, que, en este tipo de secuencia, procuraba simplificar la imagen hasta el máximo, es decir, limitaba la percepción espacial y exploratoria, para facilitar la percepción temporal. Esto implicaba una visión altamente estilizada, análoga a un croquis” [CHION, Michel: *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido...*, op. cit., p. 22].

etc. e incluye rasgos típicos de la música española<sup>1832</sup> como en la introducción del tema donde las trompetas interpretan unos motivos muy característicos<sup>1833</sup>.

La introducción del tema comienza en el momento en el que el toro ve la tela roja. Se muestra a los tres personajes quietos y la música adelanta lo que va a suceder.: ¡Se acerca el peligro!, ¡se acerca el toro! El compositor mantiene la misma música para todo lo que queda de secuencia. Incluso en el momento en que aparece Garbancito, que gracias a Peregrina recupera los quesos y cuando aparece el hombre a lomos de su burro, trotando tranquilamente<sup>1834</sup>. Eso sí, con menos volumen, como si la música acompañase la persecución de Manazas, Pelanas y Pajarón. Se trata de dar continuidad a la acción.

SECUENCIA 7: "TEMA DE LA PERSECUCIÓN"	
Duración	1'59"
Tempo	<i>Allegro</i>
Tonalidad	Fa m y si b menor.
Dinámica	<i>p, f, &lt;&gt;</i>
Carácter	Veloz
Tipo de música	Instrumental
Registro predominante	Medio
Orquestación	Melodía: clarinete y violín primero, después se añaden los saxos y cuando cambia el ritmo son las trompetas y los violines segundos, los encargados de reforzarla. El resto de instrumentos realizan el acompañamiento. Destaca el papel rítmico de la caja.
Textura	Melodía acompañada
Articulación	<i>Legato</i>
Compás	2/4
Ritmo-figuración	Seis grupos de tresillos de corchea - corchea con puntillo-semicorchea-negra.
Final	Conclusivo (cadencia perfecta). En calderón

**Figura 900.** Descripción del "Tema de la persecución".

<sup>1832</sup> "Así sucede, por otra parte, con todos los efectos del valor añadido, que nada tienen de mecánico: fundados en una base psico-fisiológica, no operan sino en ciertas condiciones culturales, estéticas y afectivas, por una interacción de todos los elementos." (CHION, Michel: *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido...*, op. cit., p. 30).

<sup>1833</sup> Música que se toca en la plaza cuando el toro se dispone a salir al ruedo.

<sup>1834</sup> Ya se ha comentado este hecho en el apartado referido a las características de la música de la secuencia cuando se ha hablado de "convergencia-divergencia física".



En este tema, el compositor utiliza instrumentos como el clarinete y el violín, capaces de realizar melodías rápidas, veloces, y con el uso rítmico de la caja<sup>1835</sup>, aporta un efecto humorístico (golpes repentinos).

## SECUENCIA 8

- **Estructura de la secuencia desde el punto de vista musical**

Para esta secuencia el compositor utiliza **siete fragmentos de música** bien diferenciados (bloques XI-XIV):

- “Canción del trabajo”
- “Música de inicio”
- “Tema de la plaza”
- “Música de inicio 2”
- “Tema de la persecución de la bruja”
- “Música de la huida: *Lento*”
- “Música del gavilán”: *Largo*”

- **Breve descripción de las principales características y/o funciones de la música de esta secuencia**

De entre las múltiples características y funciones que cumple la música de esta secuencia se presentan a continuación las más relevantes:

- La música de la segunda escena de esta secuencia va, de ser no diegética, a diegética. Existe una justificación en pantalla para el “Tema de la plaza” aunque no se puede tomar aquí el término diegético como absoluto<sup>1836</sup> ya que, aunque en la imagen aparece un músico tocando una especie de flauta, clarinete o dulzaina de época, en realidad escuchamos más instrumentos. Una vez termina este

---

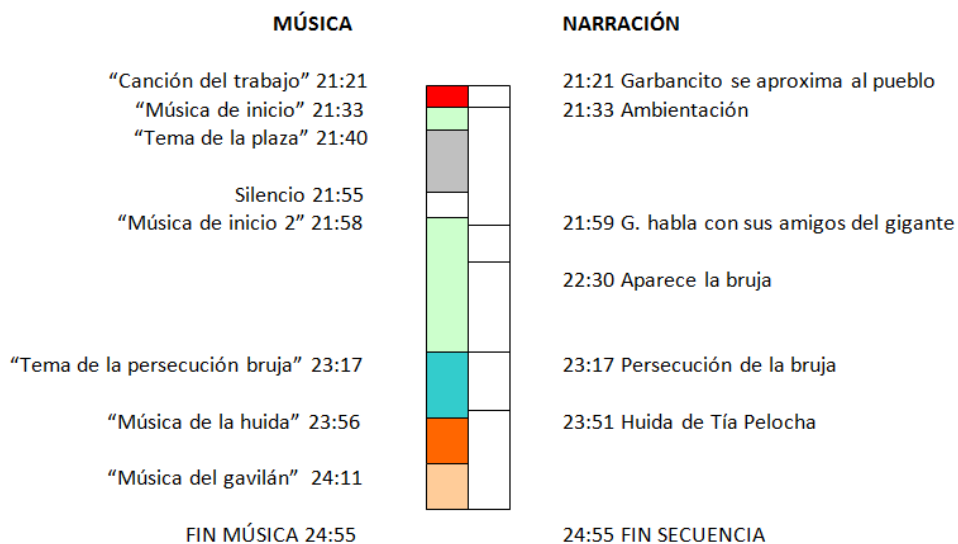
<sup>1835</sup> El compositor escribe en la partitura, entre paréntesis, “tamboril”.

<sup>1836</sup> “Vamos a ver lo sutil y fácil de traspasar que es la línea que la separa de la no-diegética. O lo que es lo mismo, lo fácilmente que la música puede cambiar su condición de diegética a no-diegética en unos segundos. [...] sin que el espectador lo haya percibido, la música ha mutado su condición, mediante un simple cambio de color y del volumen que identificaban la fuente que la producía [...]” [NIETO, José: *Música para la imagen. La influencia secreta...*, op. cit., p. 128-129].

fragmento, la música vuelve a su condición inicial, es decir, vuelve a ser música no diegética y así se mantiene durante el resto de la secuencia.

- Se podría hablar de una convergencia anímica tanto en la “Canción del trabajo” como en el “Tema de la plaza”, ya que la música refleja la alegría de Garbancito, en el primer caso, y del lugar, en el segundo.
  - Presenta una convergencia física en el “Tema de la persecución de la bruja”, sobre todo.
  - Da continuidad a la narración.
  - Refuerza la información que nos proporcionan las imágenes y el texto.
- **Análisis de la música en relación con la imagen**

La correspondencia que se establece entre la música y la narración es la siguiente:



**Figura 871.** Correspondencia entre la música y la imagen. Secuencia 9.

Aunque desde el punto de vista narrativo, se ha dividido la secuencia en cuatro escenas, considerándola en su conjunto, se puede ver claramente que existen dos partes diferenciadas:

- 1ª y 2ª escenas en la que se realiza una contextualización y ambientación de la narración. En la primera escena, más general y ya en la segunda, aún se concreta más, ya que ésta no sólo se sitúa en el pueblo sino que lo hace específicamente en su plaza Mayor.

- 2ª y 3ª escenas en las que avanza la acción. Esta secuencia resulta fundamental desde el punto de vista narrativo ya que es ahora cuando aparecen por primera vez los amigos de Garbancito, Kiriki y Chirili, y la bruja Tía Pelocha. Además, también es la primera ocasión en la que se habla del gigante Caramanca y de la amenaza que éste supone.



**Fotogramas 366 (22:09) y 367(22:31).** Aparición de Kiriki, Chirili y la bruja tía Pelocha por primera vez.

Por tanto, las funciones de ambas partes son claramente diferentes y, además, están separadas por un fundido encadenado y unos segundos de silencio<sup>1837</sup>, que marcan claramente esta distinción.

En ambas partes, la música, evidentemente, apoya a la narración:

- En la 1ª y 2ª escenas, la música no hace otra cosa que ayudar a esa contextualización que ya se ha comentado.
- En la 2ª y 3ª escenas, música y narración caminan de la mano. Se puede ver cómo se otorga una mayor importancia a los fragmentos de música que atañen sólo a la bruja, como preluendo los desgraciados hechos que han de suceder: a partir del “Tema de la persecución de la bruja”, la música está mucho más presente, se

<sup>1837</sup> Esta es una de las pocas ocasiones que podemos encontrar unos segundos de silencio a lo largo de la película. Manuel Gèrtrudix Barrio recoge en su libro *Música y narración en los medios audiovisuales* las funciones de la música respecto al espacio narrativo que detalla García Jiménez: “(1993: 269 y succs.). De entre ellas extraemos las funciones ambientales ya que «De las cuatro acepciones del espacio narrativo – estética, dramática, lingüístico-discursiva y meta-física – es en las dos primeras donde la música ambiental contribuye a la percepción del espacio, decorando el escenario y ambientando la situación narrativa y la escena dramática” (GÉRTRUDIX BARRIO, Manuel: *Música y narración en los medios audiovisuales...*, op. cit., p. 178).

aumenta el volumen. Pero además, este tema y los dos restantes tienen mayor personalidad, ritmos más característicos y llamativos para el espectador.

Una vez aclarada la relación que se establece entre música y narración, se desmenuzará las características de cada uno de los temas, para así poder entender mejor esa relación simbiótica que se establece.

La secuencia se inicia con un tema conocido por el espectador, la “Canción del trabajo”. El compositor debía componer una música para la primera escena de la secuencia que únicamente durara doce segundos. Tenía dos opciones: crear un nuevo tema o utilizar algún fragmento ya oído. Optó, a la vista de los resultados, por la segunda solución.

<b>SECUENCIA 8: “CANCIÓN DEL TRABAJO”</b>	
Duración	12”
Tempo	<i>Allegretto Moderato</i>
Tonalidad	Mi b Mayor
Dinámica	<i>p</i>
Carácter	Alegre y tranquilo
Tipo de música	Instrumental
Registro predominante	Medio-agudo
Orquestación	Melodía: flauta, flautín, violín primero y silbido, y en la respuesta se le añade la viola. Violines segundos no tocan. Acompañamiento: Violonchelo y contrabajo en <i>pizzicato</i> , saxos, trompetas y trombones con sordina y el arpa.
Textura	Melodía acompañada
Articulación	<i>Legato, staccato, pizzicato.</i>
Compás	2/2
Ritmo-figuración	Ídem
Final	En transición hacia la siguiente secuencia (Semicadencia sobre el V grado y calderón en silencio) y <i>ritardando</i>

**Figura 902.** Descripción de la “Canción del trabajo” en su tercera aparición.

En primer lugar, no hay que caer en el error de obviar la economicidad de materiales en la creación de la música de cine. Pero aparte de esto, se pueden encontrar las

verdaderas razones por las que se utiliza la “Canción del trabajo” (21:21) como música de la primera escena de esta secuencia:

- Este tema tiene un gran peso dentro de la música del film. No sólo porque ya ha aparecido en dos ocasiones (secuencia 4 y 6), sino por la importancia que tiene en dichas secuencias y éstas dentro de la película. Recuérdese que en la primera aparición, la “Canción del trabajo” adopta, como su nombre indica, forma de canción, lo que ya la hace diferente de la mayoría de la música del largometraje.
- Resulta pegadizo y familiar al espectador<sup>1838</sup>. Pegadizo por sus características musicales (melodía alegre, fácil de recordar, muy cantable, etc.) y familiar por el ya comentado número de apariciones.
- Se podría buscar, al igual que en la secuencia 6, una asociación con el trabajo ya que Garbancito se dirige al pueblo a vender los quesos.

Por todo ello, el maestro Guerrero no podía encontrar mejor música para la escena que ésta. Así que escoge<sup>1839</sup> los cuatro compases iniciales de la copla B como pregunta y los tres compases finales del estribillo como respuesta<sup>1840</sup>. Sólo utiliza tres como respuesta<sup>1841</sup> para causar un mayor efecto de continuidad sobre el espectador que se potencia en gran medida al realizar el *gran ritardando* que busca de forma natural el reposo armónico que no se produce pero, sobre todo, al quedar el motivo inacabado y presentar un breve silencio antes de comenzar la música de la escena siguiente.

---

<sup>1838</sup> No se debe olvidar que *Garbancito de la Mancha* es una película de animación destinada, fundamentalmente al público infantil. “[...] la canción, a causa de su propia simplicidad, es el elemento que se graba en la memoria y se asocia para siempre con un momento determinado de la existencia [...]” (CHION, Michel: *La música en el cine...*, op. cit., p. 288).

<sup>1839</sup> Observando la partitura se desprende que, en un primer momento, el compositor había pensado un fragmento de música más largo para esta secuencia. Se pueden aventurar varias hipótesis pero la más probable es que la secuencia se acortó finalmente y, por tanto, también la música. Y es que: “[...] no podemos olvidar que el trabajo del compositor está estrechamente marcado por la idea que el director tiene de ese producto artístico final que es el film” (VEGA TOSCANO, Ana: “Música y creación audiovisual”, en *Campos interdisciplinarios de la Musicología*. Vol I. V Congreso de la Sociedad Española de Musicología. Madrid. Sociedad Española de Musicología, p. 706).

<sup>1840</sup> La fórmula pregunta-respuesta es una fórmula estandarizada en cuatro compases de pregunta y otros tantos de respuesta, teniendo la pregunta un carácter suspensivo y la respuesta, conclusivo. Forman un periodo de ocho compases.

<sup>1841</sup> Suprime la resolución al primer grado, lo que crea sensación de algo inacabado.



**Figura 903.** Partitura autógrafa de Jacinto Guerrero (cuarto rollo, f. 1, v.): final de la “Canción del trabajo” sin resolver e introducción de una pequeña pausa.

Como característica concreta de esta aparición es necesario destacar que, a la orquestación utilizada, se le añade el silbido que va realizando la melodía, lo que aún hace más pegadiza la canción<sup>1842</sup>. Además, durante toda ella se oye el cascabel de la cabrita.



**Fotogramas 368 (21:22) y 369 (21:25).** Peregrina y Garbancito se dirigen al pueblo.

Ya en la segunda escena, resulta llamativo que el compositor utilice dos fragmentos de música diferentes, dada su corta duración: la “Música de inicio” y el “Tema de la plaza”.

<sup>1842</sup> “La canción... puede pasearse por todo el filme, silbada, tarareada, entonada con o sin palabras, como música de pantalla o de fondo. La canción, en el cine, encarna el principio de circulación mismo” (CHION, Michel: *La música en el cine...*, op. cit., p. 288).

El primer fragmento de música, la “Música de inicio” (21:33), es muy breve y, por defectos del audio, prácticamente no se percibe. La información que aquí se presenta se ha extraído de la partitura de la película.

SECUENCIA 8: “MÚSICA DE INICIO”	
Duración	7”
Tempo	<i>Allegretto Moderato</i>
Tonalidad	Do M, Fa M
Dinámica	<i>mf</i>
Carácter	Alegre
Tipo de música	Instrumental
Registro predominante	Medio -grave
Orquestación	Melodía: fagot. Acompañamiento: cuerdas, arpa, tamboril, timbales, tuba y trombón.
Textura	Melodía acompañada
Articulación	<i>Legato, staccato</i> y <i>pizzicato</i> .
Compás	3/8
Ritmo-figuración	Corchea-dos semicorcheas-corchea / silencio-corchea-corchea / corchea-tresillo de semicorcheas-corchea
Final	Conclusivo

**Figura 904.** Descripción de la “Música de inicio”.

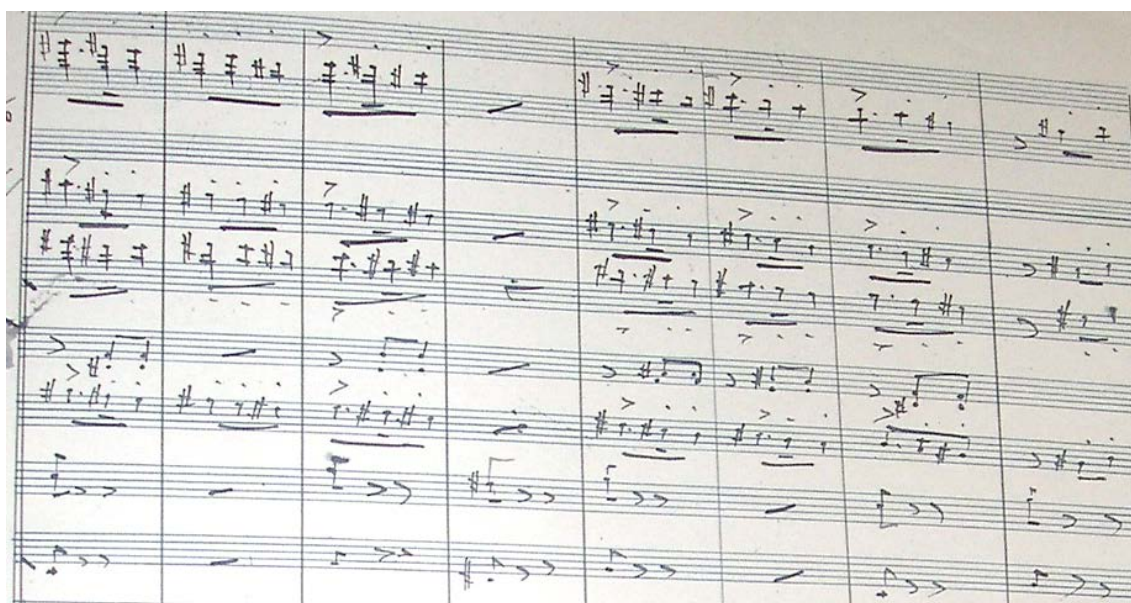
Observando el soporte escrito, vemos que esta música tiene aire de jota pero no se ha incluido la convergencia cultural local como una de las funciones principales de la música de esta secuencia porque no llegamos a percibir ningún rasgo característico de este primer fragmento.

El nuevo tema, el “Tema de la plaza” (21:40), comienza siendo perfectamente audible y pasados unos segundos, con la imagen de un músico tocando, aumenta de volumen. Como ya se ha comentado, la música pasa de no tener ninguna justificación a estar justificada en pantalla, aunque ésta no es completa ya que en la imagen sólo se presenta un único instrumento, posiblemente una chirimía o dulzaina y, en cambio, oímos varios instrumentos de viento y percusión<sup>1843</sup>.

<sup>1843</sup> Este recurso se utiliza mucho en el cine. Tomemos como ejemplo una escena del *Perro del Hortelano*, donde José Nieto, compositor de la música de esta película, hace sonar una orquesta

SECUENCIA 8: "TEMA DE LA PLAZA"	
Duración	15"
Tempo	<i>Allegretto</i>
Tonalidad	Do # M
Dinámica	<i>mf</i>
Carácter	Alegre
Tipo de música	Instrumental
Registro predominante	Medio
Orquestación	Melodía: oboe, fagot, trompa y trombón. Acompañamiento: trompetas, tuba y tamboril.
Textura	Melodía acompañada
Articulación	<i>Staccato</i>
Compás	3/8
Ritmo-figuración	Silencio corchea-corchea-corchea / corchea con puntillo-semicorchea-corchea
Final	Conclusivo (V-I)

**Figura 905.** Descripción del "Tema de la plaza".



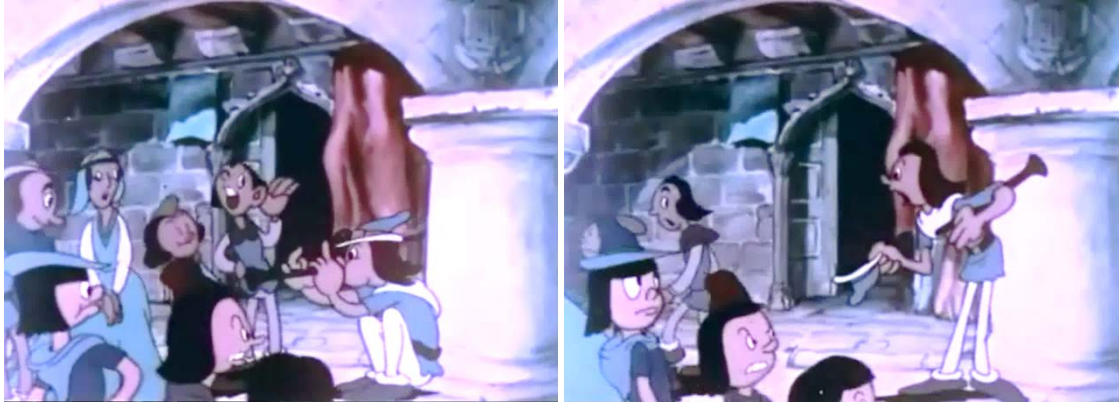
**Figura 906.** Fragmento del "Tema de la plaza" en el que se observa una gran participación de los instrumentos de viento.

Y es que lo que se pretende es representar la cotidianidad de la plaza Mayor de un pueblo y, como es lógico, la música no puede faltar<sup>1844</sup>.

sinfónica cuando en la imagen únicamente aparece un reducido grupo de cámara tocando instrumentos de época.

<sup>1844</sup> Hay que recordar que *Garbancito de la Mancha* se sitúa en un tiempo anacrónico, posiblemente España Imperial, al igual que *El Quijote*: "No hay ninguna mención específica, pero sí referencias que





**Fotogramas 370 (21:43) y 371 (21:55).** El músico callejero interpreta su melodía en la Plaza Mayor del pueblo.

El tema de la plaza termina y tras los segundos de silencio que ya se han comentado, comienza uno nuevo, unos instantes antes de que empiece la escena siguiente. De esta manera, la música proporciona continuidad a la narración ya que, al comenzar antes, contribuye en gran medida a suavizar el signo de puntuación existente, un fundido encadenado<sup>1845</sup>.

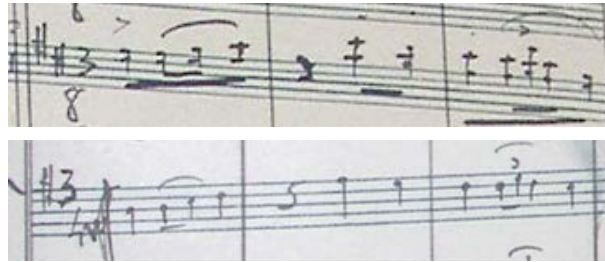
El nuevo fragmento musical, la “Música de inicio 2” (21:58) tiene su relevancia dentro de la secuencia. Existe una correspondencia entre éste y la música de inicio ya que se trata de la misma melodía, ahora en 3/4 en lugar de 3/8. Aunque en realidad el espectador no la asume como tal porque se produce un cambio notable en el acompañamiento y esta parte es la que más se escucha. Por este motivo no se identifica fácilmente<sup>1846</sup>. A pesar de todo, y aunque parezcan diferentes melódica y rítmicamente, que el inicio de este fragmento tenga una importante presencia de vientos en la orquestación hace que se conserve el carácter de la música de la escena anterior. Y de esta manera, se contribuye a la unidad y continuidad de la secuencia.

---

permiten situar los hechos en un tiempo determinado. No transcurre ni en el futuro [...] ni en el presente. Ni siquiera en una época cercana o inmediata. El cuento se inicia con una clara referencia al pasado [...]. Hay, además, otras referencias indirectas. Está la vestimenta, tanto en el texto como en las ilustraciones [...] Y sobre todo, el estilo, que calificaríamos de «castellano viejo», el vocabulario y la búsqueda intencionada de analogías y empleo de expresiones de *El Quijote*. Todo contribuye a situar los acontecimientos en esa España Imperial que constituye el paradigma del nacional-catolicismo, o al menos, a centrar el tiempo de la acción en torno a dicho período” (MANZANERA, María y VIÑAO, Antonio, “Literatura y cine infantil en la España de la postguerra..., *op. cit.*, pp. 145-146). En esta época era habitual encontrar en los mercados músicos, actores, saltimbanquis, etc. que ofrecían su arte al público a cambio de limosna, creando un ambiente característico y festivo.

<sup>1845</sup> La utilización de este signo de puntuación denota una voluntad clara del director de dotar a la secuencia de continuidad. El compositor comprende perfectamente esta intención y aún contribuye a mejorarla con su música.

<sup>1846</sup> Se ha podido llevar a cabo esa identificación gracias al trabajo con la partitura.



**Figuras 907 y 908.** Motivo principal de la “Música de inicio” y “Música de inicio 2”.

SECUENCIA 8: “MÚSICA DE INICIO 2”	
Duración	19”
Tempo	<i>Allegretto / Bien Moderato</i>
Tonalidad	Sol M
Dinámica	Melodía: <i>mf</i> ; Acompañamiento: <i>p</i>
Carácter	Alegre
Tipo de música	Instrumental
Registro predominante	Medio, grave, agudo
Orquestación	Cuerdas, saxos, clarinete, fagot y arpa participan en la secuencia. Flauta, oboe, trompas, trompetas y lira participan intermitentemente en alguna de las partes del fragmento.
Textura	Melodía acompañada.
Articulación	<i>Legato</i>
Compás	3/4
Ritmo-figuración	Negra-corchea-corchea-negra / silencio de negra-negra-negra / negra- tresillo de corcheas-negra
Final	En continuidad con el fragmento siguiente.

**Figura 909.** Descripción de la “Música de inicio 2”.

El fragmento musical se puede dividir en tres partes:

- Parte A: Allegretto.
- Parte B: bien Moderato.
- Parte C: resto del fragmento

Hay destacar que, en general, se utiliza un registro más grave que el que se había escuchado hasta ahora (ya comienza a cambiar en la secuencia anterior colocándose en un registro medio). Posiblemente esto se deba a que aparece la bruja y comienzan a gestarse los desgraciados hechos que acontecerán en las secuencias siguientes (advertencia al espectador). Buen ejemplo de ello resulta la parte B, donde la melodía es tocada por el chelo.



**Fotogramas 372 (22:36) y 373 (22:39).** Tía Pelocha amenaza a los niños, que están muy asustados.

La bruja escapa de las gentes del pueblo y Garbancito no consigue darle un escarmiento. Así, la acción en esta última escena se centra en este personaje y anuncia su próxima venganza. La música apoya, una vez más, la narración y presenta los tres fragmentos musicales más importantes de toda la secuencia, encaminados a resaltar dicho personaje. Son:

- “Tema de la persecución de la bruja”
- “Música de la huida”: *Lento*.
- “Música del gavilán”: *Largo*.

En cuanto al “Tema de la persecución” de la bruja (23:17), la música dota a la acción de una personalidad, dinamismo y velocidad sorprendentes, con un ritmo, casi obsesivo de negras (ostinato)<sup>1847</sup>, y con la utilización de progresiones armónicas<sup>1848</sup>. También contribuye a ello una textura mucho más homofónica, como queriendo representar el movimiento de toda la masa de gente que persigue a la tía Pelocha. Además, la música otorga mayor verosimilitud a las imágenes ya que desde el punto de vista de la animación estos planos no están muy bien conseguidos.

<sup>1847</sup> “La temporalización, a decir verdad, depende más de la regularidad o irregularidad del flujo sonoro que del *tempo* en el sentido musical de la palabra” (CHION, Michel: *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido...*, op. cit., p. 25).

<sup>1848</sup> Michel Chion, en su libro *La audiovisión*, habla de los diferentes factores que intervienen en la temporalización de las imágenes por el sonido entre los que se encuentra la previsibilidad o imprevisibilidad de la progresión sonora. Se refiere a que “[...] una cadencia en el sonido modulada con regularidad, como un bajo continuo de música, o un tic-tac mecánico, y por tanto previsible, tiende a crear una animación temporal menor que un sonido de progresión irregular [...] Pero un ritmo demasiado regularmente cíclico puede crear también un efecto de tensión, porque esta regularidad mecánica nos mantiene expectantes ante la posibilidad de una fluctuación.” Siendo éste el caso que nos ocupa. (CHION, Michel: *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido...*, op. cit., p. 25).

SECUENCIA 8: "TEMA DE LA PERSECUCIÓN DE LA BRUJA"	
Duración	39"
Tempo	<i>Allegro</i>
Tonalidad	Mi b Mayor
Dinámica	<i>f</i>
Carácter	Marcado y atropellado.
Tipo de música	Instrumental
Registro predominante	Grave
Orquestación	Cuerdas, saxos, trompeta, caja, trombón, arpa, flauta, oboe y fagot.
Textura	Más homofónica
Articulación	<i>Legato</i> (marcado)
Compás	2/4
Ritmo-figuración	Negras
Final	En continuidad al siguiente fragmento.

**Figura 910.** Descripción del "Tema de la persecución de la bruja".

El cambio de tempo que se produce cuando comienza la "Música de la huida" (23:56) crea un gran contraste en el espectador. Tanto el nuevo fragmento como el siguiente se caracterizan por unos *tempos* lentos y esto, unido a la orquestación, figuración y armonía, contribuye a generar un clima de grandiosidad hasta el final de la secuencia. Así, se puede afirmar que la música apoya la acción: el mal triunfa ya que la bruja escapa sana y salva.

SECUENCIA 8: "MÚSICA DE LA HUIDA"	
Duración	15"
Tempo	<i>Lento</i>
Tonalidad	Inestabilidad tonal
Dinámica	<i>f</i>
Carácter	Majestuoso
Tipo de música	Instrumental
Registro predominante	Grave
Orquestación	Participa toda la orquesta
Textura	Melodía acompañada
Articulación	<i>Legato</i>
Compás	2/4
Ritmo-figuración	Cuatro corcheas-blanca
Final	En transición con el fragmento siguiente

**Figura 911.** Descripción de la "Música de la huida".

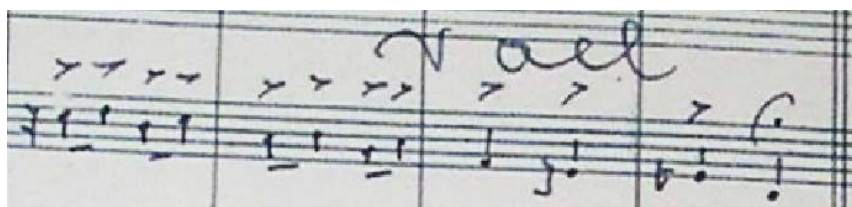
En la "Música de la huida" cabe destacar una presencia importante de la percusión que ayuda a conseguir ese efecto de música triunfal. En cambio, en la "Música del gavián" (24:11) ya no interviene y, aunque se conserva un carácter similar, resulta evidente

que se busca un efecto más tranquilo, intentando representar el vuelo del pájaro y la bruja entre las nubes.

SECUENCIA 8: "MÚSICA DEL GAVILÁN"	
Duración	29"
Tempo	<i>Largo-allegro.</i>
Tonalidad	Do M
Dinámica	<i>f</i>
Carácter	Grandilocuente
Tipo de música	Instrumental
Registro predominante	Medio, grave.
Orquestación	Toda la orquesta
Textura	Melodía acompañada
Articulación	Legato
Compás	2/2
Ritmo-figuración	Blancas
Final	En transición al siguiente fragmento (V).

**Figura 912.** Descripción de la "Música de la huida".

No se puede concluir el análisis sin hacer referencia al solo del final de este fragmento, ya que la música acompaña de una manera magistral la narración y otorga continuidad con la secuencia siguiente. Las imágenes muestran cómo la bruja se escapa sin que nadie pueda evitarlo y desaparece en el horizonte. Por su parte, la música también se extingue, se desvanece ya que pasamos de una utilización casi al completo de la orquesta a un solo de trompeta en un registro grave, acompañado levemente por unas notas de las cuerdas, todo ello en *rallentando* y con una cadencia sobre la dominante<sup>1849</sup>. De esta manera se concluye en clara transición hacia la nueva secuencia y dejando en suspense y atemorizada a la sala entera.



**Figura 913.** Partitura autógrafa de J. Guerrero (f. 9 v.): final de la "Música de la huida".

<sup>1849</sup> J. Guerrero hace gala de su "buen hacer" en la creación/sugerencia de ambientes y situaciones.

## SECUENCIA 9

### • **Estructura de la secuencia desde el punto de vista musical**

La secuencia se divide en cinco escenas en las que el compositor utiliza una cantidad considerable de fragmentos musicales distintos (bloques XV-XIX):

- “Música de inicio”
- “Canción del trabajo”
- “Tema de Kiriki y Chirili”
- “Tema del charlatán”
- “Música de la historia”
- Segunda parte del “Tema de Kiriki y Chirili”.
- “Música de la historia”
- Segunda parte del “Tema del charlatán”
- “Tema de Caramanca”
- “Tema del valor”

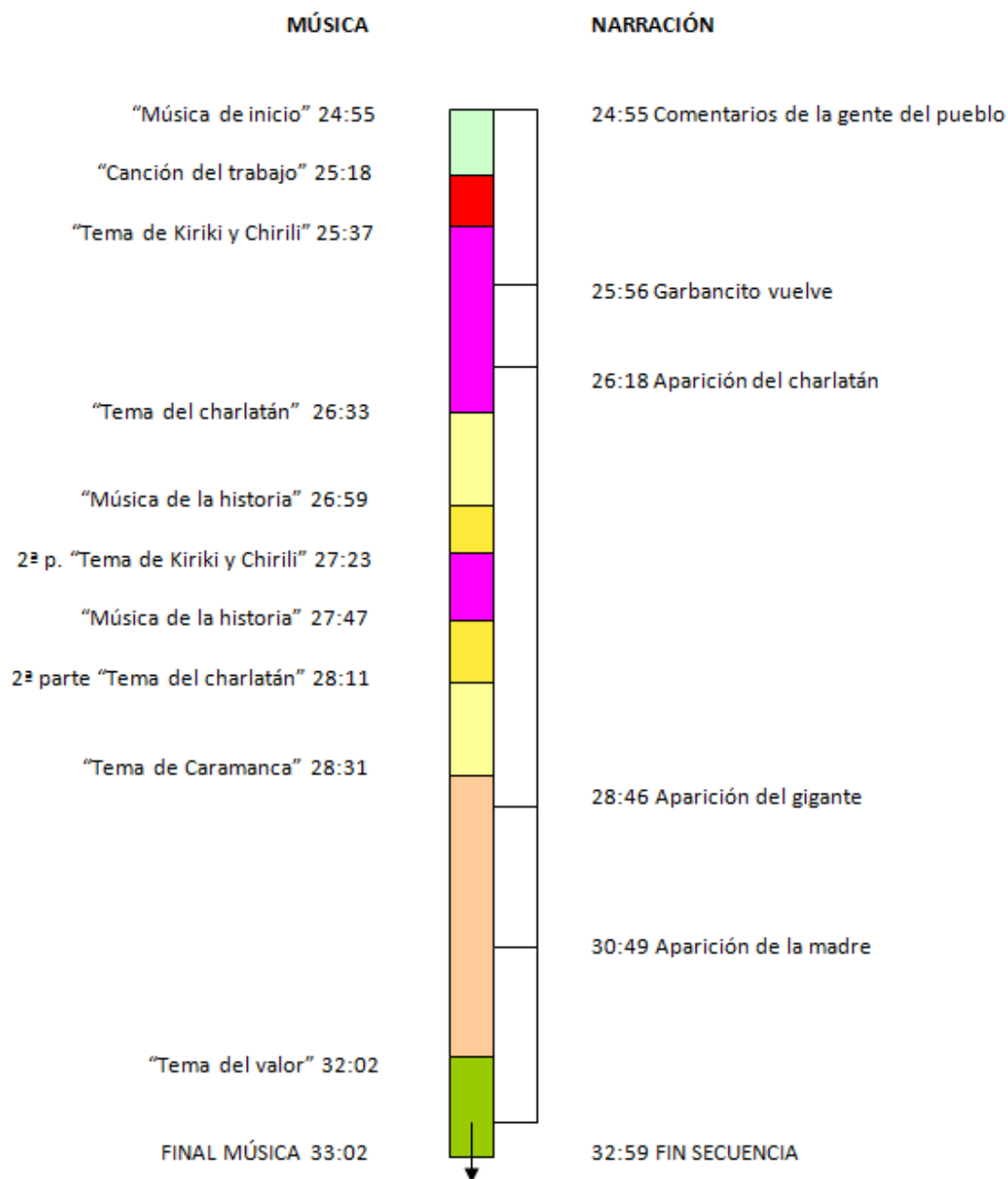
### • **Breve descripción de las principales características y/o funciones de la música de esta secuencia**

De entre las múltiples características y funciones que cumple la música de esta secuencia se presentan a continuación las más relevantes:

- Da continuidad a la narración.
- Refuerza la información que nos proporcionan las imágenes y el texto.
- Se podría hablar de una convergencia anímica en prácticamente toda la secuencia pero ésta es más marcada en la última parte, desde que aparece el gigante.
- Le resta dramatismo a las imágenes.
- Temporalización de la imagen por la música: Vectorización.

### • **Análisis de la música en relación con la imagen**

Esta secuencia se caracteriza por la cantidad de temas que presenta, siete diferentes, pero también por la forma en la que los organiza y por la repetición de alguno o parte de ellos. A continuación se establece la correspondencia entre la música y la narración:



**Figura 914.** Correspondencia entre la música y la imagen. Secuencia 9.

No se establece una correlación clara, música y narración parecen discurrir por caminos diferentes. La gran variedad y alternancia de fragmentos musicales tiene una función clara: crear una tensión cada vez mayor, para así llevar al espectador al punto culminante de la secuencia que es la aparición del gigante y el rapto de Kiriki y Chirili. La acción avanza rápidamente hacia ese instante y es por ello que la música la apoya con esta inestabilidad. Vemos cómo en ese momento suena el tema de Caramanca que con diferencia es el de mayor duración (3:31). Y es que este hecho no es sólo el más importante de la secuencia, sino que supone el punto de inflexión en el conjunto de la historia, ya que a partir de aquí se contarán las aventuras que vive Garbancito (nudo)

hasta que finalmente consigue rescatar a los niños y matar al gigante (desenlace). Además, música y narración caminan de la mano, ya que la primera trata de caracterizar la segunda apoyando los diferentes sentimientos de nerviosismo, temor, incredulidad, etc. hacia la figura del gigante.



**Fotogramas 374 (29:31) y 375 (30:22).** El gigante Caramanca y la tía Pelocha atacando el pueblo.

Así, teniendo en cuenta la narración se pueden agrupar los distintos fragmentos musicales en dos bloques diferenciados:

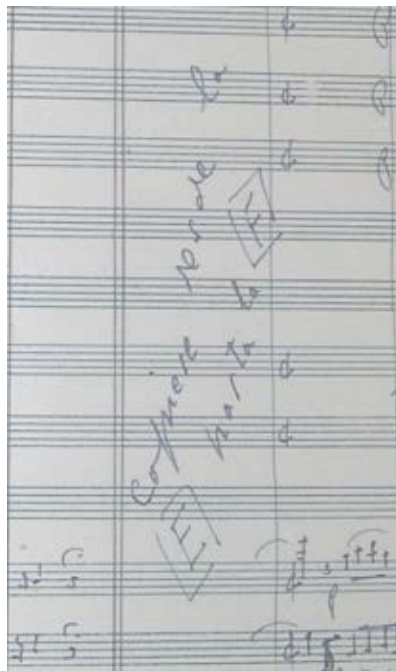
- Bloque 1: la música conduce al espectador hacia la aparición del antihéroe.
  - o Primera parte: se presentan los temas que se utilizarán a lo largo de este bloque y que apoyan perfectamente los hechos que ocurren en la narración.
    - “Música de inicio”
    - “Canción del trabajo”
    - “Tema de Kiriki y Chirili”
    - “Tema del charlatán”
  - o Segunda parte: se alternan los temas ya escuchados en duraciones cada vez más breves para aumentar la tensión.
    - “Música de la historia”
    - Segunda parte del “Tema de Kiriki y Chirili”
    - Música de la historia
    - Segunda parte del “Tema del charlatán”



- Bloque 2: la tensión se resuelve con la aparición del gigante
  - o “Tema de Caramanca”
  - o “Tema del valor”

Recuérdese que el primer fragmento es la “Música de inicio” (24:55). Ya había sido utilizado dos veces en la secuencia anterior, pero dándole una mayor importancia a la segunda intervención. Ahora, la intención por parte del compositor es clara: utiliza una misma música para dos momentos diferentes de la narración, porque en ambos se habla del gigante<sup>1850</sup>. En el primer caso son los amigos de Garbancito y este mismo los que hacen comentarios sobre Caramanca y ahora, se añade la gente del pueblo.

Si se sigue la partitura, puede verse como se presenta exactamente igual que en la anterior aparición. Tanto es así que el compositor no vuelve a escribirlo sino que en su lugar se encuentran las indicaciones pertinentes que remiten a éste<sup>1851</sup>:



**Figura 915.** Partitura autógrafa de J. Guerrero (f. 9 v., cuarto rollo): indicaciones para copiar la “Música de inicio” de la secuencia anterior.

<sup>1850</sup> Entre las funciones que se atribuyen a la música respecto a los personajes encontramos la “pronominal” que hace referencia a que “La música marca, denomina los personajes, nombra su presencia” (GÉRTRUDIX BARRIO, Manuel: *Música y narración en los medios audiovisuales...*, op. cit., p. 173). No se trata de una correspondencia como la que se produce en los *leitmotifs* sino de una asociación mucho más sutil, menos evidente.

<sup>1851</sup> El maestro Guerrero utiliza esta simbología en numerosas ocasiones a lo largo de toda la partitura de la película. Ya se ha presentado el estudio de la partitura.

En ambos casos presenta las mismas características musicales. Unas características que intentan apoyar el clima de nerviosismo e intranquilidad que se presenta en la acción a causa de los terribles rumores sobre Caramanca.

El siguiente fragmento tampoco supone una novedad ya que es una parte del tema que tan familiar resulta ya al espectador, la “Canción del trabajo” (25:18). Recuérdese que su última intervención se produjo en la secuencia anterior. Aquí, se hace una utilización análoga pero con la particularidad de que en esta ocasión presenta la copla B y el estribillo completos.

SECUENCIA 9: “CANCIÓN DEL TRABAJO”	
Duración	19”
Tempo	El mismo que el fragmento anterior
Tonalidad	Do M
Dinámica	<i>p</i>
Carácter	Alegre
Tipo de música	Instrumental
Registro predominante	Agudo
Orquestación	Melodía: violines primeros y segundos. Acompañamiento: resto de la cuerda, clarinete y fagot. Los saxos realizan notas largas y las flautas, oboe y arpa interpretan un acompañamiento en corcheas
Textura	Melodía acompañada
Articulación	Copla B: <i>legato</i> con unos adornos de la flauta y el clarinete en <i>staccato</i> . Motivo anacrúsico del estribillo en <i>staccato</i> y el resto en <i>legato</i>
Compás	2/2
Ritmo-figuración	Corchea-corchea-corchea-corchea / negra con puntillo-corchea-corchea-corchea-corchea-corchea / corchea-corchea-blanca
Final	Conclusivo (V-I).

**Figura 916.** Descripción de la “Canción del trabajo”, en su cuarta aparición.

La función de la música desde el punto de vista narrativo es clara, ya que tras unos segundos de un ambiente tenso, el compositor decide darle un tono menos terrible a los comentarios sobre el gigante con una melodía más alegre<sup>1852</sup>. Lo que sorprende es que utilice este tema que tanta importancia tiene en el conjunto de la banda sonora de

<sup>1852</sup> Una vez más, hay que insistir en la idea de que estamos ante una película de animación destinada a un público infantil.

la película porque no aparece asociado ni a Garbancito ni a Peregrina, ni tampoco al trabajo. Eso sí, el tema también cumple perfectamente su función desde un punto de vista estrictamente musical, haciendo de puente entre el fragmento musical anterior y el nuevo al que hemos llamado “Tema de Kiriki y Chirili” (25:37).

<b>SECUENCIA 9: “TEMA DE KIRIKI Y CHIRILI”</b>	
Duración	56”
Tempo	Conserva el mismo <i>tempo</i> que el fragmento anterior.
Tonalidad	La b M
Dinámica	<i>p</i> , <
Carácter	Alegre, juguetón.
Tipo de música	Instrumental
Registro predominante	Agudo
Orquestación	Melodía: flautas, clarinete, fagot y lira. En algunos momentos también los violines y trompetas. Acompañamiento: restos de instrumentos: saxos, cuerdas, arpa y trompa.
Textura	Melodía acompañada
Articulación	<i>Staccato</i>
Compás	2/2
Ritmo-figuración	Corcheas
Final	Conclusivo (cadencia V-I).

**Figura 917.** Descripción del “Tema de Kiriki y Chirili.

El tema empieza a sonar cuando una mujer del pueblo habla de los amigos de Garbancito, y prosigue hasta que comienza el del charlatán.

#### **ESTRUCTURA**

8cc. – 4cc. – 8cc.

A

8cc. – 4cc. – 8cc.

A'

El tema presenta una estructura clásica y evidentemente funcional. Una de sus características más importantes es su marcado carácter alegre. Con él, y ahondando en la intención del fragmento anterior, se trata de restar importancia al temor que sienten Kiriki y Chirili por el gigante. Gracias a la música se le quita dramatismo a la

narración ya que los niños “lloran desconsoladamente”<sup>1853</sup>. Y aunque es el “Tema de Kiriki y Chirili”, podría decirse que Garbancito se encuentra presente<sup>1854</sup> entre sus notas, su alegría, su optimismo. El compositor utiliza para ello los siguientes recursos: repetición del mismo ritmo casi como un *ostinato*; estructura de pregunta – respuesta; resulta muy llamativo al oído la presencia del trino en la última negra que en la segunda parte se sustituye por un *glissando* de octava; orquestación buscando un timbre brillante, que da un papel protagonista a la flauta y la lira; articulación en staccato...

La narración prosigue y aparece en imagen un charlatán que pregunta a los niños si puede instalarse “sin necesidad de pagar tributo”<sup>1855</sup>. El tema de Kiriki y Chirili concluye cuando el hombre termina de hablar con ellos y se dispone a instalarse. Es entonces cuando comienza un nuevo fragmento al que he llamado “Tema del charlatán” (26:33).

SECUENCIA 9: “TEMA DEL CHARLATÁN”	
Duración	26”
Tempo	<i>Allegretto</i>
Tonalidad	Do M, Mi M
Dinámica	<i>mf, f</i>
Carácter	Épico, solemne
Tipo de música	Instrumental
Registro predominante	Medio
Orquestación	Melodía: primero clarinete y después se le añaden flautín, flauta y trompeta. Acompañamiento: tamboril, arpa, saxos, viento metales y cuerdas.
Textura	Melodía acompañada.
Articulación	<i>Staccato</i>
Compás	3/8
Ritmo-figuración	Corchea-semicolonchea-semicolonchea-corchea
Final	En continuidad al siguiente fragmento.

**Figura 918.** Descripción del “Tema del charlatán”.

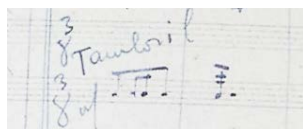
<sup>1853</sup> Tal y como se dice en la película.

<sup>1854</sup> “En relación con el personaje de «Garbancito», el Maestro Guerrero declaraba: «He llevado al pentagrama su gracia, su bondad, su alegría, su tristeza de héroe» (CANDEL CRESPO, José María: *Historia del dibujo animado español...*, op. cit., p. 47).

<sup>1855</sup> Tal y como se dice en la película.

Este tema nos recuerda vagamente a la música de la secuencia 9 que pretendía representar la cotidianidad de la plaza Mayor del pueblo<sup>1856</sup>. Tiene un carácter épico muy similar que se consigue por la orquestación:

- La utilización del tamboril resulta significativa y contribuye en gran medida a este propósito con su ritmo característico en ostinato y su redoble.



**Figura 919.** Partitura autógrafa (f. 13 v., cuarto rollo): empleo del tamboril en el “Tema del charlatán”.

- También utiliza el clarinete como instrumento que lleva la melodía (al igual que en el tema de la plaza).



**Figura 920.** Partitura autógrafa de J. Guerrero (f. 13 v., cuarto rollo): pauta del clarinete.

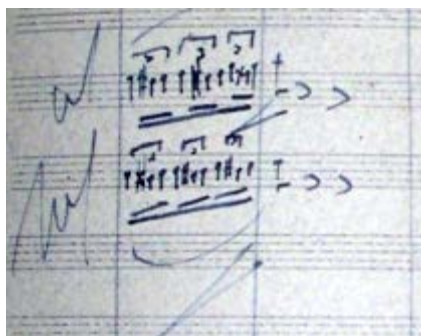
- Deja en un segundo plano a los instrumentos de cuerda que simplemente realizan un acompañamiento de notas tenidas que proporcionan la base armónica y que su articulación contrasta con el tema.



**Figura 921.** Partitura autógrafa de J. Guerrero (f. 13 v., cuarto rollo): pautas de las cuerdas.

<sup>1856</sup> “En principio, la música habita con los personajes. Por tanto, en este aspecto es un elemento del guion: incluso cuando no es un elemento de la historia, permite caracterizar el medio en el que se desarrolla la acción, la clase social a la que pertenecen los protagonistas, cosas que para el cine recurre a estereotipos inmediatos, comparables a los que utiliza en el campo del vestuario, de los decorados, la gestualidad o el diálogo” (CHION, Michel: *La música en el cine...*, op. cit., p. 246).

- Los saxos dan una pincelada de color con sus rápidos grupos de tresillos



**Figura 922.** Partitura autógrafa de J. Guerrero (f. 14 r., cuarto rollo): pautas de los saxos.

El charlatán ya ha terminado de colocar sus bártulos y toca la campanilla para llamar la atención de la gente de la plaza. Es en este momento cuando escuchamos el sonido característico del afilador<sup>1857</sup> que prosigue con su trabajo.

Pocos segundos después, concluye el tema del charlatán y a partir de aquí y mientras el hombre cuenta la historia, vemos como los fragmentos musicales se suceden rápidamente:

- “Música de la historia”.
- Segunda parte del “Tema de Kiriki y Chirili”.
- “Música de la historia”.
- Segunda parte del “Tema del charlatán”.

Se aproxima al momento en que aparecerá Caramanca y, por ello, se necesita aumentar la tensión. Los enlaces entre los diversos fragmentos musicales están realizados con gran maestría, consiguiendo unidad y otorgando continuidad a la narración.

Al primer fragmento lo he llamado “Música de la historia” (26:59) porque es la música que suena mientras el hombre empieza a contar la terrible historia del gigante. En un primer momento, se podría pensar que se trata de material temático nuevo, pero observando las características musicales, enseguida nos percatamos de que estamos ante una nueva presentación del “Tema del charlatán”. La intención del compositor es

---

<sup>1857</sup> Esta melodía es realizada por el flautín y volverá a aparecer en la secuencia en que Garbancito forja su espada asociada al mismo concepto: “el afilador”.

la de conseguir esa variedad en pro del efecto de tensión ya comentado, sin perder la unidad que necesita la secuencia.

SECUENCIA 9: "MÚSICA DE LA HISTORIA"	
Duración	27"
Tempo	<i>Allegretto Moderato</i>
Tonalidad	La M
Dinámica	<i>mf, p, mf</i>
Carácter	Tranquilo
Tipo de música	Instrumental
Registro predominante	Medio
Orquestación	Solo participan las cuerdas con unas pequeñas intervenciones del arpa, flauta, flautín y trompeta con sordina.
Textura	Melodía acompañada
Articulación	<i>Legato</i>
Compás	3/4
Ritmo-figuración	Ídem
Final	El penúltimo compás del tema recoge la conclusión de éste (resolución de la cadencia en el I) y el siguiente es la transición y anacrusa del siguiente, el tema de Kiriki y Chirili.

**Figura 923.** Descripción de la "Música de la historia".

Para ello, utiliza el recurso de la aumentación por lo que puede parecer diferente.

Clarinet in Bb

Violin

**Figura 924.** Melodía del "Tema del charlatán", interpretada por los clarinetes, y de la "Música de la historia", interpretada por los violines.

Pero en realidad conserva el compás ternario, el ritmo, los giros melódicos y la estructura. Incluso deja en silencio a la melodía en el último compás para hacer oír ese grupo rápido de tresillos que ahora realizan la flauta y el flautín.

El carácter del tema es ahora más reposado y el tempo más lento, puesto que se pasa de la euforia de la llamada inicial del charlatán al ambiente tranquilo que requiere la

narración. También contribuye a ello el cambio en la articulación que antes era *staccato* y ahora pasa a ser *legato*.

Y es que ninguno de los fragmentos musicales siguientes serán nuevos hasta que aparezca Caramanca: el último compás de la “Música de la historia” se convierte en la anacrusa del “Tema de Kiriki y Chirili” (27:23); después vuelve a presentarse la “Música de la historia” (27:47) exactamente igual que en la aparición anterior<sup>1858</sup>; y más tarde y para satisfacer el aumento de tensión por la descripción aterradora del gigante, suena otra vez el “Tema del charlatán” (28:11), apoyando de esta manera las imágenes y el texto. Recuérdese que este fragmento tiene un tiempo más rápido, *allegro*, se reducen el valor de las figuras a la mitad<sup>1859</sup>, se cambia de 3/4 a 3/8, etc. Pero ahora se le añaden cuatro compases a modo de coda sobre un pedal de tónica que dan paso a unos segundos de silencio<sup>1860</sup>, llevando aún más al límite la tensión, si cabe, hasta que se descubre la horrible imagen del gigante y comienza el nuevo fragmento musical (28:31).

SECUENCIA 9: “TEMA DE CARAMANCA”	
Duración	3’31”
Tempo	<i>Lento, allegro, lento, allegro, lento</i>
Tonalidad	Modo menor
Dinámica	<i>ff, f, mf, p, &lt;&gt;</i>
Carácter	Grandilocuente
Tipo de música	Instrumental
Registro predominante	Grave-agudo
Orquestación	Participa toda la orquesta con un papel protagonista de los instrumentos de viento metal y en algunos momentos puntuales, del arpa.
Textura	Tiene una importante presencia de contrapunto en muchos momentos.
Articulación	<i>Legato</i>
Compás	4/4
Ritmo-figuración	Ritmos variados
Final	En transición al siguiente fragmento

**Figura 925.** Descripción del “Tema de Caramanca”.

<sup>1858</sup> Y de nuevo el compositor lo indica en la partitura, remitiendo con letras a los compases correspondientes.

<sup>1859</sup> A este recurso se le llama disminución y es el contrario al de aumentación que ya han sido comentados anteriormente.

<sup>1860</sup> La ausencia de música, es decir, el silencio tiene un gran efecto expresivo y más si tenemos en cuenta que estamos ante una película de animación en la que la música ocupa cada uno de sus minutos (bloque continuo).





Otro aspecto a destacar son los numerosos cambios de *tempo*, que proporcionan gran dinamismo a las imágenes y hacen que la escena no resulte monótona<sup>1862</sup>. Además, vemos que apoyan la narración, ya que el tempo de la música está supeditado al ritmo de las imágenes<sup>1863</sup>, como cuando aparece la bondadosa madre y nos percatamos de que a los pocos segundos la música vuelve a un tempo lento, sustentando el sufrimiento causado por no encontrar a sus hijos<sup>1864</sup>.

También contribuyen a este efecto los rápidos arpeggios que se encuentran en la parte A, que son realizados por las cuerdas y el arpa, y que el espectador percibe perfectamente. En una estética similar, están los arpeggios de corcheas que tocan la flauta y el clarinete en la parte B.

En cierta medida, este tema recuerda a la “Música del gigante” que se presentó en la secuencia 1. Pero enseguida se percibe que es sustancialmente diferente y que posee carácter y personalidad propios. Sí es cierto que en ambos fragmentos se utilizan puntillos y hay una presencia importante de los instrumentos de viento metal, muy adecuados para acompañar la presencia de Caramanca.

La bondadosa madre, desesperada, rompe a llorar ante la confirmación que obtiene de Garbancito de que sus dos hijos han sido capturados por el gigante. Éste es un momento importante en el desarrollo de la narración puesto que es ahora cuando nuestro héroe, y ante el sufrimiento de la madre de los dos niños, se compromete a rescatarlos sanos y salvos de las garras del gigante, mostrando un valor caballeresco.

---

<sup>1862</sup> Es lo que Michel Chion denomina vectorización, concepto ya comentado anteriormente (CHION, Michel: *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido...*, op. cit., p. 4).

<sup>1863</sup> En este caso la imagen implica una animación temporal propia y como afirma M. Chion “...La temporalidad del sonido se combina entonces con la ya existente de la imagen: sea para ir en el mismo sentido, sea para contrariarla ligeramente, como dos instrumentos que suenan simultáneamente” (CHION, Michel: *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido...*, op. cit., p. 4). Resulta evidente que el sonido acompaña el ritmo de la imagen con un fin común.

<sup>1864</sup> “[...] pero para significar melancolía la orquestación debe de ser simple;” (OLARTE MARTÍNEZ, Matilde, “¿Existe una frontera en la música aplicada a la imagen...”, op. cit., p. 751).



**Fotogramas 376 (31:25) y 377 (32:06).** Garbancito y la madre de Kiriki y Chirili después del secuestro de los niños.

La acción demanda un cambio en la música que se produce en el momento en que Garbancito comienza el discurso de compromiso: “— Buscaré, penetraré [...], subiré [...], descenderé [...], saldré [...], seré [...]”<sup>1865</sup>, es por ello que lo he llamado “Tema del valor” (32:02).

SECUENCIA 9: “TEMA DEL VALOR”	
Duración	1’02”
Tempo	<i>Largo</i>
Tonalidad	Mi m
Dinámica	<i>p</i>
Carácter	Tranquilo
Tipo de música	Instrumental
Registro predominante	Medio
Orquestación	Cuerdas, trompeta, celesta, arpa. En la segunda parte se añaden saxo y toca la melodía el xilófono. Al final intervienen también trombón, flauta, clarinete y fagot.
Textura	Melodía acompañada
Articulación	Primero cuerdas en <i>pizzicato</i> y luego con arco
Compás	3/4
Ritmo-figuración	Blanca-negra. Síncopas
Final	Conclusivo

**Figura 927.** Descripción del “Tema del valor.

El tema se presenta en tonalidad menor, porque a pesar de la nueva esperanza surgida queda patente en la acción el ambiente de desolación y tristeza. Eso sí, el compositor utiliza el xilófono para la segunda vez que se repite la melodía para de esta manera aumentar la brillantez y apoyar la valentía del niño. Además, en el final sorprenden los arpeggios del arpa, en tonalidad mayor que viene a representar el aliento de esperanza

<sup>1865</sup> Tal y como se dice en la película.

que el héroe le proporciona a la bondadosa madre. Este fragmento termina una vez ha comenzado la siguiente secuencia, proporcionando la continuidad de la que se ha hablado anteriormente.

## SECUENCIA 10

- **Estructura de la secuencia desde el punto de vista musical**

En esta secuencia, el compositor utiliza dos fragmentos musicales (bloque XIX):

- El “Tema de Peregrina”
- La “Canción de los chopos”<sup>1866</sup>

Aunque hay que recordar que el inicio de ésta lo ocupa el “Tema del valor”, que viene de la secuencia anterior.

- **Breve descripción de las principales características y/o funciones de la música de esta secuencia**

De entre las múltiples características y funciones que cumple la música de esta secuencia se presentan a continuación las más relevantes:

- Da continuidad a las imágenes y por tanto, a la narración. La secuencia comienza con un tema que viene de la anterior, el “Tema de Peregrina” enlaza el final de la primera escena y el principio de la siguiente y, por último, la “Canción de los chopos” hace que sea imperceptible la gran cantidad de planos (cortes) que existen<sup>1867</sup>.
- En el “Tema de Peregrina” se puede hablar de “convergencia anímica” puesto que Garbancito, a pesar de sentir temor ante la nueva aventura que va a emprender, no pierde nunca el valor, el ánimo y la alegría, sentimientos que denota la música. También en la “Canción de los chopos” continúa dicha convergencia, aunque no tan marcada. Además, existe una “convergencia física” durante la “Canción de los

---

<sup>1866</sup> En las diferentes fuentes que se han consultado (bibliografía que hace referencia a la historia del cine de animación) como se nombra a los árboles que aparecen en esta secuencia como cipreses, en cambio, el maestro Guerrero escribe en su partitura “La canción de los chopos”. También en la película parece que hayan sido dibujados como cipreses. De todos modos, me referiré a ellos como chopos, siguiendo la denominación del compositor.

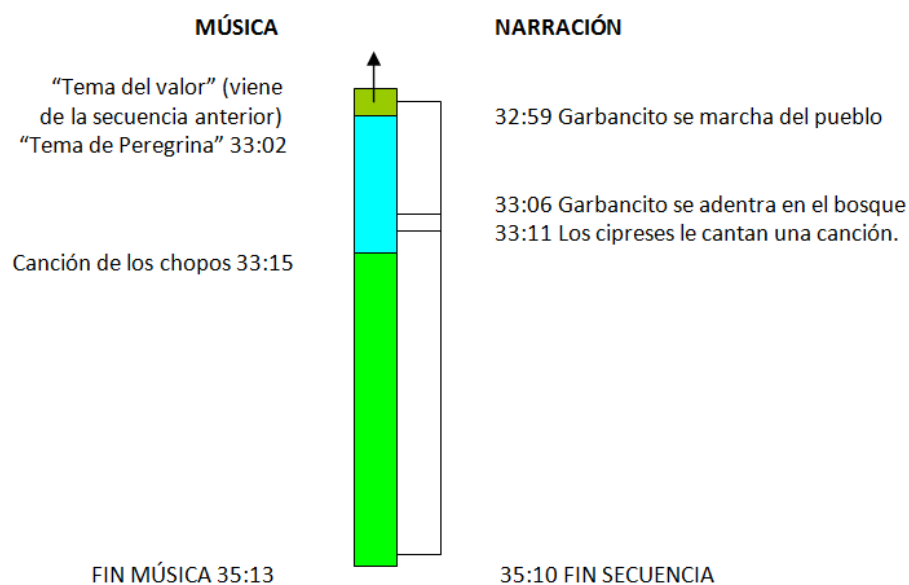
<sup>1867</sup> Ya ha sido comentada la continuidad que aporta la utilización de un mismo tema entre dos secuencias diferentes.

chopos”, tanto en el movimiento de las imágenes como en los cambios de plano que se producen a un ritmo bastante rápido, como el de la canción. De hecho, tanto en la introducción como al final, la música es mucho más lenta, al igual que los movimientos de los dibujos. Por último, la “divergencia cultural” resulta evidente por algunas sonoridades que son influencias del jazz.

- El compositor utiliza el *mickey-mousing* en esta secuencia, ya que los árboles se mueven al ritmo de la música. Pero la sincronización no es tan marcada como en el “Número [musical] de los gusanos” e incluso en algún momento se percibe la existencia de una descoordinación entre las imágenes y la música, porque los árboles mueven la boca aunque en ese instante no se oye cantar.
- Existe tanto música no diegética como música diegética. Es música no diegética la música que acompaña la imagen de Garbancito y Peregrina alejándose del pueblo y adentrándose en el bosque. Por el contrario, el número musical encuentra una clara justificación en la imagen y en la narración, pues son los árboles los que cantan (música diegética). Un poco más difícil de justificar como música diegética es la música que acompaña el canto de los árboles, ya que en ningún momento aparecen en pantalla los instrumentos que la producen.

• **Análisis de la música en relación con la imagen**

La correspondencia que se establece entre la música y la narración es la siguiente:



**Figura 928.** Correspondencia entre la música y la imagen. Secuencia 10.

Desde el punto de vista narrativo y al igual que ocurre en la secuencia 2, su importancia radica en la contextualización espacio-temporal de la historia: es de noche y Garbancito se aleja del pueblo y se adentra en el bosque. Pero ésta sólo ocupa los primeros segundos de la secuencia. En el resto, la narración cede su lugar a la música, dejando que ocupe un papel protagonista: la “Canción de los chopos”<sup>1868</sup> (33:15). Por otra parte, el inicio de la secuencia es similar al de la secuencia 8, en la que Garbancito se aproximaba al pueblo.

De nuevo, debido a la brevedad de la escena, el compositor debía componer una música que durase pocos segundos. También esta vez tenía dos opciones<sup>1869</sup>: crear un nuevo tema o utilizar algún fragmento ya oído. Una vez más, como es lógico, optó por la segunda solución.

Por tanto, las similitudes que presenta esta secuencia con la 8 son, pues, evidentes. Pero en esta ocasión, el compositor utiliza el “Tema de Peregrina”. Este cambio se produce porque Garbancito ya no es un simple niño que labra la tierra, cuida su granja y vende quesos en la plaza Mayor del pueblo. Ahora es un héroe que se dispone a salvar a las víctimas inocentes de las garras del gigante. Por eso, el compositor se olvida de la “Canción del trabajo” y recupera el “Tema de Peregrina”<sup>1870</sup> (33:02).

Además, este tema reúne los requisitos necesarios para sustituir a la “Canción del trabajo” en esta secuencia:

- Debe ser una música con una gran importancia y papel específicos dentro de la música del film. Este fragmento ya ha aparecido en dos ocasiones (secuencias 1 y 2) y tiene una gran importancia en dichas secuencias y éstas dentro de la película. No se debe olvidar que la primera vez que aparece (secuencia 1), lo hace acompañando la presentación de los personajes, momento fundamental en el desarrollo del film, y que en su segunda intervención adopta forma de canción

---

<sup>1868</sup> “[...] y entonan una canción que es uno de los mejores temas musicales de la película” (CANDEL CRESPO, José María: *Historia del dibujo animado español...*, op. cit., p. 48).

<sup>1869</sup> Recordemos que en la secuencia 8, que como hemos dicho la consideramos opuesta a la que nos ocupa, ya realizamos un planteamiento similar.

<sup>1870</sup> Recuérdese que este tema no ha aparecido desde la secuencia 2.

(secuencia 2), lo que ya la hace diferente (identificable) de la mayoría de la música del largometraje.

- Debe resultar pegadiza y familiar al espectador. Es pegadizo por sus características musicales (melodía alegre, fácil de recordar, muy cantable, etc.) y familiar por el ya comentado número de apariciones.

También en esta ocasión, el “Tema de Peregrina” se asocia con los dos personajes y conserva la esencia y características presentadas en apariciones anteriores. Sólo podemos resaltar que al igual que ocurría en la secuencia 2, no está presente el ritmo de ocho corcheas introducido al final de la frase para rellenar el último compás, que resultaba tan característico. Además, esta vez únicamente se trata de música instrumental, como en la secuencia 1.

<b>SECUENCIA 10: “TEMA DE PEREGRINA”</b>	
Duración	12”
Tempo	<i>Allegro Moderato</i>
Tonalidad	Do M
Dinámica	<i>p</i>
Carácter	Alegre
Tipo de música	Instrumental
Registro predominante	Agudo-medio
Orquestación	Melodía: Primera frase, violines y xilófono; segunda, saxos. Acompañamiento: pregunta, resto de cuerdas; el viento metal añade color al último acorde
Textura	Melodía acompañada
Articulación	Primera frase todos los instrumentos de cuerda en <i>pizzicato</i> . Segunda frase en <i>legato</i>
Compás	2/2
Ritmo-figuración	Ídem
Final	En transición al siguiente fragmento (en semicadencia sobre V)

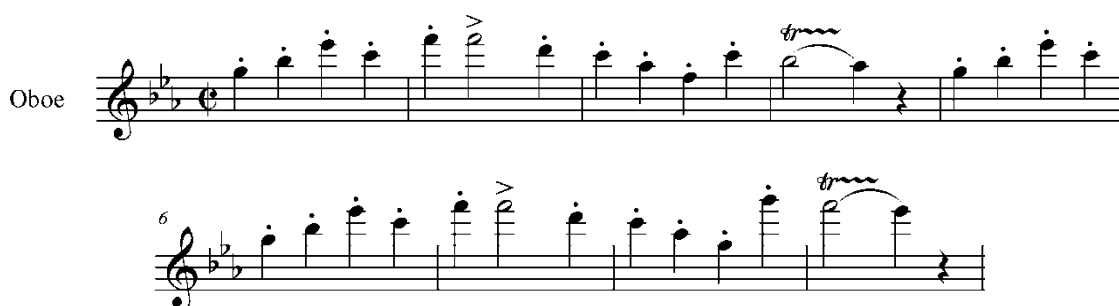
**Figura 929.** Descripción del “Tema de Peregrina”, en su tercera aparición.

El “Tema de Peregrina” acompaña dos momentos narrativos diferentes, aunque en ambos se trata de contextualizar la acción:

- 1ª Escena: se podría llamar escena “de salida”, pues muestra como Garbancito y Peregrina abandonan el pueblo.

- Inicio de la 2ª escena: podríamos llamarla “de entrada”. Ahora, Garbancito y su amiguita se dirigen hacia un bosque, el nuevo escenario de la acción.

Es por ello que el “Tema de Peregrina” se divide en dos partes: primera frase (cuatro compases) y repetición con el final distinto (cuatro compases), correspondiendo la primera a la primera escena de la secuencia y la segunda, al inicio de la siguiente.



**Figura 930.** Melodía del “Tema de Peregrina, interpretada por el oboe.

La música, evidentemente hace notar esta distinción presentando el mismo tema pero con características que las hacen sensiblemente diferentes, sobre todo por lo que respecta a orquestación y articulación. De esta manera se consigue la continuidad de la que se ha hablado, pero también caracterizar cada uno de los dos momentos.

	a	a'
Orquestación	La melodía la toca el xilófono, que es doblado por los violines primeros y segundos para reforzarla. El resto de las cuerdas realizan el acompañamiento.	La melodía la toca los saxos. No hay acompañamiento hasta el tercer compás, donde el viento metal añade color al último acorde que ocupa el tercer y cuarto compás.
Articulación	Las cuerdas tocan en pizzicato y el xilófono, dada su naturaleza sonora suena también “corto”	Legato

**Figura 931.** Estructura del “Tema de Peregrina”.

Terminado el “Tema de Peregrina”, da comienzo la “Canción de los chopos”. Se trata de un número musical y al igual que en la secuencia 2, si se observa el discurrir de la música, se verá claramente que las imágenes se articulan en función de ella. Esto es, tanto la imagen como la narración están subordinadas a la música, como ya se ha



comentado, suele ocurrir en los números musicales. Aunque en esta ocasión no hay tanta complicidad como en el “Número [musical] de los gusanos”.

SECUENCIA 10: “CANCIÓN DE LOS CHOPOS”	
Duración	1'53”
Tempo	<i>Lento, Allegretto</i>
Tonalidad	Do m
Dinámica	<i>p, f, sf</i>
Carácter	Misterioso y tranquilo
Tipo de música	Instrumental, instrumental-vocal
Registro predominante	Grave
Orquestación	Saxos, 3 trompetas, trombón de varas, helicón, percusión, 6 violines a y b, 3 violonchelos, 2 contrabajos y piano.
Textura	Melodía acompañada
Articulación	<i>Legato, staccato.</i>
Compás	2/2
Ritmo-figuración	Dos blancas, cuatro negras, blanca, blanca ligada a blanca con puntillo y silencio de negra.
Final	Conclusivo: V-I.

**Figura 932.** Descripción de la “Canción de los chopos”.

La estructura del tema desde el punto de vista musical es la siguiente:

- Introducción instrumental en *Lento*: los árboles se agitan, pero todavía no han cobrado rasgos humanos.
- Canción: a los chopos les han aparecido boca, ojos y manos, ahora cantan (personificación)<sup>1871</sup>.
  - o Introducción instrumental (en *Allegretto*).
  - o Canción (en *Allegretto*):
 

Garbancito de la Mancha, Mancha  
nuestra... (corte)  
que hoy negó acunar tu sueño, sueño  
cantará mañana gloria, gloria.

Sigue con recio brazo hasta el final, hasta el final.  
Lucha sin que se amengüe tu valor, valor valor.  
Presto pondrás en tierra a tu rival, a tu rival.  
Pronto te aclamarán por vencedor.

<sup>1871</sup> “Al regresar a su casa, durante la noche, los cipreses a su alrededor cobran figura y rostros humanos...” (CANDEL CRESPO, José María: *Historia del dibujo animado español...*, op. cit., p. 48).

Garbancito de la Mancha, pa pa pa pa pa pa  
nuestra brisa rumorosa, pa pa pa pa pa pa  
que hoy negó acunar tu sueño  
[en *Lento*] cantará mañana gloria, mm, mm...

- o Coda (sigue en *Lento*)

pa pa pa pa... mm, mm...

Cuando comienzan a cantar la primera copla, la música y las imágenes no van sincronizadas: el árbol mueve la boca, pero no se oye nada hasta unos segundos más tarde. Después de esto, en el segundo verso se produce un corte que parece que afecte tanto a la imagen como al audio, la música y la letra:

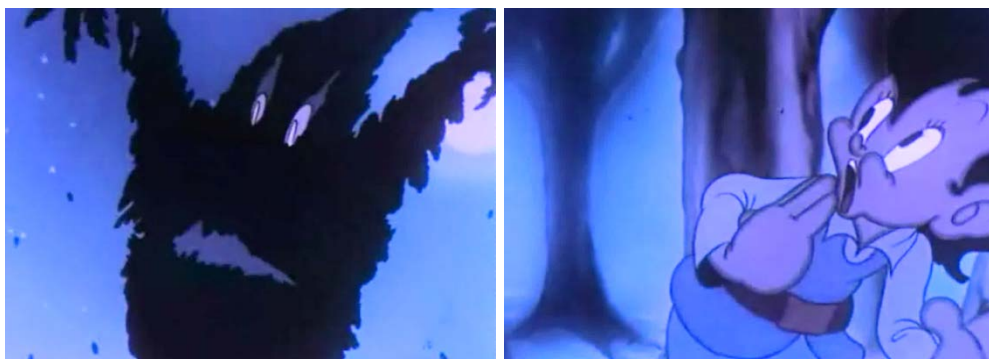
Nuestra [...] (corte)

Al consultar la partitura vemos que la frase completa es:

nuestra brisa rumorosa, rosa

Seguramente, este corte se produce para ajustar las imágenes a la música y la letra y evitar la descoordinación. Después del corte, la música y las imágenes vuelven a caminar de la mano<sup>1872</sup>.

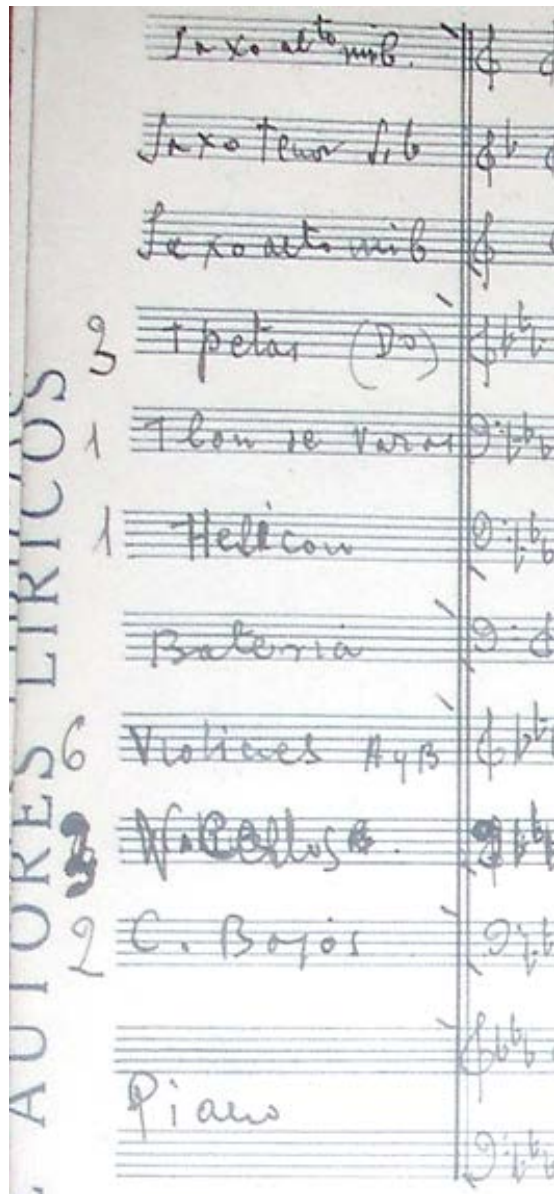
Los chopos tratan de darle ánimo al protagonista e infundirle valor. Pero además, se adelantan algunos acontecimientos, como ocurre con la canción de la secuencia 3: “cantará mañana gloria, gloria” o “Presto pondrás en tierra a tu rival, a tu rival / Pronto te aclamarán por vencedor”. De este modo, los árboles vaticinan la victoria de Garbancito sobre el gigante.



**Fotogramas 378 (33:32) y 379 (33:52).** Los cipreses cantan una canción a Garbancito, que se muestra asustado y sorprendido.

<sup>1872</sup> “Esta escena tenía además una excelente animación y unos acertados movimientos de cámara” (CANDEL CRESPO, José María: *Historia del dibujo animado español...*, op. cit., p. 48).

La música de esta secuencia resulta, en gran medida, especial y distinta del resto de la película, porque es una canción. Pero además, se pueden observar otras particularidades que afectan a las características musicales de dicho fragmento. En primer lugar, hay que destacar que esta vez la canción está escrita para cuarteto vocal masculino, interpreta por el Cuarteto Vocal “Orpheus”, que ya había intervenido en la película en el otro número musical, el “Número [musical] de los gusanos”. También se debe prestar gran atención a la orquestación. Si se consulta la partitura, se confirmará lo que el oído intuye al ver el film: este fragmento tiene una orquestación distinta al resto de la película y por tanto, característica:



**Figura 933.** Orquestación de la “Canción de los chopos”. Separata (f. 1 r.).

La mayoría de los instrumentos son de un registro grave. El compositor los elige seguramente porque los considera los más adecuados para acompañar al cuarteto vocal masculino que canta la canción:

- Otorga un papel protagonista a la trompeta. Ahora se requieren tres.
- Cuenta con la presencia de los saxos.
- Aparece un instrumento nuevo en la orquestación, el helicón<sup>1873</sup>.
- Bajo el epígrafe de batería, engloba diversos instrumentos de percusión que son utilizados a lo largo de toda la canción: vibráfono, bloc, caja, caja china, lira, celesta, etc.
- Se aumenta a dos el número de contrabajos.
- Reaparece el piano<sup>1874</sup>, fundamental en esta secuencia<sup>1875</sup>.

## SECUENCIA 11

### • **Estructura de la secuencia desde el punto de vista musical**

Siguiendo con el punto de vista planteado en la estructura de la secuencia desde el punto de vista narrativo, el compositor podría haber utilizado la misma música pero en cambio, emplea dos fragmentos diferentes (bloques XX-XXI):

- “Tema de Peregrina”.
- “Tema de los tres pillos”.

### • **Breve descripción de las principales características y/o funciones de la música de esta secuencia**

De entre las múltiples características y funciones que cumple la música de esta secuencia se presentan a continuación las más relevantes:

---

<sup>1873</sup> “Instrumento de viento, de metal, de la familia de la tuba baja y bombardas, en forma de círculo, por cuyo centro pasa el cuerpo del ejecutante, utilizado especialmente en las bandas militares. Su afinación es Fa-Mi b-Do-Do-Si b” (PÉREZ, Mariano: *Diccionario de la Música y los Músicos II*. Madrid, Ediciones Istmo, 2000, p. 153).

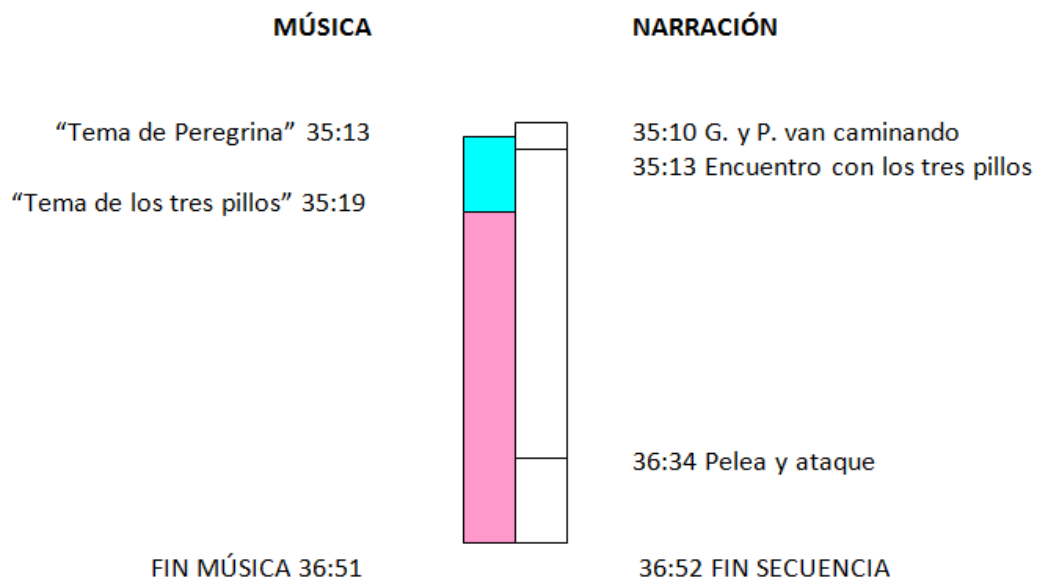
<sup>1874</sup> No se utilizaba este instrumento desde la secuencia 5, pues en la secuencia 6 se reemplaza éste por el arpa.

<sup>1875</sup> En la partitura manuscrita por el maestro Guerrero, hay una reducción para piano de la “Canción de los chopos”. Probablemente, se utilizara para ensayar con el cuarteto vocal (Véase el apartado de “Procedimiento de trabajo del compositor”).

- Otorga verosimilitud a las imágenes, sobre todo al momento de la paliza.
- Denota la presencia de un personaje: el “Tema de los tres pillos” adelanta la aparición de Pajarón, Manazas y Pelanas.
- Se puede hablar de una “convergencia anímica” en el “Tema de Peregrina”, una vez más. Y existe una “divergencia anímica” en la parte final de la secuencia (efecto anempático).

- **Análisis de la música en relación con la imagen**

La correspondencia que se establece entre la música y la narración es la siguiente:



**Figura 934.** Correspondencia entre la música y la imagen. Secuencia 11.

Antes de que termine el fundido a negro se oye un cascabel que nos adelanta la presencia de Peregrina y enseguida aparece ésta y Garbancito en la imagen, caminando alegremente. Como he dicho anteriormente, el compositor podría haber utilizado la misma música para toda la secuencia, pero ha querido distinguir este momento usando el ya conocido “Tema de Peregrina” (35:10). Así, el compositor busca un mayor contraste entre este momento y la aparición de los tres pillos: se trata de remarcar los buenos sentimientos del niño en contraposición a las oscuras intenciones de Manazas, Pelanas y Pajarón. Así, la música crea un efecto empático (“convergencia anímica”) y, por tanto, refuerza la información que nos proporcionan las imágenes. Y una vez más, aparece dicho tema asociado a nuestro protagonista y su cabrita.

SECUENCIA 11: "TEMA DE PERGRINA"	
Duración	11"
Tempo	<i>Allegretto Moderato</i>
Tonalidad	Mi b M
Dinámica	<i>p</i>
Carácter	Alegre
Tipo de música	Instrumental
Registro predominante	Medio-agudo
Orquestación	Melodía: flauta, clarinete y fagot. Acompañamiento: cuerdas y arpa
Textura	Melodía acompañada
Articulación	<i>Staccato</i>
Compás	2/2
Ritmo-figuración	Ídem
Final	Conclusivo: V-I

**Figura 935.** Descripción del "Tema de Peregrina", en su cuarta aparición.

En esta ocasión, el tema vuelve a conservar las características básicas que lo hacen reconocible fácilmente e introduce, además, pequeñas modificaciones, como pueden ser la orquestación, el registro o algún leve cambio rítmico, que le dan variedad, riqueza y dinamismo al discurso musical.

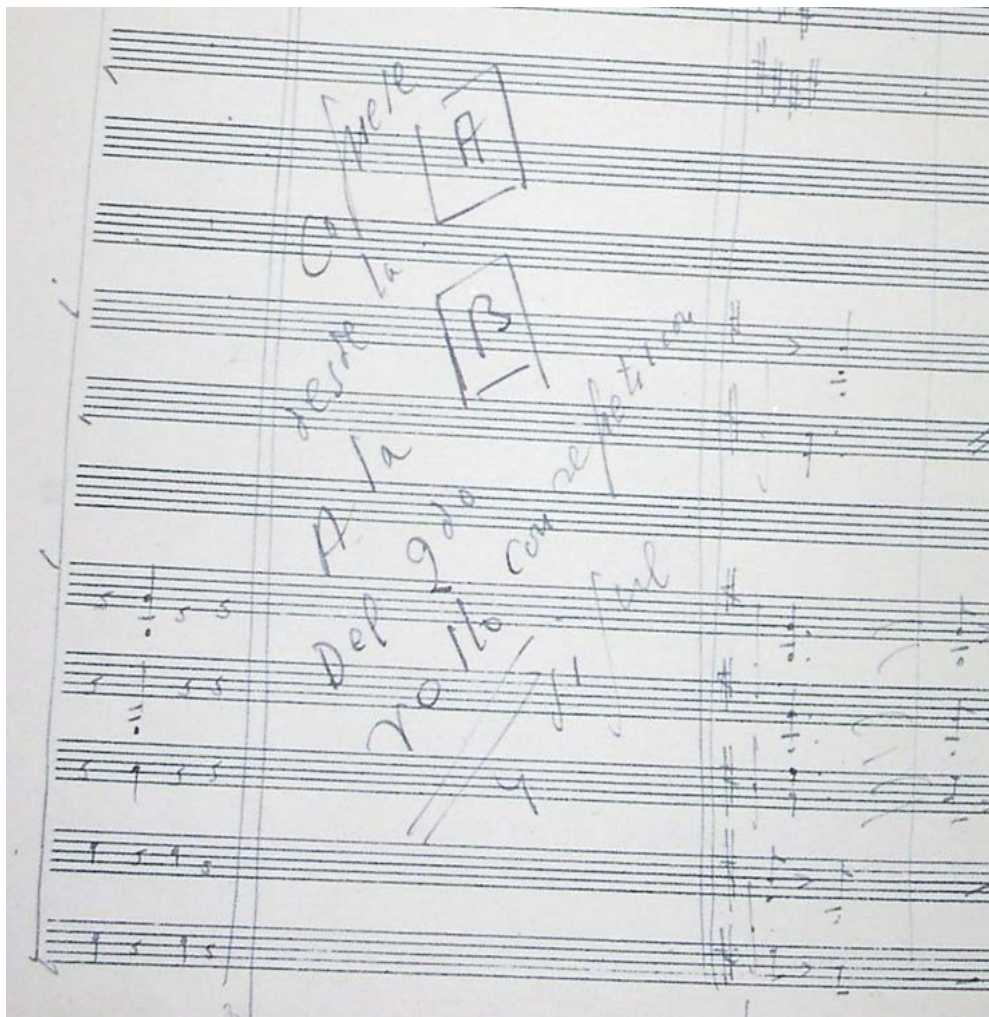
Dado el poco espacio de tiempo que debe ocupar esta aparición del tema, el compositor únicamente utiliza los compases más característicos, dotándoles, además, de una estructura acabada (estructura clásica):

- 4 cc. de pregunta (termina sobre V).
- 4 cc. de respuesta (termina sobre I).

Garbancito se para y en pantalla aparece una sombra misteriosa. El tema de Peregrina continua sonando hasta que se encuadran los pies del personaje que producía dicha sombra. En ese instante comienza a sonar el "Tema de los tres pillos" (35:19). Y es entonces cuando el espectador intuye de quién se trata. En pocos segundos, las sospechas son confirmadas por la lenta panorámica que asciende hasta la cara: es Pajarón, acompañado de Manazas y Pelanas. Por tanto, la música adelanta la aparición de los tres pillos.

El compositor vuelve a utilizar este tema asociado<sup>1876</sup> a los antagonistas de Garbancito. Y es porque, de nuevo, los tres personajes van a cometer una fechoría<sup>1877</sup>.

Pero no se presenta exactamente igual que en la aparición anterior ya que reutiliza el tema, copiando fragmentos ya oídos e introduciendo algunos nuevos:



**Figura 936.** Partitura autógrafa de J. Guerrero (f. 15 v., quinto rollo): Fragmento del “Tema de los tres pillos”, en los que la partitura remite al tema aparecido en el segundo rollo.

Los nuevos fragmentos introducidos encajan perfectamente en el discurso musical del “Tema de los tres pillos” pues conservan los elementos característicos necesarios para que esta música presente unidad. De esta manera, el fragmento puede ser

<sup>1876</sup> No lo considero *leitmotiv* porque solamente se utiliza en tres ocasiones a lo largo del film. Eso sí, la asociación resulta evidente.

<sup>1877</sup> La música anticipa no sólo la presencia de los personajes sino lo que va a ocurrir en la narración.

considerado un todo. Pero, por el contrario, también introduce cambios que le dotan de brillantez y variedad:

- Mantiene el mismo compás (3/8), tempo (*Allegro*), carácter (marcado), tipo de música (instrumental), registro predominante (medio) y textura (melodía acompañada).
- La tonalidad cambia a Sol M<sup>1878</sup>. Este cambio también se produce en la primera aparición del tema cuando enlaza con el pasodoble.
- La dinámica es *f* durante todo el fragmento que se presenta como la culminación del anterior.
- La articulación es notablemente contrastante, ya que ahora se presenta en legato.
- La orquestación sigue dándole protagonismo a los vientos, en este caso concreto a los saxos (primero uno y después los tres), que son apoyados por las cuerdas, que también tocan la melodía, aunque en un segundo plano.

Se puede buscar también una explicación a la introducción de nuevos fragmentos en el desarrollo de la acción: el tema encaja perfectamente en los primeros instantes de la secuencia, pero la música termina y se intuye la necesidad de un cambio. Éste se produce justo en el momento en que Garbancito le planta cara a los tres personajes: “—¡Sigue tu camino Pajarón, que nadie te ha pedido consejo en esta causa que no te incumbe, eh!<sup>1879</sup>. El niño parece salir airoso del enfrentamiento verbal y es entonces cuando la música busca resaltar este hecho.

Pero, cómo elige el compositor la nueva música. En primer lugar hay que decir que descarta la utilización del pasodoble de la granja<sup>1880</sup>, que, como pasodoble, tiene unas características muy específicas que no encajan en esta secuencia. Así que decide componer un fragmento que, como hemos visto, mantenga la unidad pero tenga características específicas que resalten el personaje de Garbancito.

Por un momento el espectador cree que el niño, al demostrar su valentía, ha conseguido ahuyentar a sus enemigos, pero nada más lejos de la realidad, ya que

---

<sup>1878</sup> El cambio de un modo al otro es muy frecuente en música. La frontera entre los modos es muy difusa.

<sup>1879</sup> Tal y como se dice en la película.

<sup>1880</sup> Recuérdese que esta música se había utilizado en la secuencia 6 titulada “La pesca del gallo”.



finalmente los tres rufianes le propinarán una paliza. El nuevo fragmento termina cuando empiezan las agresiones físicas, primero a Peregrina por parte de Pajarón, después a Pajarón por parte de Garbancito y por último la paliza que recibe el héroe, en cuyo contexto vuelve a sonar el “Tema de los tres pillos”. El compositor vuelve a utilizarlo para resaltar la consumación de la fechoría. En este final de secuencia, se produce una divergencia anímica (efecto anempático): la música sigue sonando sin recoger entre sus notas la brutal paliza que le propinan<sup>1881</sup>. Quizá no se produzca un cambio en la música por querer quitar dramatismo a las imágenes. No debemos olvidar que es una película dirigida a un público infantil. También podemos pensar que vuelve a sonar esta música porque se quiere dirigir la atención del espectador a los malos sentimientos de los tres personajes y no centrarla en la paliza en sí<sup>1882</sup>.

## SECUENCIA 12

### • Estructura de la secuencia desde el punto de vista musical

De nuevo, el compositor elige **dos fragmentos de música** bien diferenciados (bloque XXI):

- “Tema del hada” para toda la secuencia.
- “Canción de los chopos” para el *barrido*<sup>1883</sup>.

---

<sup>1881</sup> Michel Chion, en su libro *La audiovisión*, hablando del *efecto empático y anempático* que puede tener la música, se refiere a que de este último “se derivan en especial las innumerables músicas de organillo, de celesta, de caja de música y de orquesta de baile, cuya frivolidad e ingenuidad estudiadas refuerzan en las películas la emoción individual de los personajes y del espectador en la medida misma en que fingen ignorarla”. Y aunque en el caso que nos ocupa, la música no recurra a ninguno de estos ejemplos, resulta evidente que el “Tema de los tres pillos” funciona de la misma manera en esta escena. “Este efecto de indiferencia cósmica se utilizaba ya sin duda en la ópera, aquí y allá, cuando la emoción era tan fuerte que helaba las reacciones de los personajes y provocaba en ellos una especie de regresión psicótica: el famoso efecto de locura, la musiquilla idiota que se repite como meciéndose, etc.” (CHION, Michel: *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido...*, op. cit., p. 19-20).

<sup>1882</sup> La misma imagen también contribuye a ello, puesto que en el momento de la paliza se coloca un plano más general, los personajes pasan a ser siluetas negras y únicamente se perciben los golpes que recibe Garbancito, pero no se ven ni las heridas ni su sufrimiento.

<sup>1883</sup> Se debe hacer notar que el *barrido* es tratado como una parte más de la secuencia y por eso se destina una música para él. Además, encontramos con frecuencia imágenes que quieren representar el paso de tiempo y siempre van acompañadas de música: “De un modo más general, la música «en tanto que continuidad auditiva, parece mezclar y homogeneizar la discontinuidad visual, espacial o temporal. Las secuencias de ‘montaje’ –páginas de calendario que se deshojan, titulares de periódico que marcan el paso de tiempo, Kane y su mujer desayunando cada vez más aislados y separados con el paso de los años- son tipos de secuencia acompañados casi siempre de música»” (GORBMAN, Claudia: *Unheard*

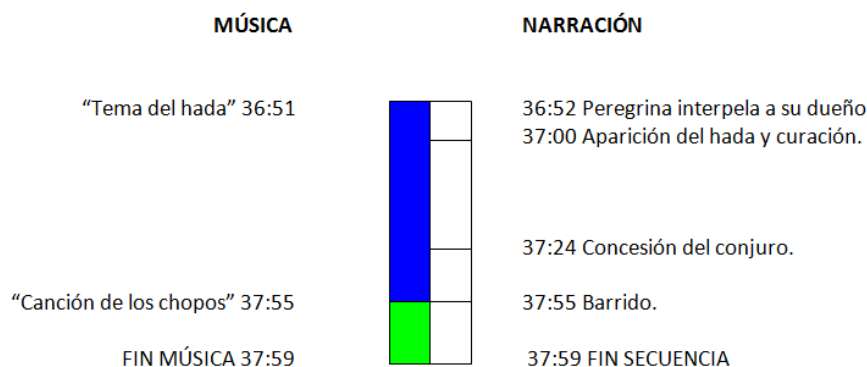
- **Breve descripción de las principales características y/o funciones de la música de esta secuencia**

De entre las múltiples características y funciones que cumple la música de esta secuencia se presentan a continuación las más relevantes:

- Da continuidad a la narración.
- Refuerza la información que proporcionan las imágenes y el texto.
- Existe una “convergencia anímica” y también “física” en toda la secuencia.
- Vectorización del tiempo: fragmento de la “Canción de los chopos”.

- **Análisis de la música en relación con la imagen**

Esta secuencia es ocupada prácticamente en su totalidad por el “Tema del hada” (36:51), dejando para el barrido un breve fragmento de la “Canción de los chopos” (37:55). No es necesaria más cantidad de fragmentos, dada su brevedad. Por tanto, la correspondencia que se establece entre la música y la narración es la siguiente:



**Figura 937.** Correspondencia entre la música y la imagen. Secuencia 12.

Esta secuencia resulta fundamental desde el punto de vista narrativo, ya que el héroe permanece inmóvil, en el suelo, y no responde a las interpelaciones de la cabrita. El espectador se pregunta: ¿Habrás muerto? ¡No es posible!. Pero enseguida brota un halo de esperanza con la aparición del hada y su curación.

---

*Melodies. Narrative Film Music..., op. cit., p. 130).* Aunque no se considere una secuencia separada, debido a su escasa duración, vemos que encaja perfectamente en este tratamiento que señala Claudia Gorbman.



**Fotogramas 380 (33:32) y 381 (33:52).** Garbancito yace muerto, acompañado de Peregrina; el hada Mágica lo resucita con sus poderes divinos.

También se trata de una secuencia fundamental, porque es la primera vez que aparecen elementos de naturaleza fantástica ya que a pesar de que la bruja y el gigante ya se han presentado en la acción en secuencias anteriores, todavía no han utilizado ningún poder sobrenatural<sup>1884</sup>. Y no hay que olvidar que es ahora cuando el hada premiará a Garbancito, otorgándole el poder de un conjuro que tanto le servirá para acabar con el gigante y rescatar a los niños.

La música acompaña perfectamente la narración e incluso, en algunos momentos, se podría afirmar que se presenta como primordial para que el espectador comprenda el texto. Para ello, el compositor crea un nuevo tema, el “Tema del hada”, que presenta la siguiente estructura:

- Introducción, con elementos de B.
- Parte A.
- Parte B.
- Coda, con elementos de B.

Así, la música de esta secuencia arranca en el fundido a negro y desde el primer momento anticipa la presencia del hada. Además, resulta fundamental durante la aparición del halo de luz, ya que le da verosimilitud a las imágenes y, sobre todo, ayuda a interpretar este hecho sobrenatural como tal: en la introducción se utiliza el

---

<sup>1884</sup> Resulta muy curioso ver cómo se entremezclan con gran coherencia los personajes de naturaleza fantástica y la figura de Dios. Podría afirmarse que las hadas serían una especie de ángeles de los cuáles Éste se sirve para ayudar y guiar a Garbancito.

principio de la melodía de la parte B pero lo que en realidad oye el espectador son los arpeggios ascendentes y descendentes que realizan la flauta y el flautín, acompañando al arpa y que, enseguida, se asocian a elementos de naturaleza fantástica. Quizá resulta demasiado atrevido afirmar que la música anuncia la aparición de este personaje, pero lo que sí es evidente es que mantiene la atmósfera de suspense que se resuelve con su presencia.

En el momento en que el destello aparece en pantalla y una voz producida por éste (la del hada) interpela a Peregrina, comienza a sonar la parte A del tema.

<b>SECUENCIA 12: "TEMA DEL HADA"</b>	
Duración	1'03"
Tempo	<i>Muy Lento-Allegretto-Lento</i>
Tonalidad	Do m-Mi b M-Fa m
Dinámica	<i>p</i>
Carácter	Tranquilo, <i>dolce</i> .
Tipo de música	Instrumental
Registro predominante	Agudo
Orquestación	Flautín, flauta, clarinete, fagot, cascabel, trompetas, trombones, saxos, arpa y cuerdas.
Textura	Melodía acompañada
Articulación	<i>Legato</i>
Compás	3/4
Ritmo-figuración	Blanca-negra-negra
Final	En transición al siguiente fragmento (semicadencia sobre V).

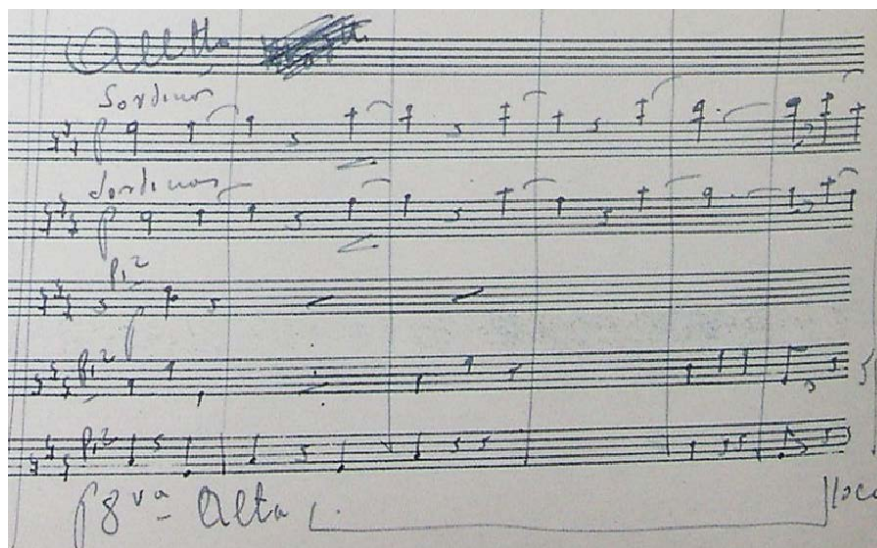
**Figura 938.** Descripción del "Tema del hada".

Observando sus características y sobre todo, escuchándolo en la película, se ve que se trata de un vals<sup>1885</sup>, el "Vals del hada", formato muy apropiado para el tema del hada. Se estructura en dos partes diferenciadas, que tratan de matizar la narración con ritmos y carácter diferentes:

- En la parte A, el hada elogia a Garbancito y decide curarle como premio a su conducta:

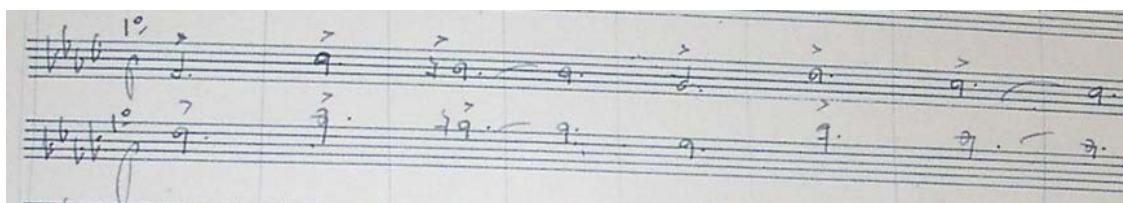
---

<sup>1885</sup> Recuérdese que esta forma ya ha sido utilizada en la secuencia 3, con la aparición del "Vals de la mosca".



**Figura 939.** Partitura autógrafa de J. Guerrero (f. 1 v., sexto rollo): parte A del “Tema del hada”, interpretado por las cuerdas.

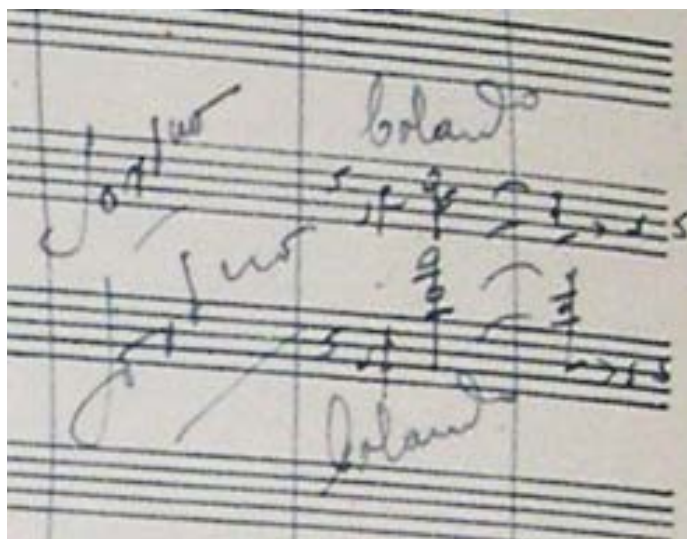
- Y en la parte B el hada lleva a cabo dicha curación:



**Figura 940.** Partitura autógrafa de J. Guerrero (f. 3 r., sexto rollo): parte B del “Tema del hada”, interpretado por trompetas y trombones.

En la coda vuelve a utilizar, como en la introducción, elementos de la parte B y reaparecen los arpeggios, pero ahora sólo los toca el arpa. Estos arpeggios coinciden con el momento en el que el hada habla del conjuro, volviendo a señalar lo sobrenatural, el poder concedido a Garbancito.

En cuanto a la orquestación, destaca la presencia del cascabel, que acompaña a Peregrina y también el uso de las trompetas y los trombones con sordina, que imitan el balido de la cabrita. Y así lo indica el compositor en la partitura:



**Figura 941.** Partitura autógrafa de J. Guerrero (f. 1 v., sexto rollo): trombones y trompetas imitan el balido de la cabrita en el “Tema del hada”,

El hada termina de hablar y desaparece. Garbancito y Peregrina se quedan muy sorprendidos. Es en este momento cuando concluye el tema. A continuación, se produce un *travelling* lateral hacia la derecha, que lleva al espectador desde el bosque a una tela de araña. Cuando ésta se rompe concluye la secuencia, ya que aparece la imagen de la granja del protagonista<sup>1886</sup>. Para acompañar este elemento de enlace, se utiliza una frase de la “Canción de los chopos”.

<b>SECUENCIA 12: “CANCIÓN DE LOS CHOPOS”</b>	
Duración	5”
Tempo	<i>Allegro</i>
Tonalidad	Do m
Dinámica	<i>f</i>
Carácter	Apresurado
Tipo de música	Instrumental
Registro predominante	Grave
Orquestación	Toda la orquesta
Textura	Prácticamente es homofonía
Articulación	<i>Legato</i>
Compás	2/2
Ritmo-figuración	Ídem
Final	En continuidad al fragmento siguiente: semicadencia (V)

**Figura 942.** Descripción de la “Canción de los chopos”, en su segunda aparición.

<sup>1886</sup> He establecido en final de la secuencia en el fundido encadenado porque se produce una ruptura de espacio y de tiempo.

Esta elección no podía ser más acertada ya que en el barrido se muestran los cipreses y demás árboles del bosque. Además, el compositor decide usar esta música porque es una melodía sencilla y pegadiza, que resulta perfecta para acompañar este elemento de enlace y que, además, se puede tocar a un *tempo* mucho más rápido para de esta manera acompañar la velocidad de las imágenes<sup>1887</sup>. Además, el final en transición hacia la secuencia siguiente (semicadencia sobre el V) y el calderón de la última nota apoyan la acción ya que acompañan perfectamente el momento en que la cámara detiene su rápido movimiento en la tela de araña. Todo se resuelve cuando ésta se rompe, dando paso a la nueva secuencia y con ella, al nuevo fragmento musical.

### SECUENCIA 13

- **Estructura de la secuencia desde el punto de vista musical**

Debido a la larga duración de esta secuencia, el compositor emplea gran variedad de fragmentos (bloques XXII-XXIV):

- “Canción de los chopos”
- “Tema de la espada”
- “Música del afilador”
- “Tema de la espada”
- “Canción de los chopos”
- “Tema de la espada”
- “Campanas”
- “Música de la caída”
- “Música de trapecista”
- “Música del agua”
- “Música del pájaro”
- “Tema de la espada”

---

<sup>1887</sup> En este caso, y una vez más, podríamos aplicar el concepto postulado por Michel Chion de vectorización del tiempo

- “Parte B del tema de las hadas”
  - “Parte A del tema de las hadas”
  - “Parte B del tema de las hadas”
- **Breve descripción de las principales características y/o funciones de la música de esta secuencia**

De entre las múltiples características y funciones que cumple la música de esta secuencia se presentan a continuación las más relevantes:

- Existe una “convergencia anímica” y también “física” en toda la secuencia.
- La música anticipa la aparición de un personaje.
- Temporalización de las imágenes por el sonido: la música varía la percepción del tiempo de la imagen (ralentización y vectorización).
- Potencia algunos efectos.
- Utilización abundante del *mickey-mousing* en algunos momentos.

1) Durante la fragua de la espada:

- Garbancito mueve la cadena del aire al ritmo de la música, cuando fragua la espada.
- Cada salto/empuje de las ardillas es puntuado con un sonido, seguramente de block.

2) Durante su estancia en el taller, convertido en garbanzo:

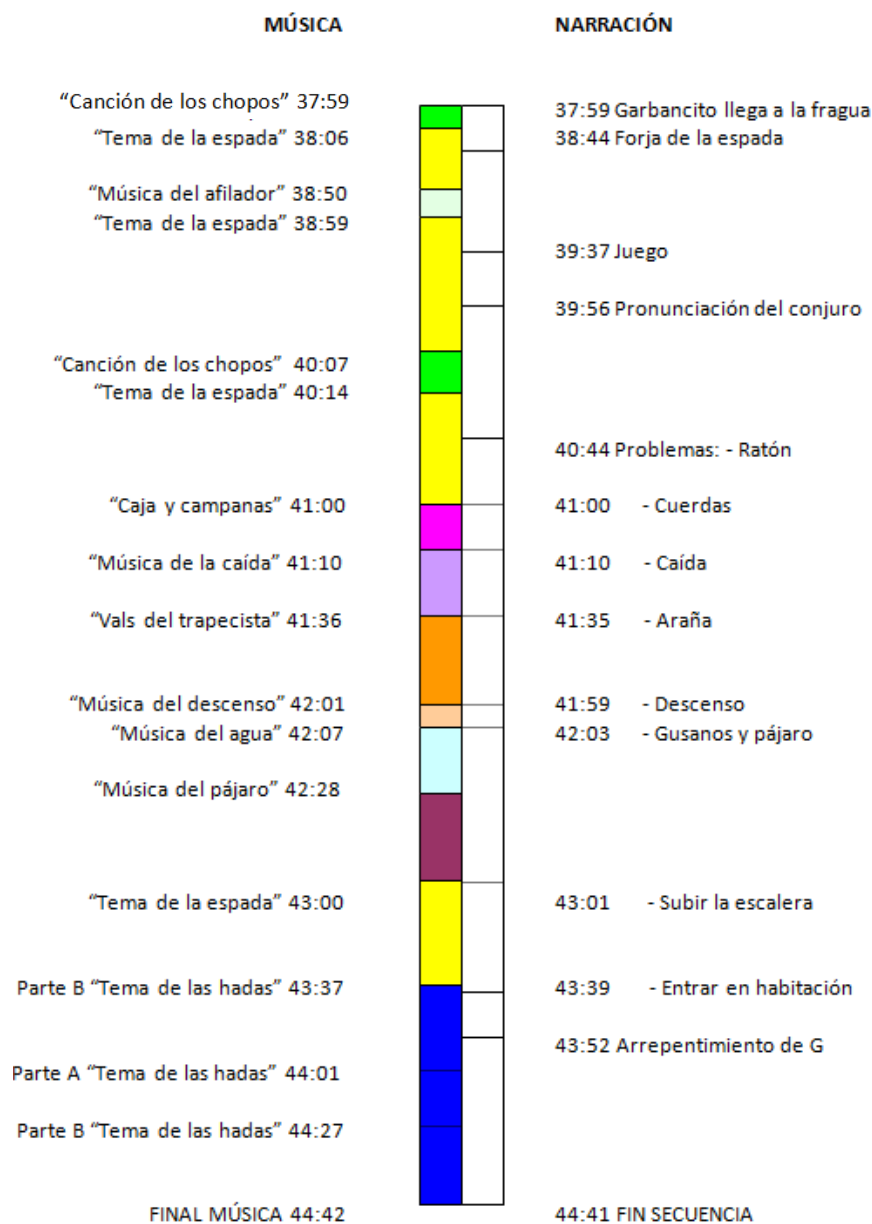
- Se queda colgando de una cuerda y la música imita el sonido de una campana.
- Cae, se golpea y vuelve a caer: la música realiza arpegios descendentes, acompañando su caída.
- La música del trapezista acompaña sus movimientos de equilibrista..
- Desciende por una cuerda: el arpa realiza unos arpegios descendentes.
- Nada dentro del agua y la música sugiere esos movimientos tranquilos.
- La música acompaña el vuelo del pájaro como si fuera un avión militar.
- Un golpe de timbal puntúa su caída.



- El arpa acompaña sus veloces pasos.

- **Análisis de la música en relación con la imagen**

Como se ha podido comprobar, la secuencia es bastante larga y no sólo eso, sino que transcurren muchos acontecimientos a lo largo de ésta. Es por ello que hay una gran variedad de fragmentos musicales. La correspondencia que se establece entre la música y la narración es la siguiente:



**Figura 943.** Correspondencia entre la música y la imagen. Secuencia 13.

Recuérdese esta secuencia se divide, desde el punto de vista narrativo, en cuatro escenas. La música acompaña en todo momento la narración y se adapta perfectamente a cada una de ellas. Pero para tratar de establecer un orden en una secuencia de considerable extensión y debido a la utilización, repetición y gran variedad de temas que presenta, se puede dividir en tres partes por lo que respecta a la música:

- La primera parte, que incluye la 1ª, la 2ª y el inicio de la 3ª escenas. Aquí se utilizan los mismos temas hasta que empiezan los problemas de Garbancito (ya iniciada la 3ª escena). Éstos son la “Canción de los chopos”; el “Tema de la espada”, que se convertirá en uno de los temas principales del film; y la “Música del afilador”. Se trata de dar continuidad y coherencia a la narración sin resultar repetitivo o aburrido. Esto se consigue gracias a las grandes posibilidades de transformación, variación, etc. que presenta el “Tema de la espada”.
- La segunda parte, que se corresponde con los problemas de Garbancito (3ª Escena). La música presenta una gran variedad de temas para caracterizar así, la acción y de ésta manera, matizarla. El último es el “Tema de la espada” que funciona a modo de recapitulación y da paso a la escena siguiente.
- La tercera parte, que coincide con la cuarta escena y que presenta un único tema, el “Tema de las hadas”.

Ahondando en la acción, resulta evidente que la importancia de la secuencia, desde el punto de vista narrativo, radica en la fabricación de la espada<sup>1888</sup>, arma que, junto al conjuro, resultará fundamental para vencer y aniquilar al gigante. Pero no se puede dejar de lado la incorrecta utilización del conjuro, sus consecuencias y el posterior arrepentimiento de Garbancito, que tratan de aleccionar al espectador a la vez que entretenerlo<sup>1889</sup>. Así, dada la naturaleza de los hechos que acontecen, esta secuencia se caracteriza por la casi ausencia de diálogos y la gran importancia que cobra

---

<sup>1888</sup> “Su espada se asemeja a la de los grandes personajes, es forjada por su dueño, como hace Sigfrido y tiene unas claras analogías con Escálibur, la espada del Rey Arturo; Colada y Tizona del Cid o la espada del cantante del Príncipe Valiente. Se utiliza como un claro recurso épico” (MANZANERA, María: *Cine de animación en España: largometrajes 1945-1985*1992..., *op. cit.*, p. 28).

<sup>1889</sup> No se debe olvidar el tono aleccionador y moralizante del que bebe toda la película: “Garbancito no es sólo un héroe bueno, sino que es profundamente religioso, reza al levantarse y las alusiones a la Providencia son continuas [...]” (MANZANERA, María: *Cine de animación en España: largometrajes 1945-1985*1992..., *op. cit.*, p. 28).

entonces la música y los efectos de sonido, junto con la imagen, para conformar el discurso narrativo. De hecho hay una total ausencia de diálogo en este inicio de secuencia (hasta el 39:40).

Se busca una total continuidad entre esta secuencia y la anterior, ya que tanto los recursos cinematográficos como la música están pensados con este fin. Por lo que respecta a los recursos cinematográficos, hay que decir que después del *travelling* se utiliza un fundido encadenado, que hace que la transición sea menos brusca, casi imperceptible. Por su parte, la música utiliza el mismo fragmento para el final de la secuencia anterior que para el inicio de ésta, la “Canción de los chopos” (38:00). Pero esta vez, aún más breve, solo dos compases, y se presenta en largo, como corresponde a la tranquilidad del lugar (“convergencia física”).

Y no sólo se busca la continuidad entre secuencias sino también dentro de ésta misma. Enseguida comienza un nuevo fragmento al que he llamado el “Tema de la espada” (38:06). Como ya he adelantado, es uno de los temas más importantes de la película y que a partir de este momento sonará prácticamente en todo lo que queda del film. Esto se debe a que Garbancito ha cambiado, ya no es niño, ni granjero. Ahora es un caballero con espada, un héroe<sup>1890</sup>.

También serán muchas las apariciones que se produzcan en la presente, hasta cuatro y se presentará en múltiples formas: más lento, más rápido, más alegre, más corto, etc., siempre en perfecta simbiosis con la narración.

La primera vez sonará en forma de canción, como no podía ser de otra manera<sup>1891</sup>.

---

<sup>1890</sup> Dicho tema viene a representar este cambio en el personaje. Recordemos que una de las funciones narrativas de la música que presenta Manuel Gértrudix en su libro respecto a los personajes es la “Prosopopeya sonora” y la define como aquella que “Enfatiza y anuncia su disposición en la acción, los rasgos de actuación y sus transformaciones” (GÉRTRUDIX BARRIO, Manuel: *Música y narración en los medios audiovisuales*. Madrid, Laberinto Comunicación, 2003, p. 173). Así, se puede afirmar que se produce una nueva caracterización psicológica del personaje a través de la música: “La música nos puede mostrar muy eficazmente, casi por inmersión, esos procesos mentales mediante la utilización de elementos formales más o menos primarios y directos, combinados a su vez con estructuras más o menos complejas y elaboradas” (NIETO, José: *Música para la imagen. La influencia secreta...*, op. cit., p. 102).

<sup>1891</sup> Recuérdense la importancia de la canción para el maestro Guerrero y también para un film dirigido a niños.

SECUENCIA 15: "TEMA DE LA ESPADA"	
Duración	---
Tempo	<i>Muy Lento, Moderato, Lento</i>
Tonalidad	Re b M, Si b M, Sol M
Dinámica	<i>p, mf, f, sf</i>
Carácter	Épico
Tipo de música	Vocal, instrumental
Registro predominante	Medio
Orquestación	Participa toda la orquesta con protagonismo de los instrumentos de viento
Textura	Melodía acompañada
Articulación	<i>Legato, staccato</i>
Compás	2/2, 2/4
Ritmo-figuración	Ritmo caracterizado por dobles puntillos
Final	Conclusivo (V-I).

**Figura 944.** Descripción del "Tema de la espada".

La letra se centra en la espada de Garbancito y en la victoria sobre el gigante y es cantada por un tenor:

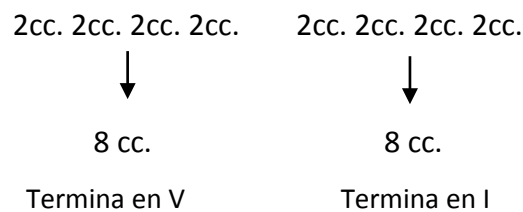
Tenor

Ves a lu char. Ves a ven cer. no te mas tú  
nun ca per der. Es pa da fiel del trium fa dor  
tu ven ce rás al tra i dor.

**Figura 945.** Canción del "Tema de la espada".

Es un tema con una clara influencia wagneriana, caracterizado por los dobles puntillos, el carácter binario de su estructura y su inicio tético.

#### ESTRUCTURA



**Figura 946.** Estructura del "Tema de la espada".

Como el compositor trata de dar continuidad a la narración, durante todo el episodio de la fragua de la espada, utiliza este tema de diversos modos:

- Introducción: 6cc. Muy lento.
- A-A': Canción. 16 cc.
- Enlace - Introducción: 3 cc.
- A-A': Instrumental 16 cc.
- Música del afilador: 2cc. *Moderato*.
- A: 4cc. *Lento*
- A-A':||: 32cc. Más rápido<sup>1892</sup>.

Pero también después se insiste en la misma idea:

- Canción de los chopos (enlace).
- A: 4cc + 1c. *Lento*
- Introducción (4cc.) – A (16 cc.) – B ( 16 cc.) – A (16cc.).

El tema se presenta variado pero siempre conservando la misma melodía. Además, el compositor hace una imaginativa utilización de la orquestación, alternando el protagonismo de las trompetas con sordina y la flauta, el flautín y el clarinete. También hay que destacar la utilización del tam-tam, prácticamente en todo el tema, que marca un ritmo en *ostinato*. Entonces, se puede afirmar que interviene toda la plantilla orquestal, otorgando el papel principal a los instrumentos de viento y relegando a las cuerdas a realizar el acompañamiento, unas veces en *pizzicato* y otras con arco. Toda esta utilización característica de los instrumentos se debe a que el compositor quiere resaltar la faceta de héroe y caballero del protagonista, es por ello que utiliza los instrumentos de viento y en especial los de metal.

Resulta curioso ver cómo en mitad del tema se intercala un fragmento musical nuevo. Lo he llamado “Música del afilador” (38:50) porque recuerda al sonido que utilizan éstos para anunciarse<sup>1893</sup> y porque suena en el momento justo en que Garbancito afila

---

<sup>1892</sup> En la partitura no hay indicación de un *tempo* más veloz pero se interpreta justo el doble de rápido.

<sup>1893</sup> Un sonido parecido encontramos en la secuencia 10, cuando aparece en la imagen el afilador del pueblo. Con estos sonidos, el compositor quiere hacer recordar al espectador su propio contexto español, evocar su paisaje sonoro.

la espada. Parece que se presenta de repente, sin avisar y sin pasar por ninguna transición musical que una las dos músicas.

Este fragmento es lo que Josep Lluís i Falcó llama “irrupción musical”<sup>1894</sup>. Seguramente el compositor decide introducir este fragmento dada la gran cantidad de efectos de sonido que hay en este momento y que hubieran hecho imperceptible cualquier música parecida a la que venía sonando. En cambio, los arabescos que realiza la flauta se perciben con facilidad, debido a su timbre.

SECUENCIA 13: “MÚSICA DEL AFILADOR”	
Duración	---
Tempo	<i>Moderato</i>
Tonalidad	Re M
Dinámica	<i>f</i>
Carácter	Con decisión
Tipo de música	Instrumental
Registro predominante	Agudo
Orquestación	Flautín. Notas largas: arpa y chelos y contrabajos
Textura	Melodía acompañada
Articulación	<i>Legato</i> . Cuerdas en <i>pizzicato</i>
Compás	2/2
Ritmo-figuración	Semicorcheas
Final	En transición al siguiente fragmento

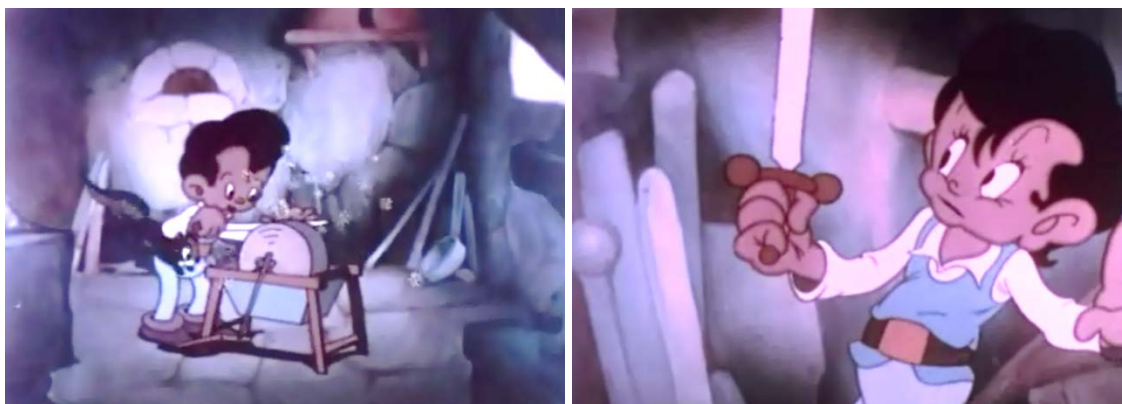
**Figura 947.** Descripción de la “Música del afilador”.

Garbancito ya ha terminado la espada y la levanta admirándola. En ese momento, un rayo de luz la ilumina y le otorga poderes insospechados. Es ahora cuando vuelve a sonar el “Tema de la espada”<sup>1895</sup> (38:59), tocado únicamente por las trompetas y trombones con sordina y en *lento*, que exalta su magnificencia y apoya las imágenes.

<sup>1894</sup> Término acuñado por Josep Lluís i Falcó. (Lluís i Falcó, Josep: 2005, *Método de análisis de la música cinematográfica*, <http://usuarios.lycos.es/compositores/material2.html> Acceso: 07.12.2010). En una concepción muy similar se encuentra el término que Claudia Gorbman llama “stinger”: “En la amplia gama de medios de «puntuación narrativa», Claudia Gorbman señala el conocido efecto que en inglés se llama stinger, ese acorde particular, ese trémolo dramático, esa célula breve, o, por eliminación, ese silencio súbito, que, aislados de todo discurso musical, puntúan, subrayan, señalan una revelación brutal, un súbito contratiempo, un momento de lucidez.” CHION, Michel: *La música en el cine*, op. cit., p. 130.

<sup>1895</sup> Aquí la asociación entre la música y la espada resulta evidente.

Incluso parece que el tiempo se detenga rindiéndose ante la grandeza del arma. Aquí, se produce, pues, una clara temporalización de las imágenes por la música<sup>1896</sup>.



**Fotogramas 382 (39:18) y 383 (39:37).** Garbancito en su taller, forjando la espada.

Pasados unos segundos, el héroe se pone a jugar con ella y de nuevo vuelve a sonar el mismo tema, pero ahora con un carácter más alegre y con un tempo más rápido, adaptándose por completo al aire juguetón que adopta la narración y como queriendo recordar que Garbancito es sólo un niño. Ahora, se produce una vectorización de la imagen, ya que la narración avanza. Para ello, el compositor vuelve a utilizar la alternancia del flautín y el clarinete con la trompeta y el trombón para la ejecución de la melodía; cuando éstos quedan libres, presentan pequeñas células que rellenan los valores largos de la melodía, imprimiendo velocidad a la narración<sup>1897</sup>; las cuerdas interpretan su acompañamiento en pizzicato; y los saxos y el arpa realizan notas largas, proporcionando un colchón armónico.

A continuación, se presenta el mismo fragmento de la “Canción de los chopos” (40:07) que había aparecido al inicio de la secuencia, sólo dos compases y en largo, aunque esta vez se le añade un eco que reproduce las notas largas. Vemos cómo la música contribuye al freno de la narración. En realidad, todo resulta ser una preparación para

---

<sup>1896</sup> Estaríamos hablando aquí, según propone Michel Chion en su libro *La audiovisión*, de una “animación temporal de la imagen” (CHION, Michel: *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido...*, op. cit., p. 24).

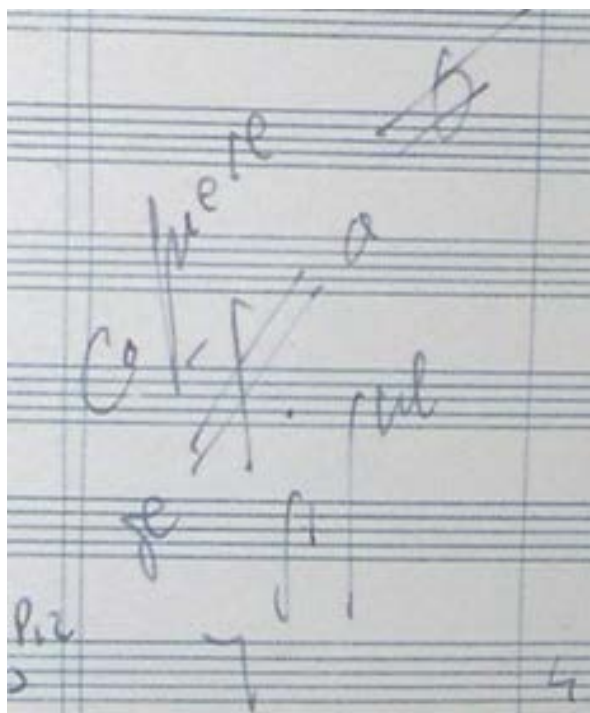
<sup>1897</sup> Recuérdese que la temporalización depende más de la irregularidad o regularidad del flujo sonoro que del *tempo* en sí. “Por ejemplo, si el flujo de las notas de la música es inestable pero de ritmo moderado, la animación temporal será mayor que si el ritmo es rápido pero regular”(CHION, Michel: *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido...*, op. cit., p. 25). Aquí, son estos pequeños grupos los que imprimen velocidad al fragmento.

la formulación del conjuro, que va acompañado del “Tema de la espada” (40:14), sonando exactamente igual que en el momento de la exaltación de ésta. De nuevo, la acción vuelve a tomar un aire más veloz, como ocurría hace unos instantes, y la música la acompaña sin dudarle: la melodía es interpretada, en *Allegro Vivo*, por la trompeta con sordina y las cuerdas, la lira, el clarinete y el fagot hacen el acompañamiento. Pero esta vez, se le añade una melodía nueva que encaja perfectamente en el discurrir del fragmento, conservando el tempo, carácter, etc. seguramente se añade porque faltarían unos pocos segundos de música.



**Figura 948.** Melodía interpretada por el oboe que se añade al “Tema de la espada”.

Cuando termina se vuelve a repetir el fragmento anterior, esta vez exactamente igual:



**Figura 949.** Partitura autógrafa de J. Guerrero (f. 12 v., sexto rollo): indicación para copiar un fragmento del “Tema de la espada”.



Ahora empiezan los problemas de Garbancito, que ha utilizado el conjuro irresponsablemente y tiene el tamaño de un garbanzo. La acción es vertiginosa y el niño se ve envuelto en numerosos apuros. Esta velocidad también es reflejada por la música, que utiliza diversos temas para cada uno de los momentos:

**Problemas:**

- Ratón
- Cuerdas
- Caída
- Araña
- Descenso
- Gusanos
- Pájaro
- Subir la escalera
- Entrar en la habitación

**Música:**

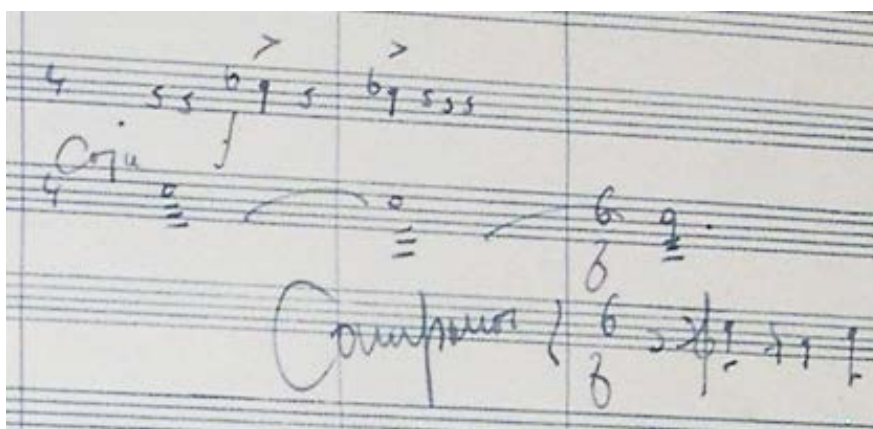
- Todavía suena el tema de la espada.
- Caja y campanas
- Música de la caída.
- Vals del trapecista.
- Música del descenso
- Música del agua.
- Música del pájaro.
- Tema de la espada
- Parte B Tema hadas

Todos estos temas acompañan de una manera perfecta la narración. En la mayoría de ellos, el compositor utiliza el *mickey-mousing* como ya se ha comentado en el apartado de características de la música de esta secuencia. En otros, simplemente sugiere lo que ocurre de una manera más sutil.

Al primero de los fragmentos lo he llamado “Música de campanas y caja” (41:00), que suena en el momento en que Garbancito sale disparado por los aires y se agarra a una cuerda de la que queda colgando. De ésta pasa a otra. Aquí, la música sugiere un sonido de campanas, como si la cuerda de la que cuelga el niño las accionara. Al “tolón, tolón”, le acompaña un redoble de caja que podría querer simular el redoble circense de los saltos mortales de los trapecistas (cliché). Es un fragmento muy breve que sólo dura unos pocos segundos (7cc.).

SECUENCIA 13: "MÚSICA DE CAMPANAS Y CAJA"	
Duración	9"
Tempo	Mantiene el mismo tiempo que el fragmento anterior.
Tonalidad	Podríamos decir que está en Do M
Dinámica	<i>f</i>
Carácter	Impetuoso
Tipo de música	Instrumental
Registro predominante	Medio
Orquestación	Campanas, caja y timbal
Textura	Melodía acompañada
Articulación	Legato
Compás	4/4
Final	En transición al siguiente fragmento

**Figura 950.** Descripción de la "Música de campanas y caja".



**Figura 951.** Partitura autógrafa de J. Guerrero (f. 12 v., sexto rollo): inicio de la "Música de campanas y caja".

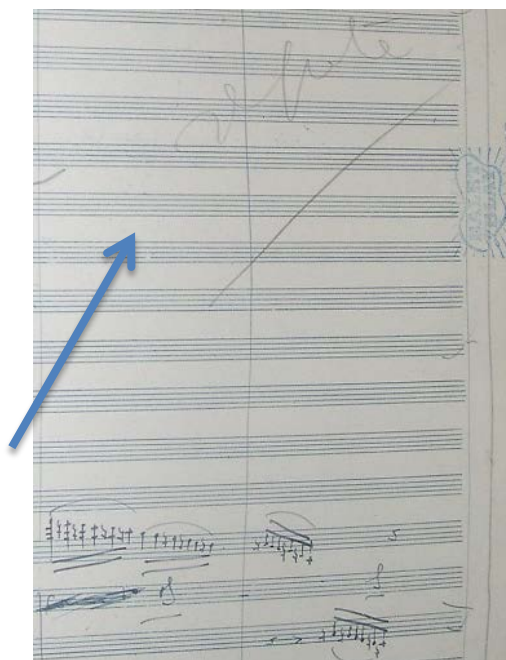
Después de estirar la última cuerda, el protagonista cae en dos tiempos, primero se detiene en una especie de hoja y después se precipita al vacío cayendo sobre una tela de araña. Vemos que aquí, la misma imagen "implica una animación temporal propia [...]. La temporalización del sonido se combina entonces con la ya existente de la imagen [...]"<sup>1898</sup>, en este caso yendo en el mismo sentido que la narración.

<sup>1898</sup> CHION, Michel: *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido...*, op. cit., p. 25.

SECUENCIA 13: "MÚSICA DE LA CAÍDA"	
Duración	10"
Tempo	Mantiene el mismo tiempo que fragmento anterior
Tonalidad	Do M – Mi m
Dinámica	<i>f</i>
Carácter	Con decisión
Tipo de música	Instrumental
Registro predominante	Agudo, medio-agudo.
Orquestación	Violín, viola, chelo y timbal.
Textura	Monodia
Articulación	Legato
Compás	4/4
Final	En transición al siguiente fragmento: semicadencia sobre V grado

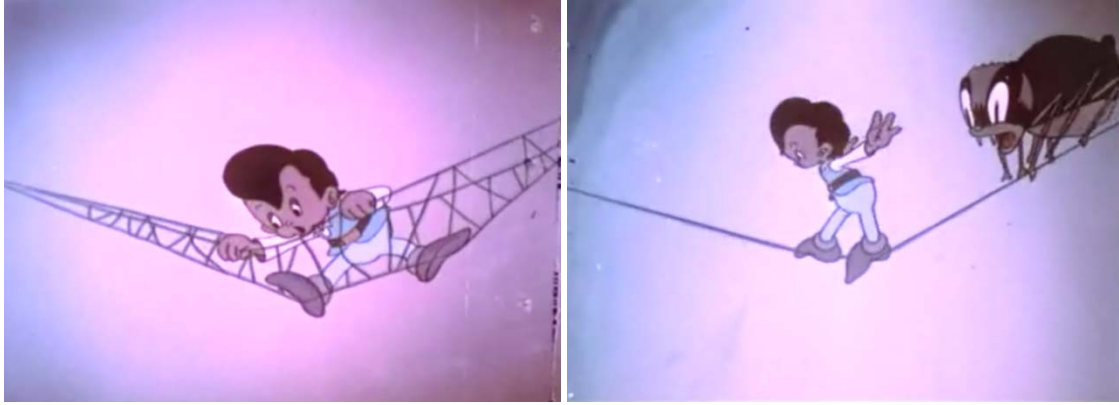
**Figura 952.** Descripción de la "Música de la caída".

Así, observamos que la música acompaña el movimiento de esta caída con grupos descendentes que van pasando de un instrumento de cuerda a otro: el mismo motivo se repite dos veces, tal y como se indica en la partitura.



**Figura 953.** Partitura autógrafa de J. Guerrero (f. 13 r., sexto rollo): inicio de la "Música de la caída", interpretado por las cuerdas. En la partitura se observa escrito a lápiz "repite".

El último grupo le corresponde al chelo, que continúa con una melodía ascendente que presenta una figuración más larga y que resulta adecuada para el breve momento de tranquilidad que se encuentra cuando cae sobre la tela de araña.



**Fotogramas 384 (41:27) y 385 (39:37).** Garbancito cae sobre una tela de araña.

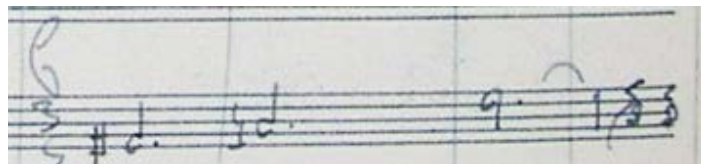
La imagen muestra una panorámica del taller desde el punto de vista del niño como queriendo reflejar su temor: - ¿Qué alto está?. Después aparece el arácnido acechante y Garbancito no tiene otra solución que ponerse a andar por la tela de araña como si fuera un equilibrista de circo.

La música (41:36) apoya perfectamente la acción, pues el compositor decide dividir el fragmento musical en dos momentos:

- Introducción.
- Vals del trapecista.

La introducción se interpreta en lento y está construida con la cabeza del tema que se repite dos veces:

- Una primera donde el motivo es interpretado por el violín y coincide con la panorámica del taller;



**Figura 954.** Partitura autógrafa de J. Guerrero (f. 13 v., sexto rollo): primer motivo de la introducción del "Vals del trapecista".

- La segunda vez es interpretado por la flauta en octava alta, añadiéndole un trino, y coincide con la imagen de la araña.



**Figura 955.** Partitura autógrafa de J. Guerrero (f. 14 r., sexto rollo): segundo motivo de la introducción del “Vals del trapecista”.

Con esta repetición se aumenta la tensión y sensación de peligro, no sólo por la altura desde la que podría caerse, sino por la amenaza del insecto: además de la repetición en sí, el motivo suena más agudo (en octava alta) y se le añade un trino a la nota larga (no hay reposo).

Por su parte, el “Vals del trapecista” reúne todas las características de dicha danza: *tempo*, acompañamiento característico, compás, etc. dándole un aire alegre, divertido a la acción. Se crea una atmósfera burlona, tranquila pero tensionada, que atrae al espectador. Hay un predominio de lo visual, pero lo auditivo contribuye poderosamente a crear un estado de ánimo concreto.

<b>SECUENCIA 13: “VALS DEL TRAPECISTA”</b>	
Duración	36”
Tempo	De vals
Tonalidad	Sol M, Do M
Dinámica	<i>p, mf</i>
Carácter	Ligero, alegre
Tipo de música	Instrumental
Registro predominante	Agudo, medio
Orquestación	Melodía: primero violín 1º, después saxo alto mib y saxo tenor sib. Acompañamiento: resto de cuerdas, flautín, flauta, clarinete, trompeta y trombón con sordina, saxos (cuando no hacen la melodía), arpa y bloc
Textura	Melodía acompañada
Articulación	<i>Legato, staccato</i>
Compás	3/4
Ritmo-figuración	Corcheas-corcheas-negra-silencio de negra-negra-negra.
Final	En transición al siguiente fragmento.

**Figura 956.** Descripción del “Vals del trapecista”.

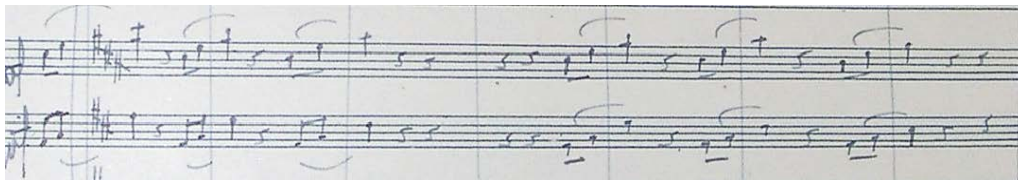
También está estructurado en dos momentos:

- Mientras el niño mantiene el equilibrio la melodía la tocan las cuerdas.



**Figura 957.** Partitura autógrafa de J. Guerrero (f. 14 r., sexto rollo): inicio del “Vals del trapecista”, interpretado por las cuerdas.

- A partir de que cae y se agarra a la araña utilizándola a modo de paracaídas, la melodía la interpreta el saxo alto en mi b y el tenor.



**Figura 958.** Partitura autógrafa de J. Guerrero (f. 15 r., sexto rollo): melodía del “Vals del trapecista”, interpretado por los saxos.

El tema concluye con un pentacordio ascendente y una nota larga sobre la armonía de dominante, dando paso al tema siguiente y otorgando continuidad a la narración. Seguidamente el arpa realiza tres *glissandos* descendentes (42:01) a toda velocidad que acompañan el descenso por la tela de araña hasta una mesa y que duran 5 segundos.



**Figura 959.** Partitura autógrafa de J. Guerrero (f. 16 r., sexto rollo): “Música del descenso”.

Pero los problemas de Garbancito no terminan aquí. Ahora, lo amenaza un pájaro y no tiene más remedio que zambullirse en un cuenco lleno de agua. La música que acompaña este momento (42:07) también tiene aire de vals e intenta reflejar el cambio a un medio líquido (“convergencia física”). Resultan muy llamativos los cambios de timbre que se producen a lo largo del fragmento entre el saxo tenor y las cuerdas. Además, hay que destacar que, aunque existe un acompañamiento que es interpretado por el fagot, la trompa y el contrabajo, el resto de voces son tratadas de un modo contrapuntístico.



**Figura 960.** Partitura autógrafa de J. Guerrero (f. 16 v., sexto rollo): inicio de la “Música del agua”.

SECUENCIA 13: "MÚSICA DEL AGUA"	
Duración	21"
Tempo	De vals
Tonalidad	Fa M
Dinámica	<i>p</i>
Carácter	Tranquilo
Tipo de música	Instrumental
Registro predominante	Medio
Orquestación	Cuerdas, arpa, saxo tenor, fagot y trompa
Textura	Contrapuntístico
Articulación	<i>Legato</i>
Compás	3/4
Ritmo-figuración	Corchea-corchea-corchea-corchea-blanca-corchea.
Final	Final conclusivo (V-I)

**Figura 961.** Descripción de la "Música del agua".

E incluso en el agua no está seguro, ya que es perseguido por unos gusanos. Después de algunos intentos, el pájaro se sumerge en el agua y lo saca con su pico. Se escucha un ruido de avión y es en ese momento cuando empieza la "Música del pájaro" (42:28).

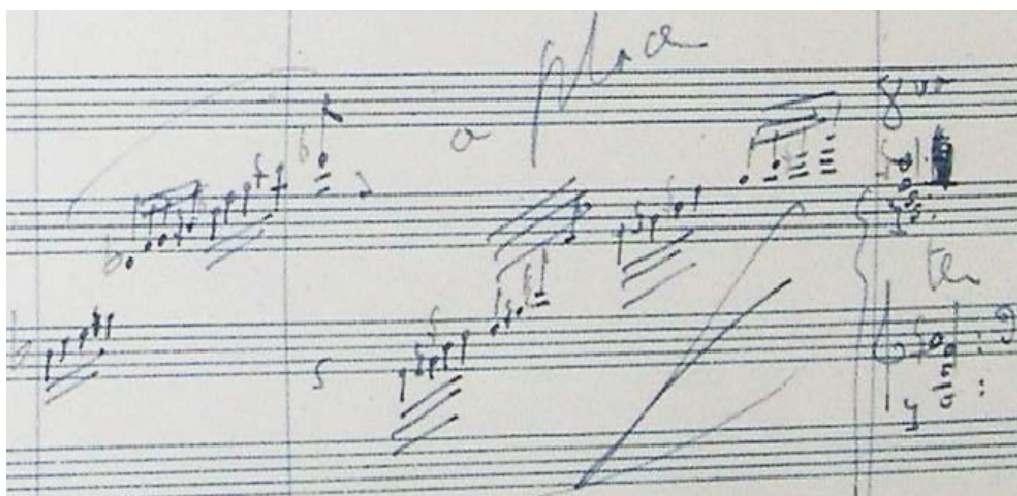
SECUENCIA 13: "MÚSICA DEL PÁJARO"	
Duración	30"
Tempo	<i>Menos</i>
Tonalidad	Pasaje de inestabilidad tonal
Dinámica	<i>f</i>
Carácter	Tranquilo
Tipo de música	Instrumental
Registro predominante	Medio-agudo
Orquestación	Flauta, oboe, clarinete, trompeta, violines, viola y arpa.
Textura	Homofónica
Articulación	<i>Legato, marcato</i>
Compás	3/4
Ritmo-figuración	Blanca con puntillo
Final	En transición al siguiente fragmento

**Figura 962.** Descripción de la "Música del pájaro".

El nuevo fragmento conserva en su inicio el ritmo-figuración del fragmento anterior, pero ahora con un *tempo* un poco más lento. Resultan llamativos los arpeggios del arpa que tanto se han usado en esta secuencia, aunque aquí no imitan el movimiento del niño sino que intentan crear una atmósfera de incertidumbre. Además hay que

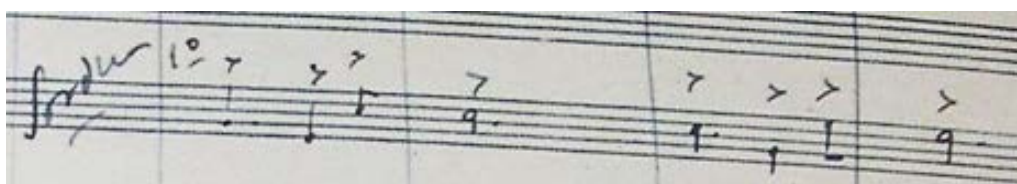


destacar el golpe de timbal que suena cuando Garbancito cae al suelo, puntuando ese momento.



**Figura 963.** Partitura autógrafa de J. Guerrero (f. 19 r., sexto rollo): arpeggios del arpa utilizados en la “Música del pájaro”.

Por fin consigue salir del taller pero cuando cree que realmente se han terminado sus problemas, se encuentra ante la dificultad de subir por las escaleras, unas escaleras cien veces más grandes. Esta vez consigue solucionarlo rápidamente ya que primero sube por dentro de la barandilla y después se desliza por una tela. Otra vez se puntúa la caída del niño con un golpe de timbal. Ahora vuelve a sonar el “Tema de la espada” (43:00), que comienza cuando Garbancito todavía está dentro del taller (proporciona continuidad a la narración). Se presenta con las mismas características que en las intervenciones anteriores en rápido: Introducción ( 4cc.) – A :||



**Figura 964.** Partitura autógrafa de J. Guerrero (f. 19 v., sexto rollo): melodía del “Tema de la espada”.

Y termina enlazando con el siguiente tema, que es la parte B del “Tema de las hadas” (43:37), cuando Garbancito intenta abrir la puerta: se podría hablar aquí de una “convergencia anímica”, puesto que la música se presenta en tonalidad menor, en un tempo lento y con aire triste, al igual que el héroe.

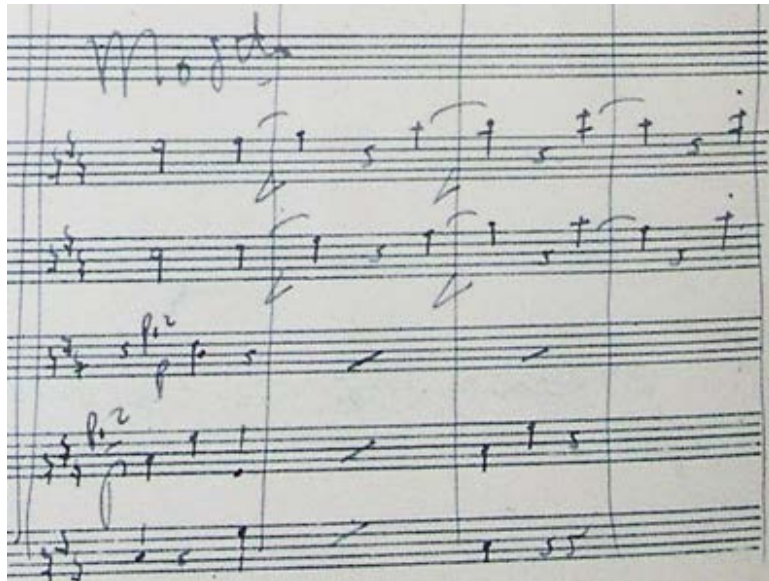
Garbancito, ya en su cama y desesperado, rompe a llorar y entonces se oye la voz de la hermana del hada: “– Bien, bien, bien. He aquí a nuestro héroe [...]”. Aquí, la música anticipa la presencia de un personaje. El compositor elige la parte B del “Tema de las hadas” y no la A, precisamente por la “convergencia” que se ha mencionado. El hada lo regaña y le ofrece su ayuda. Durante estos hechos se van alternando las apariciones del “Tema del hada” de la siguiente manera:

- Parte B (primera aparición): Garbancito llora.
- Parte A: al momento de empezar a hablar la hermana del hada, comienza este tema.



**Figura 965.** Partitura autógrafa de J. Guerrero (f. 20 v., sexto rollo): inicio del “Tema de las hadas”.

- Parte B: vuelve cuando habla del gigante.



**Figura 966.** Partitura autógrafa de J. Guerrero (f. 20 v., sexto rollo): inicio de la parte B del “Tema de las hadas”.

Como características concretas de estas apariciones hay que decir que:

- En la parte B:
  - o Mayor participación de instrumentos.
  - o Presencia del arpa que realiza acordes arpegiados.
  - o Todas las voces llevan la melodía (textura homofónica) a excepción del trombón y la tuba que realizan unos acordes largos. Un tratamiento similar recibe la celesta.
- La parte A, se presenta siguiendo la orquestación de la presentación anterior.
- La parte B: esta segunda vez que suena la parte B, lo hace con la participación de muchos más instrumentos. El saxo tenor sigue llevando la melodía, pero se enriquece el acompañamiento en gran medida.

El hada sale de la habitación volando para dirigirse al castillo de su hermana. La secuencia termina aquí, pero la música se prolonga un segundo más, para, de esta manera, proporcionar la continuidad entre secuencias<sup>1899</sup>.

<sup>1899</sup> Entre esta secuencia y la siguiente la continuidad es muy marcada ya que incluso no se utiliza ningún elemento de separación entre ambas.

## SECUENCIA 14

- **Estructura de la secuencia desde el punto de vista musical**

Debido a la duración de esta secuencia, el compositor emplea diversos fragmentos musicales, habiendo algunos de ellos aparecido ya en secuencias anteriores (bloques XXIV-XXVII):

- “Música del vuelo”.
- “Tema de las estrellas”.
- Parte A del “Tema de las hadas”.
- “Tema de la espada”.
- “Tema circunstancial”.
- “Tema de la espada”.
- “Tema del leñador”.
- “Tema de la espada” (variado).
- “Tema cómico de la huida del leñador”.

- **Breve descripción de las principales características y/o funciones de la música de esta secuencia**

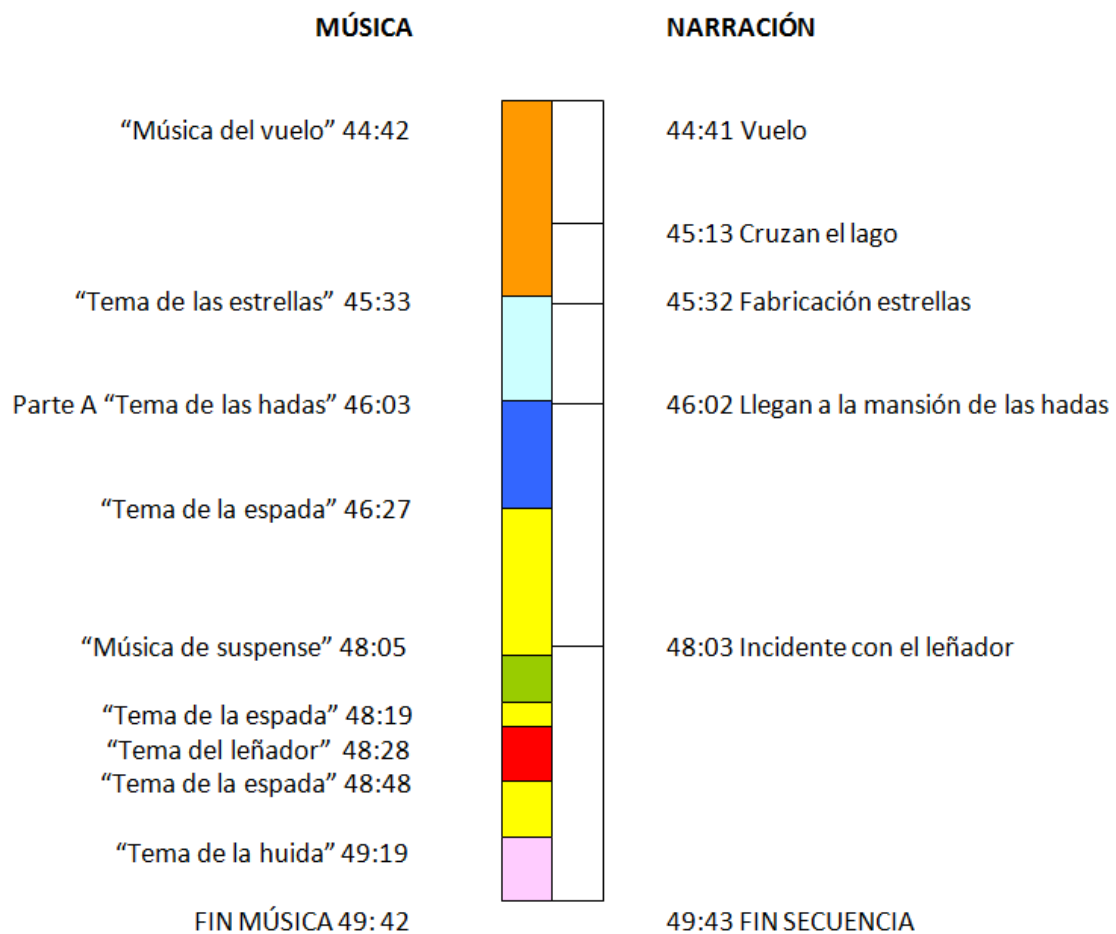
De entre las múltiples características y funciones que cumple la música de esta secuencia se presentan a continuación las más relevantes:

- Otorgar continuidad a la narración.
- Dar verosimilitud a las imágenes, sobre todo durante el vuelo.
- Utilización del *mickey-mousing* durante el tema del leñador:
  - Deslizamiento del leñador por el tronco del árbol: un silbido acompaña su descenso.
  - Lanzamiento del hacha: el flautín, las flautas y el clarinete realizan un arpeggio ascendente para la subida del hacha y uno descendente para su caída.
  - Golpes del hacha: acordes que puntúan y dan ritmo a cada uno de los golpes.
  - Caída del árbol: redoble de timbal.

- Silbido mientras la espada corta los árboles.
- Redoble de caja cuando la espada pasa cerca del gorro del leñador.
- Pasos del leñador: son puntuados por el bloc.
- Huida y portazo final.

• **Análisis de la música en relación con la imagen**

La correspondencia que se establece entre la música y la narración es la siguiente:



**Figura 967.** Correspondencia entre la música y la imagen. Secuencia 14.

La secuencia comienza al poco de iniciar el vuelo y es entonces cuando suena un nuevo tema al que he llamado "Música del vuelo". Si se observa atentamente las imágenes, se aprecia que el cambio de fragmento musical no coincide con el cambio de plano, ni de secuencia. El compositor lo decide así para dar continuidad a la narración, ya que si los hubiera hecho coincidir habría resaltado el corte, consiguiendo el efecto contrario.

Y es que se busca la continuidad entre secuencias, tanto por parte de las imágenes como de la música<sup>1900</sup>. Además, ambas comparten la presencia de algunos temas:

- El “Tema de las hadas”.
- El “Tema de la espada”, que vuelve a tener una gran presencia repitiéndose hasta tres veces.

<b>SECUENCIA 14: “MÚSICA DEL VUELO”</b>	
Duración	51”
Tempo	<i>Moderato</i>
Tonalidad	La b M
Dinámica	<i>pp, p, &lt;&gt;</i>
Carácter	Tranquilo
Tipo de música	Instrumental
Registro predominante	Medio-agudo, agudo
Orquestación	Toda la plantilla orquestal
Textura	Melodía acompañada
Articulación	<i>Legato</i>
Compás	12/8
Ritmo-figuración	Ritmos variados
Final	Conclusivo

**Figura 968.** Descripción de la “Música del vuelo”.

La “Música del vuelo” comienza sencilla, ligera, como ellos volando. Después, van aumentando el número de instrumentos y la música pasa a tener un carácter sinfónico que se le da desde el momento en el que el espectador, a través de un plano subjetivo, divisa el palacio de las hadas. De esta manera se remarca la grandiosidad de éste y el final del viaje.

El fragmento se prolonga hasta que el hada le muestra “cómo se construyen las estrellitas del cielo”<sup>1901</sup>, donde la imagen maravillosa es acompañada por la nueva música que he llamado “Tema de las estrellas”. Hay que destacar la participación del arpa, que hace referencia a las hadas y a lo fantástico.

Ya en el interior del palacio, vuelve a sonar la parte A del “Tema de las hadas” con las mismas características que en apariciones anteriores y asociado, una vez más, a estos personajes. Garbancito pide perdón y su madrina se lo otorga no sin antes hacerle una

<sup>1900</sup> Ya lo hemos comentado en la secuencia anterior.

<sup>1901</sup> Como se dice en la película.

reflexión sobre la responsabilidad. Y justo cuando empieza a darle consejos, suena una vez más el “Tema de la espada” en la versión corta y lenta, recordándonos la nueva faceta del niño como héroe. Con un redoble y un silbido que acompaña el crecimiento de Garbancito al tamaño normal, comienza la parte rápida del Tema con gran presencia de los instrumentos de viento, que hacen numerosos adornos. También esta vez aparece el fragmento añadido a mitad (b) para terminar con una nueva repetición del tema. De esta manera, la música acompaña perfectamente la narración.

Después de recibir el ánimo del hada y de una manera mágica, Garbancito y Peregrina aparecen en el bosque y comienzan a andar. Estamos ante una situación de cierta incertidumbre en el desarrollo de la acción, ya que no se sabe qué va a pasar. Para este momento, el compositor elige una música de transición, acordes a contratiempo de los vientos, que con su inestabilidad apoyan perfectamente la narración (convergencia anímica). Este fragmento está muy marcado por el sonido del bloc que imita el ruido de los cascos de Peregrina.

De repente, Garbancito escucha un fuerte ruido y no sabe qué o quién lo provoca. La música crea suspense, suspense que se resuelve cuando avanza la acción: suena una frase del “Tema de la espada” en rápido y en tonalidad menor. Enseguida ésta da paso a una repetición del tema, lento y cuando termina se descubre que el ruido que escuchaba el niño lo producía un leñador.



**Fotogramas 386 (47:31) y 387 (48:20).** Garbancito y Peregrina se encuentran con un leñador.

Ahora empieza a sonar un nuevo fragmento al que he llamado “Tema del leñador”, que se organiza en las siguientes partes:

- A: la melodía es tocada por la trompa y los violines con acompañamiento del resto de instrumentos. Es una música que presenta el personaje del leñador y el encuentro con Garbancito. Éste no puede levantar el hacha como se lo había pedido.
- Silbido: descenso del leñador.
- A': ahora el tempo es más lento y la música tiene un carácter más solemne, que se consigue con la participación de todos los instrumentos de viento metal. El leñador se burla de Garbancito porque “—No puedes levantar un hacha y traes espada al cinto”<sup>1902</sup> y pretende darle una lección. La música apoya la superioridad que muestra el hombre sobre el niño en la narración.
- Arpeggio ascendente y descendente: lanzamiento del hacha.
- B: alternancia de acordes agudos y graves en lento que mantienen la tensión. Garbancito permanece indiferente ante el alarde de fuerza del leñador y éste se dispone a mostrarle su fuerza sobrenatural.
- Acordes: golpes del hacha. Son los mismos acordes que en B, pero ahora, en rápido.
- Notas tocadas por la trompeta que mantienen la tensión hasta que cae el árbol.
- Timbal: caída del árbol.
- Pequeño motivo que interpreta la trompeta (sigue la estética de todo el tema). Es una manera de decir que ha ganado el leñador.

En todo este tema existe una gran presencia de instrumentos de registro más grave, que intenta caracterizar al personaje y resaltar su fuerza. También cabe destacar la utilización del *mickey-mousing* en algunos momentos<sup>1903</sup>.

Aquí termina el “Tema del leñador” y también la superioridad de éste. Garbancito utiliza la espada para cortar un gran número de árboles y así darle una lección por fanfarrón. No podía sonar otra música que no fuera el “Tema de la espada”. Eso sí, adaptando sus características al instante en el que se inscribe: se presenta sólo la primera frase, en tonalidad menor y con un fragmento añadido de motivos circulares

---

<sup>1902</sup> Tal y como se dice en la película.

<sup>1903</sup> Ver el apartado de descripción de las principales funciones de la música de esta secuencia.



que simulan los círculos que realiza la espada al volar sola por los aires y cortar los troncos.

El leñador, asustado por el poder sobrenatural de Garbancito, le pide disculpas repetidamente y huye despavorido. El compositor elige un tema con un tinte cómico que seguro arranca una carcajada al público: El “Tema de la huida del leñador”. Se pueden distinguir dos partes:

- Una primera, en la que se presenta el tema en un *tempo Andante*. Es una melodía alegre, en tonalidad mayor, tocada por las cuerdas.
- Una segunda, en la que se dobla su velocidad a partir del momento en que el leñador habla rápidamente. Aquí, el ritmo del habla del leñador y el ritmo musical coinciden, haciendo más cómica la escena.

#### SECUENCIA 15

- **Estructura de la secuencia desde el punto de vista musical**

Para esta secuencia, el compositor crea cinco temas (bloques XXVII-XXIX):

- “Música del castillo”.
- “Tema de la bola”.
- “Tema de la tormenta”.
- “Tema del árbol”.
- “Canción del trabajo”.

- **Breve descripción de las principales características y/o funciones de la música de esta secuencia**

De entre las múltiples características y funciones que cumple la música de esta secuencia se presentan a continuación las más relevantes:

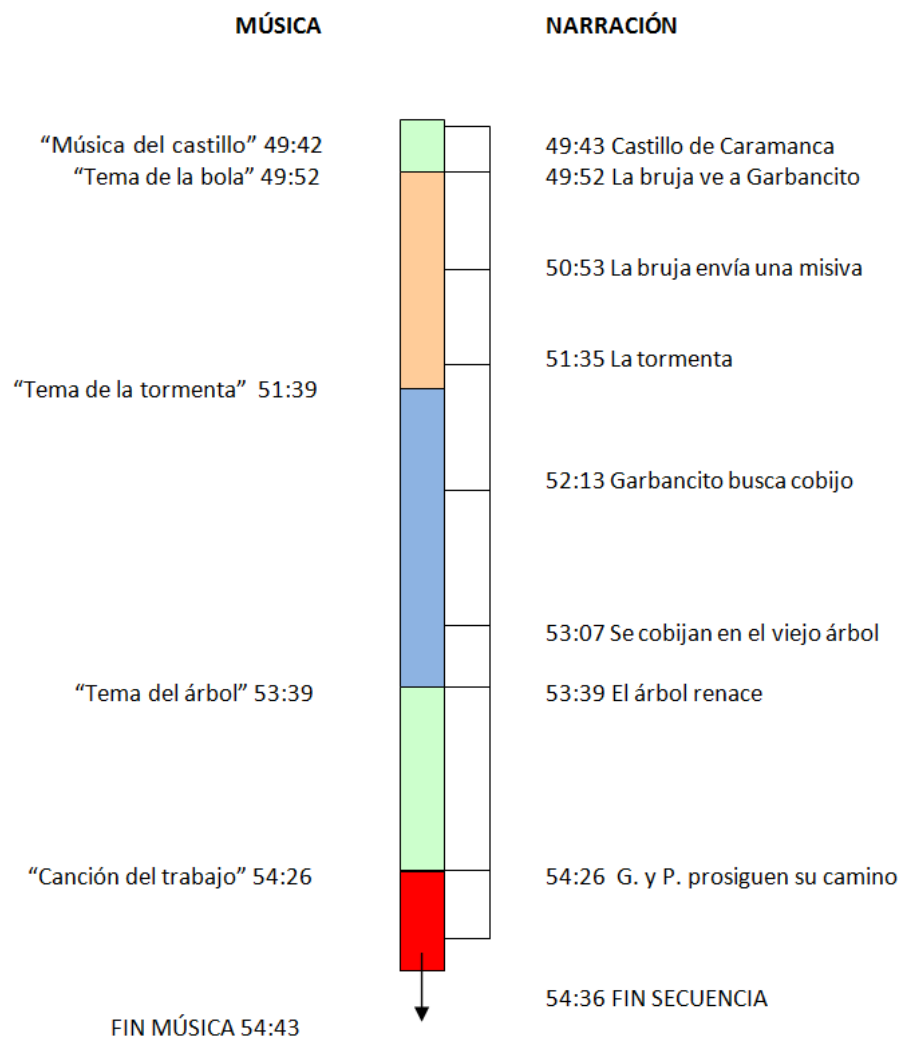
- Da continuidad a la narración.
- Refuerza la información que proporcionan las imágenes y el texto.
- Existe una “convergencia anímica” y también “física” en toda la secuencia.

- Proporciona verosimilitud a las imágenes.
- Potencia algunos efectos.
- Se produce una temporalización de las imágenes por la música: animación temporal, linealización temporal de los planos y vectorización.

• **Análisis de la música en relación con la imagen**

Resulta sumamente curioso ver cómo en esta secuencia los fragmentos musicales utilizados son relativamente pocos, cinco, frente a los hechos que acontecen, ocho, y aunque se presenta como una de las más largas.

La correspondencia que se establece entre la música y la narración es la siguiente:



**Figura 969.** Correspondencia entre la música y la imagen. Secuencia 15.

Esto se debe a que en esta secuencia las exigencias de la narración respecto a la música cambian y no son las habituales. Este cambio se vislumbra en el “Tema de la bola” pero, sobre todo, es en el “Tema de la tormenta” donde el compositor hace un uso sustancialmente diferente.

El primer fragmento que se presenta es la “Música del castillo” (49:41) y comienza en el fundido a negro, antes de que se inicie la nueva secuencia. La función de esta música es clara: reforzar la información que proporcionan las imágenes y el texto. La narración muestra un castillo que posiblemente sea el del gigante. Las sospechas serán confirmadas poco después, cuando aparezca la bruja en el interior de éste. Se trata de contextualizar la acción en un nuevo escenario y la música contribuye perfectamente a ello con sus características. Una vez más, se produce una animación temporal de la imagen, como es frecuente en las escenas que, como se ha dicho, sirven para contextualizar la narración.

<b>SECUENCIA 15: “MÚSICA DEL CASTILLO”</b>	
Duración	12”
Tempo	<i>Andante</i>
Tonalidad	Mayor
Dinámica	<i>f</i>
Carácter	Solemne
Tipo de música	Instrumental
Registro predominante	Medio
Orquestación	Trompetas, Trombón y timbal.
Textura	Monoritmia
Articulación	<i>Legato</i>
Compás	2/2
Ritmo-figuración	Blanca-negra
Final	En transición al siguiente fragmento

**Figura 970.** Descripción de la “Música del castillo”.

Sobre todo, destaca la orquestación, pues al utilizar una melodía tocada por trompetas y acompañada de un redoble de timbal, le da un aire medieval y esto, unido al adecuado uso que hace de la armonía, logra que el espectador permanezca atento ante los hechos que van a acontecer.

Este fragmento termina cuando se enfoca la ventana y con una focalización y un fundido encadenado, la acción se introduce en el interior del castillo a través de ella. Aquí parece que haya unos segundos de silencio<sup>1904</sup>. Ya en el interior, la imagen nos muestra a tía Pelocha consultando su bola de cristal. Es entonces cuando comienza el “Tema de la bola” (49:52).

Este tema se construye con dos melodías diferenciadas, que se alternan según las exigencias de la narración:

- A: imagen de la bruja consultando su bola.
- B: aparece Garbancito y se produce el altercado con la serpiente.
- A: Garbancito vence a la serpiente y se convierte en una amenaza.
- B: la bruja prepara su venganza y envía una misiva a las nubes.
- A (solo el inicio): le da el papel al pájaro que se va volando.

Esta alternancia de temas lleva a hablar de la linealización temporal de los planos: la música acompaña a la imagen, imponiendo una idea de sucesión.

En las dos partes se utiliza la repetición de motivos, a modo de *ostinato*, lo que le da unidad al fragmento y, por tanto, a la narración:

### ESTRUCTURA

#### A

<b>Motivo x</b>	<b>Motivo x</b>	<b>Motivo y</b>	<b>Motivo y</b>	<b>Motivo y que continúa</b>
Blanca-negra	Blanca-negra	Tresillo-blanca	Tresillo-blanca	tresillo-tresillo-tresillo-blanca
<b>Motivo y:</b>	<b>Motivo y:</b>	<b>Motivo y: que continúa</b>		
Blanca-negra	Blanca-negra	Tresillo-blanca	Tresillo-blanca	tresillo-tresillo-tresillo-blanca

#### B

<b>Motivo c</b>	<b>Motivo c con resolución -Improvisación</b>	<b>Acorde -</b>	<b>Improvisación</b>
Blanca-negra	Blanca-negra-valor largo [clarinete]	Valor largo	clarinete

---

<sup>1904</sup> Decimos “parece” porque cuando se oye el siguiente fragmento musical, el tema ya discurre por su parte central. Es por ello que pensamos que en realidad no hay lugar para el silencio sino que se trata de un defecto del audio.

Nótese que el intervalo melódico es diferente (semitono en el primer caso y tercera menor, en el segundo) el ritmo generador es el mismo en ambos.

Pero por otra parte, hace distinción entre A y B, acompañando perfectamente los momentos de tensión en la acción (ataque de la serpiente y misiva). Así, la parte A parece ser más tranquila, con un papel protagonista del oboe y unos grupos rápidos y muy agudos del flautín. En cambio, la B tiene más fuerza: ahora el papel principal lo tienen los instrumentos de viento metal, sobre todo, la trompeta y con un pasaje muy llamativo del clarinete a modo de improvisación. Esta diferencia de *tempo* no es real, ya que ambos son interpretados a la misma velocidad. La distinta percepción se debe sobre todo al tratamiento de la orquestación, pero también a la armonía y a la dinámica. También se ve cómo la duración de ambos es notablemente diferente.

<b>SECUENCIA 15: "TEMA DE LA BOLA"</b>	
Duración	1'47"
Tempo	<i>Lento</i>
Tonalidad	Menor
Dinámica	<i>p-f</i>
Carácter	Cansado, tranquilo.
Tipo de música	Instrumental
Registro predominante	Medio-agudo
Orquestación	Cuerdas, flautín, flauta, oboe, clarinete, instrumentos de viento metal
Textura	---
Articulación	Legato
Compás	Ternario
Ritmo-figuración	---
Final	Aunque armónicamente existe un reposo, la intención de continuidad con el siguiente fragmento es clara ya que únicamente se presenta la cabeza del motivo

**Figura 971.** Descripción del "Tema de la bola".

Con todo lo que se ha visto, se puede afirmar que el tema está construido para apoyar y remarcar los malos propósitos de la bruja.

El siguiente fragmento de la secuencia es el "Tema de la tormenta" (51:39). Ya se ha comentado que en él, el compositor realiza un tratamiento de la música notablemente

diferente, puesto que mantiene el mismo tema a lo largo de dos minutos. Durante toda la escena, la música vectoriza las imágenes ya que se produce una dramatización de los planos y se crea un sentimiento de inminencia y expectación en el espectador.

En este tema se hallan diferentes melodías, pero todo el fragmento está construido con la misma estética. Cabe destacar que se produce la participación de toda la orquesta.

<b>SECUENCIA 15: "TEMA DE LA TORMENTA"</b>	
Duración	1' 59"
Tempo	<i>Allegro</i>
Tonalidad	Tonalidades menores
Dinámica	<i>f, ff, &lt;&gt;</i>
Carácter	Movido
Tipo de música	Instrumental
Registro predominante	Todos los registros. Papel protagonista del grave
Orquestación	Participa toda la orquesta con una importante presencia de instrumentos de viento metal y percusión
Textura	Melodía acompañada
Articulación	<i>Legato</i>
Compás	2/2
Ritmo-figuración	Ritmos variados
Final	En conclusión

**Figura 972.** Descripción del "Tema de la tormenta".

Es difícil componer una música que refleje la inestabilidad y el peligro de la tormenta<sup>1905</sup> y que sea compatible con los efectos de sonido: truenos, gotas de lluvia, viento, etc. Además, también se insertan momentos de diálogo donde es éste el que tiene la prioridad. El compositor lo soluciona con momentos de gran actividad y otros en los que se relaja. Otro detalle que llama la atención es que aunque no utiliza

---

<sup>1905</sup> "La música, como medio expresivo de ambientación la clasificamos en tres cualidades, música objetiva, música subjetiva y música descriptiva. [...]". Evidentemente en este tema se está hablando de música descriptiva que Rafael Beltrán Moner define como aquella "[...] que por su forma de composición y sus características tímbricas nos proporciona la sensación de un efecto o simulación natural. El viento, la lluvia, el fuego, los pájaros, un paisaje, un lugar determinado, una época y otras circunstancias ambientales exentas de sentido anímico o argumento dramático emocional son motivos que esta música puede describirnos a través de sensaciones auditivas" (BELTRÁN MONER, Rafael, *La ambientación musical. Selección, montaje y sonorización*, Madrid, Instituto Oficial de Radio y Televisión, 1984, p 21).

ninguna melodía que ya haya aparecido anteriormente sí existen similitudes que recuerdan a los temas relacionados con la bruja: el “Tema de la persecución de la bruja”, “de la huida” y “del gavilán”. Así que se puede afirmar, sin ninguna duda, que el maestro Guerrero hace un tratamiento muy adecuado de la música en este fragmento y que encaja perfectamente en la narración.

A partir de este momento y en lo que queda de la secuencia, se vuelve a encontrar el tono moralizante y la presencia de Dios, como ocurre en otros momentos ya que ahora el árbol obtiene su recompensa de Éste por ayudar al niño. La música apoyará a las imágenes en esta misión.

Los dos fragmentos musicales que se presentan —el “Tema del árbol” y la “Canción del trabajo”— tienen gran importancia por lo que se refiere a la temporalización de las imágenes:

- En el “Tema del árbol”, la música provoca la animación temporal de la imagen, pues ésta no posee por sí misma dicha animación temporal, ni vectorización alguna. Así, la música contribuye a lograr el estado de quietud y bienestar que se busca.
- En cambio, la “Canción del trabajo” vectoriza las imágenes, ya que nos conduce directamente a la secuencia siguiente y crea un sentimiento de expectación por lo que ocurrirá.

El “Tema del árbol” (53:39) se ajusta perfectamente al dicho popular que dice “Después de la tormenta, viene la calma”<sup>1906</sup>.

---

<sup>1906</sup> “[...] para que la música produzca excitación, el fraseo, el ritmo y el movimiento deberían de ser irregular; y para que produzca tranquilidad, el fraseo debe constar de repeticiones regulares, el ritmo debe de ser regular no percusivo, y el movimiento debe de ser reposado” (OLARTE MARTÍNEZ, Matilde, “¿Existe una frontera en la música aplicada a la imagen..., *op. cit.*, p. 751). En este mismo sentido se presenta el concepto de previsibilidad de la progresión sonora al que se refiere Michel Chion en su libro *La audiovisión* (Véase CHION, Michel: *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido...*, *op. cit.*, p. 25).

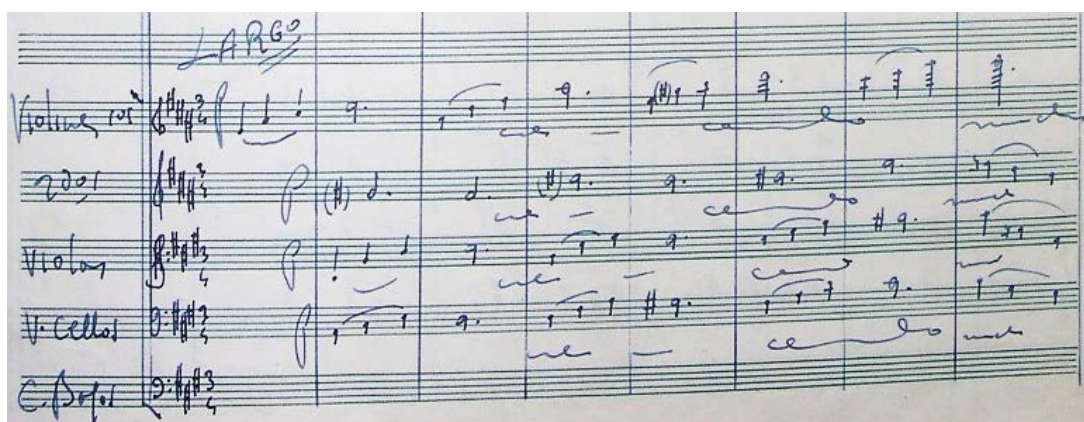
SECUENCIA 15: "TEMA DEL ÁRBOL"	
Duración	---
Tempo	<i>Largo</i>
Tonalidad	La M
Dinámica	<i>p, f, &lt;</i>
Carácter	Solemne y tranquilo
Tipo de música	Instrumental
Registro predominante	Agudo
Orquestación	Primero sólo cuerdas y después toda la orquesta.
Textura	En canon
Articulación	<i>Legato</i>
Compás	3/4
Ritmo-figuración	Negra-negra-negra-blanca con puntillo.
Final	En conclusión (V-I).

**Figura 973.** Descripción del "Tema de la tormenta".

Evidentemente todas sus características van dirigidas a reflejar esta calma ("convergencia física"): dinámica, *tempo*, orquestación, etc. Pero no sólo eso, sino que también se quiere plasmar en sus notas los buenos sentimientos y el aire de bienestar y recompensa que se consigue con las buenas acciones (convergencia anímica)<sup>1907</sup>: Dios hace que el árbol renazca por haber ayudado a Garbancito<sup>1908</sup>.

Así, el tema se puede dividir en dos partes:

- A: aparece la imagen del árbol goteando y comienza su recuperación. A este momento le acompaña el tema con una orquestación muy simple, sólo cuerdas y en *p*.



**Figura 974.** Partitura autógrafa de J. Guerrero (f. 1 r., octavo rollo): parte A del "Tema del árbol".

<sup>1907</sup> Una vez más, se insiste en la intención moralizante del film.

<sup>1908</sup> De nuevo, se cita a Dios como el artífice de la recompensa.



- A': termina de florecer y muestra todo su esplendor, mientras Garbancito le da las gracias y se despide. Ahora participa toda la orquesta en *f*, dándole fuerza a un tema que lo necesita para así acompañar perfectamente las imágenes.



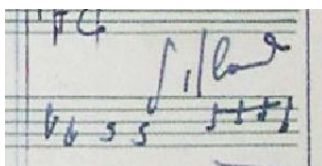
Figura 975. Partitura autógrafa de J. Guerrero (f. 1 v., octavo rollo): parte B del "Tema del árbol".

Después, Garbancito continúa su camino en busca del gigante para poder rescatar a los niños. De hecho, el mismo personaje lo confirma con su diálogo: “– ¡Y ahora al castillo de Caramanca, Peregrina!”, como queriendo decir: “– Y ahora, volvamos al trabajo”. Es por ello que el compositor no podía elegir otra música que no fuera la “Canción del trabajo” (54:26), que no había sido utilizada desde el inicio de la secuencia 9.

SECUENCIA 15: “CANCIÓN DEL TRABAJO”	
Duración	19”
Tempo	<i>Allegretto</i>
Tonalidad	Fa M
Dinámica	<i>p</i>
Carácter	Alegre
Tipo de música	Instrumental
Registro predominante	Agudo
Orquestación	Melodía: flautín, flauta y silbido. Acompañamiento: bloc, cascabel, trompeta, trombón y cuerdas
Textura	Melodía acompañada
Articulación	<i>Legato</i> , <i>staccato</i> y cuerdas en <i>pizzicato</i> .
Compás	2/2
Ritmo-figuración	Ídem
Final	Conclusivo (V-I).

**Figura 976.** Descripción de la “Canción del trabajo”, en su quinta aparición.

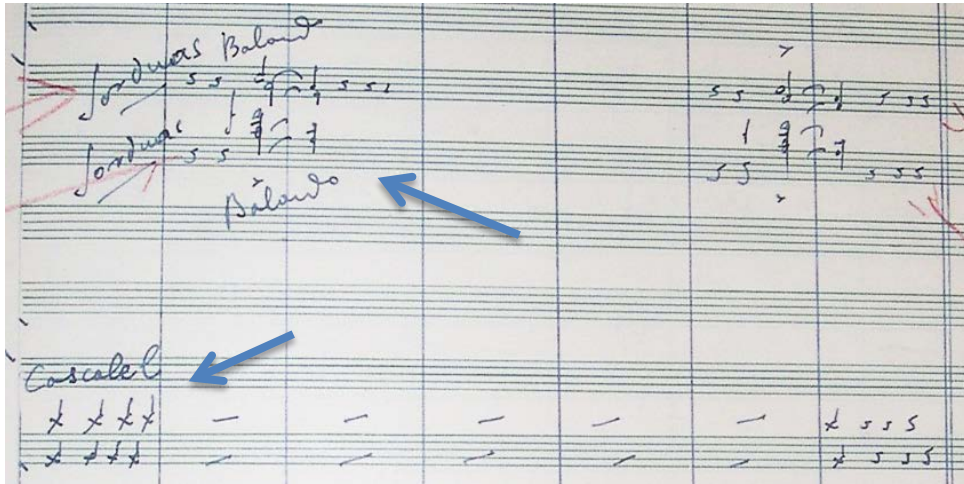
En esta ocasión, se vuelven a encontrar las características distintivas del tema. También se construye de una manera muy similar a la presentación de la secuencia 8: estructura, orquestación, etc. Una vez más se utiliza el silbido para doblar la melodía:



**Figura 977.** Partitura autógrafa de J. Guerrero (f. 1 v., octavo rollo): detalle de la “Canción del trabajo”.

Y el compositor vuelve a insistir en que las trompetas y trombones imiten el balido de la cabra. Pero no es la única referencia a Peregrina que encontramos en la orquestación, ya que se utiliza el bloc<sup>1909</sup>, que imita los cascotes del animal, y el cascabel, que se supone lleva colgado en el cuello.

<sup>1909</sup> Ya se había utilizado en la secuencia 16 con el mismo fin.



**Figura 978.** Partitura autógrafa de J. Guerrero (f. 2 r., octavo rollo): fragmento de la “Canción del trabajo”.

Como ya se ha comentado en el apartado de características y funciones principales de la música, este fragmento se prolonga hasta la secuencia siguiente, dotando a la narración de la continuidad que necesita.

## SECUENCIA 16

- **Estructura de la secuencia desde el punto de vista musical**

Para esta secuencia el compositor elige los siguientes fragmentos musicales (bloques XXIX-XXX):

- “Canción del trabajo” (viene de la secuencia anterior).
- “Música de la conversación”.
- “Canción de los chopos”.
- “Tema de los tres pillos”.

- **Breve descripción de las principales características y/o funciones de la música de esta secuencia**

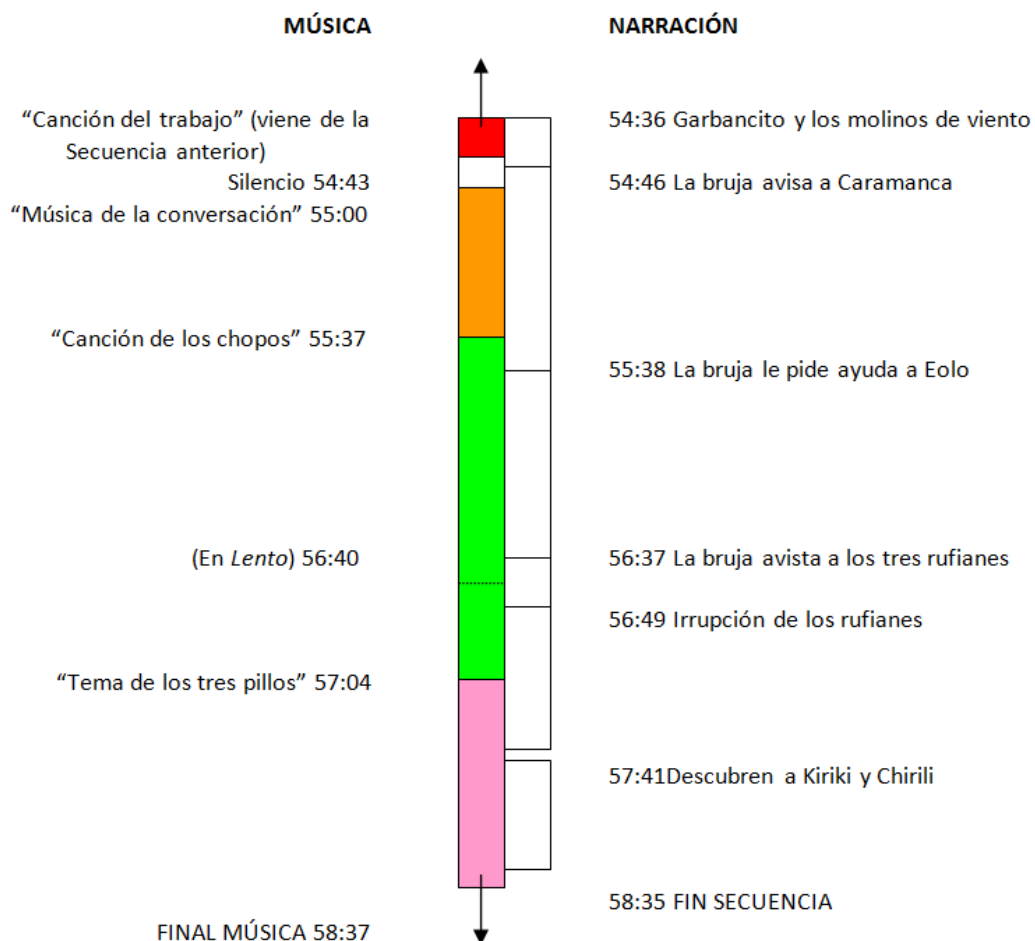
De entre las múltiples características y funciones que cumple la música de esta secuencia se presentan a continuación las más relevantes:

- Da continuidad a la narración (muy presente en esta secuencia): la “Canción del trabajo” viene de la secuencia anterior; también en la “Canción de los chopos”.

- La música permite encadenar cosas que suceden en lugares y tiempos diferentes.
- Refuerza la información que proporcionan las imágenes y el texto.
- Existe una “convergencia anímica” muy marcada en toda la secuencia. Sobre todo en el “Tema de los tres pillos”.
- Proporciona verosimilitud a las imágenes.
- La música anticipa la presencia de un personaje.

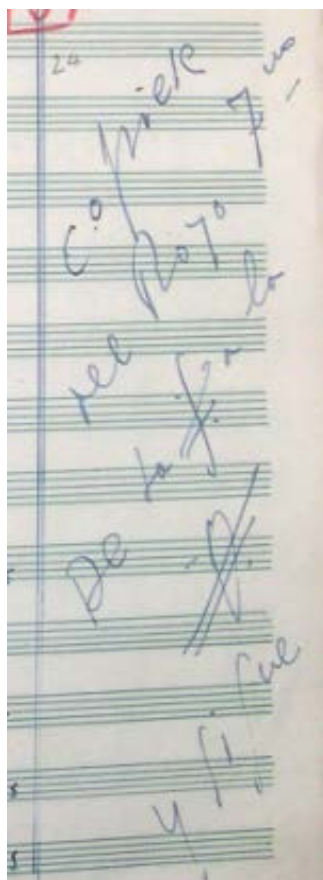
• **Análisis de la música en relación con la imagen**

De nuevo, estamos ante una secuencia de una duración considerable, donde el compositor lleva a cabo un tratamiento muy similar al de la secuencia anterior, con poca variedad de fragmentos musicales. La correspondencia que se establece entre la música y la narración es la siguiente:



**Figura 979.** Correspondencia entre la música y la imagen. Secuencia 16.

La secuencia se inicia acompañada del final de la “Canción del trabajo”<sup>1910</sup>, dándole continuidad a la narración. Después de terminar ésta, se escuchan algunos segundos de silencio que dan paso a un nuevo fragmento musical: la “Música de la conversación” (55:00). Pero si se sigue la partitura, después de que concluya la “Canción del trabajo”, se encontrará una nota del compositor que nos remite al séptimo rollo. En cambio, si escuchamos la música de la película dicho fragmento no existe.



**Figura 980.** Partitura autógrafa de J. Guerrero (f. 2 r., octavo rollo): indicación para copiar un fragmento del séptimo rollo, que finalmente se descartó en la película.

Después de recoger los indicios que se presentan tanto por parte de la música como por parte de la imagen, queda claro que se ha producido un corte<sup>1911</sup>. No sabemos bien los motivos por los que se lleva a cabo pero es evidente que ambos cambios, en

---

<sup>1910</sup> Esta nueva aparición de la Canción del trabajo ya ha sido comentada en la secuencia anterior.

<sup>1911</sup> Se acaba de comprobar cómo en un principio, la música de esta secuencia contenía un fragmento musical más y ya se ha hablado del corte que se produce en la imagen en la secuencia anterior.

música e imagen, están hechos con el mismo fin y en momentos diferentes para que no afecte a la continuidad de la narración, en la medida de lo posible<sup>1912</sup>.

Por tanto, el siguiente fragmento es la “Música de la conversación”, que acompaña el momento en el que la bruja y Caramanca hablan.

SECUENCIA 16: “MÚSICA DE LA CONVERSACIÓN”	
Duración	47”
Tempo	<i>Allegretto</i>
Tonalidad	Mi m a Do m
Dinámica	<i>ff, f</i>
Carácter	pesante
Tipo de música	instrumental
Registro predominante	Agudo
Orquestación	Participa toda la orquesta, con un papel protagonista de la trompeta
Textura	Melodía acompañada
Articulación	<i>Legato</i>
Compás	4/4
Final	En transición al siguiente fragmento (termina en V, semicadencia)

**Figura 981.** Descripción de la “Música de la conversación”.

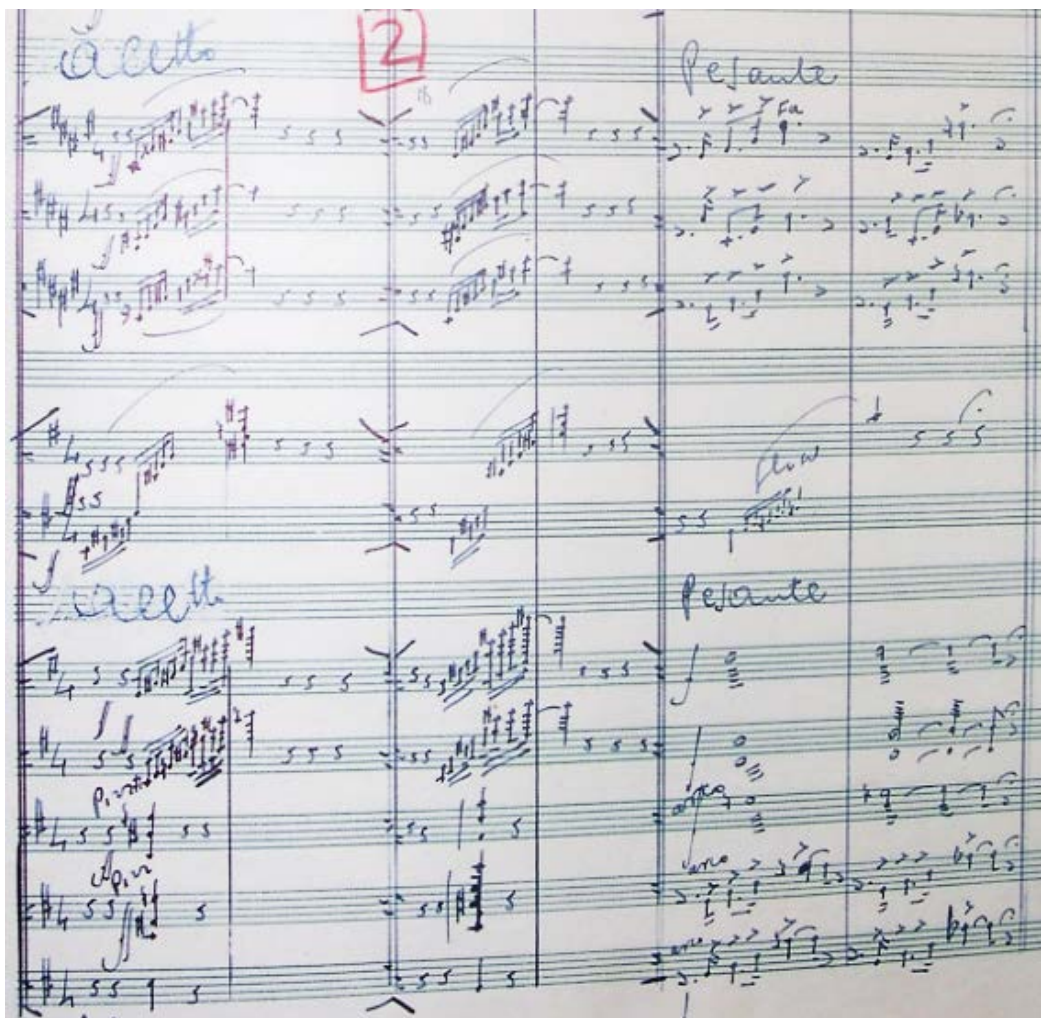
Ya se ha comentado que este fragmento tarda unos segundos en dar comienzo<sup>1913</sup>. Es una música que acompaña perfectamente las imágenes, sin aumentar en exceso el dramatismo que provocan las amenazas que lanza el gigante a la bruja<sup>1914</sup>: el compositor consigue el aire de grandiosidad y poder que reclama la narración con la utilización de toda la orquesta (dando un papel protagonista a los instrumentos de metal, en especial a la trompeta), con una textura homofónica, con un tempo no demasiado rápido y un carácter pesante. De esta manera, se representa el poder de

<sup>1912</sup> “La música, aunque ya esté escrita, en buena ley debe componerse definitivamente cuando el *copión* esté listo, así podremos ajustarla a la duración de las escenas, pues a veces los planos se alargan más a pesar de que en la planificación previa haya un tiempo asignado a cada uno. Además, la inspiración es mayor para el músico con las imágenes delante, pudiendo incorporar alguna variación a la partitura” (DELGADO, Pedro E.: *El cine de animación...*, op. cit., p. 67). Recuérdese que la música de *Garbancito de la Mancha* se compuso después de estar terminadas las imágenes, a excepción del número musical de los gusanos y posiblemente de otras escenas en la que existe una gran sincronización entre música e imagen.

<sup>1913</sup> Podría afirmarse que este es el momento a lo largo del film donde existen más segundos de silencio. Posiblemente se presente como una necesidad para ajustar toda la música a partir del corte del que se ha mencionado.

<sup>1914</sup> La música se utiliza aquí para suavizar el efecto que provocan los hechos en el espectador. No hay olvidar que este film está dirigido a los niños, principalmente.

Caramanca. También hay que destacar los rápidos arpeggios ascendentes o descendentes que realizan el flautín, las flautas, el clarinete, los saxos, el arpa y los violines que dan inestabilidad y nerviosismo al pasaje, completando así las exigencias de la acción.



**Figura 982.** Partitura autógrafa de J. Guerrero (f. 3 r., octavo rollo): inicio de la “Música de la conversación”.

Cabe destacar que todo el fragmento presenta una armonía dirigida a buscar el nuevo tema. Además, para terminar se le añade un final<sup>1915</sup> que deja unos instantes de silencio a modo de respiración<sup>1916</sup> y que dan paso a la “Canción de los chopos” (55:37). La continuidad que proporciona la música a la narración queda patente una vez más. El

<sup>1915</sup> Los dos últimos compases presentan una armonía de 9ª de dominante, la primera mayor y la segunda menor, que hacen que el fragmento no quede cerrado, acabado. Éstas nos conducen a la tonalidad de Do m y hacen necesario para el oído del espectador una conclusión posterior, que vendrá satisfecha con la aparición del nuevo tema.

<sup>1916</sup> En la partitura aparece un calderón sobre el silencio de corchea.

nuevo fragmento comienza antes de que se produzca el *travelling* lateral que trasladará la acción al exterior del castillo. Además, este tema se prolongará hasta que los Manazas, Pajarón y Pelanas son capturados por el gigante, suavizando los encadenamientos y cambios de escenario<sup>1917</sup> que se producen en el transcurso de estas escenas.

Recuérdese que este tema había sido presentado en la secuencia 10 y que a partir de este momento se convierte en uno de los temas fundamentales de la música de la película. El compositor utiliza fragmentos de éste tanto en la secuencia 12 como en la 13.

En la presente secuencia, se va a contar con dos apariciones:

- Durante el ciclón (*Allegro*).
- Cuando la bruja ve llegar a los tres rufianes (*Largo*).

Incluso se podría hablar de dos utilizaciones totalmente diferentes del tema para apoyar narración.

En su primera aparición, se utiliza de un modo especial, pues el tema<sup>1918</sup> suena en los instrumentos más graves como contrapunto a una melodía de valores largos, que se presenta en los instrumentos más agudos de la orquesta. Podría decirse que el compositor deja aquí una pequeña muestra de su arte.



**Figura 983.** Melodía de la “Canción de los chopos”, interpretada por el contrabajo.

<sup>1917</sup> “En *Le son au cinéma*, habíamos calificado a la música cinematográfica de «aparato tiempo / espacio»; en efecto permite encadenar cosas que suceden en lugares y tiempos diferentes, [...]” (CHION, Michel: *La música en el cine...*, op. cit., p. 193). Más adelante, Chion comenta que la música sirve “[...] para vincular el espacio-tiempo cinematográfico, evitar la dispersión creada por las numerosas elipsis de tiempo o los numerosos cambios de decorado, [...]” (CHION, Michel: *La música en el cine...*, op. cit., p. 197-198).

<sup>1918</sup> En la segunda frase, se modifica el intervalo melódico para adaptarse al resto de las líneas melódicas.



El resultado que obtiene es realmente genial: la primera vez, la melodía, que es interpretada por los bajos, pasa un poco desapercibida pero le da ritmo al fragmento y hace que, aunque no se reconozca, resulte familiar a oídos del espectador; la segunda vez, y coincidiendo con el momento en que los cipreses pierden sus hojas, la melodía se hace mucho más patente.

Además, en esta primera aparición del tema se le añade un pequeño fragmento con una nueva melodía que encaja perfectamente con su carácter, orquestación, instrumentación y lo dota de más variedad<sup>1919</sup>. Es tocada por los violines:



**Figura 984.** Nueva melodía incorporada a la “Canción de los chopos” y que he llamado “Tema del ciclón”.

La segunda aparición se produce a continuación y cuando aparece la imagen de la bruja que observa a través de su bola de cristal cómo llegan los tres rufianes al castillo. Se vuelve a utilizar la “Canción de los chopos”<sup>1920</sup> en aras de la continuidad de la que se ha hablado. Pero esta vez, es tocado en *Lento* y con poca participación de instrumentos, como queriendo simular el vuelo de los tres personajes<sup>1921</sup> (“convergencia física”). Esta intervención sí que es muy similar a las que se producen en las secuencias anteriores.

<sup>1919</sup> Cuando aparezca aislado este fragmento, lo llamaré “Tema del ciclón”.

<sup>1920</sup> Cabe destacar que, aun siendo un tema sencillo, funciona perfectamente tanto en *lento* como en rápido, y tolera tanto una gran orquestación como la realización de pocos instrumentos.

<sup>1921</sup> Presenta una textura homofónica ya que todos los instrumentos, tanto saxos como cuerdas, tocan la misma melodía. Los instrumentos de metal le aportan color con su acorde en *sf*.

El nuevo fragmento comienza cuando Manazas, Pajarón y Pelanas se encuentran ante el terrible gigante (57: 04). Pero en realidad se trata de un tema conocido: el “Tema de los tres pillos”.

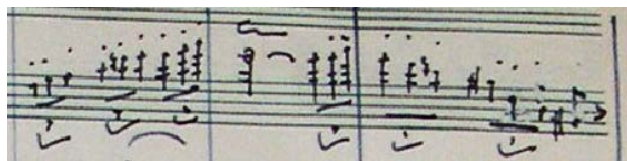
SECUENCIA 16: “TEMA DE LOS TRES MALVADOS”	
Duración	1' 27”
Tempo	<i>Largo</i>
Tonalidad	La m
Dinámica	<i>p, mf, sf, &lt;&gt;</i>
Carácter	Maestoso
Tipo de música	Instrumental
Registro predominante	Medio, agudo
Orquestación	Participa toda la orquesta, teniendo un papel principal los instrumentos de viento madera
Textura	Melodía acompañada
Articulación	<i>Legato</i>
Compás	3/4
Ritmo-figuración	Ídem
Final	En transición al siguiente fragmento <sup>1791</sup> y <i>rallentando</i>

**Figura 985.** Descripción de la “Tema de los tres malvados”.

En un primer momento se podría pensar que se trata de un nuevo tema pero enseguida nos percatamos de que no. Para adaptarse a la narración se interpreta en tempo *Lento*, en 3/4, carácter *Maestoso*, en *legato*, etc. Pero conserva su melodía, lo que lo hace fácilmente reconocible. Todos los cambios que se producen en esta presentación están motivados por la necesidad que surge de adaptarse a la narración: ahora los tres pillos son capturados por el gigante y, por tanto, pasan de ser atacantes a ser atacados.

Otro detalle a comentar es la aparición de una melodía superpuesta al tema, interpretada por la flauta, y que nos recuerda al “Tema de Kiriki y Chirili” (secuencia 9). Ésta suena en el momento justo en el que Manazas, Pelanas y Pajarón oyen unos sollozos. Así, se ve como Pelanas dice: “—¿Eh? Escuchad esos sollozos. Aquí debe de haber alguien”. La música ya ha contestado a la pregunta, así que se puede decir que anticipa la aparición de los niños en la acción. Las sospechas serán confirmadas ya que

al instante aparecen ambos en la imagen y también son descubiertos por los tres malvados.



**Figura 986.** Partitura autógrafa de J. Guerrero (f. 8 v., octavo rollo): Motivo interpretado por la flauta.

El tema termina con un *rallentando* que aumenta el dramatismo de las imágenes<sup>1922</sup>, en transición al siguiente fragmento. La música se prolonga durante el *fundido a negro* y continúa hasta que comienza la nueva secuencia, proporcionando continuidad a la narración. También contribuye a ello la armonía utilizada y una respiración que está marcada en la partitura.



**Figura 987.** Partitura autógrafa de J. Guerrero (f. 10 r., octavo rollo): final del “Tema de los tres pillos” (final de secuencia).

## SECUENCIA 17

- **Estructura de la secuencia desde el punto de vista musical**

Para esta secuencia, el compositor elige los siguientes fragmentos musicales (bloques XXX-XXXII):

- “Tema de la bola”.
- “Tema de Peregrina”.

---

<sup>1922</sup> Crea un gran efecto porque acompaña el movimiento que realiza la trampilla al cerrarse. De esta manera se queda todo oscuro (*fundido a negro*), los niños están encerrados y sin ninguna escapatoria.

- “Tema del desierto”.
- “Tema de la espada”.
- “Tema del desierto”.
- “Tema de la bola”.
- “Tema de la espada”.
- “Tema del garbanzo”.
- “Tema del ciclón”.
- “Tema de Peregrina”.
- “Tema del garbanzo”.
- “Tema de la magia”.

Esta secuencia se caracteriza por una gran variedad de tema, y su acertada utilización y repetición a lo largo de ésta.

- **Breve descripción de las principales características y/o funciones de la música de esta secuencia**

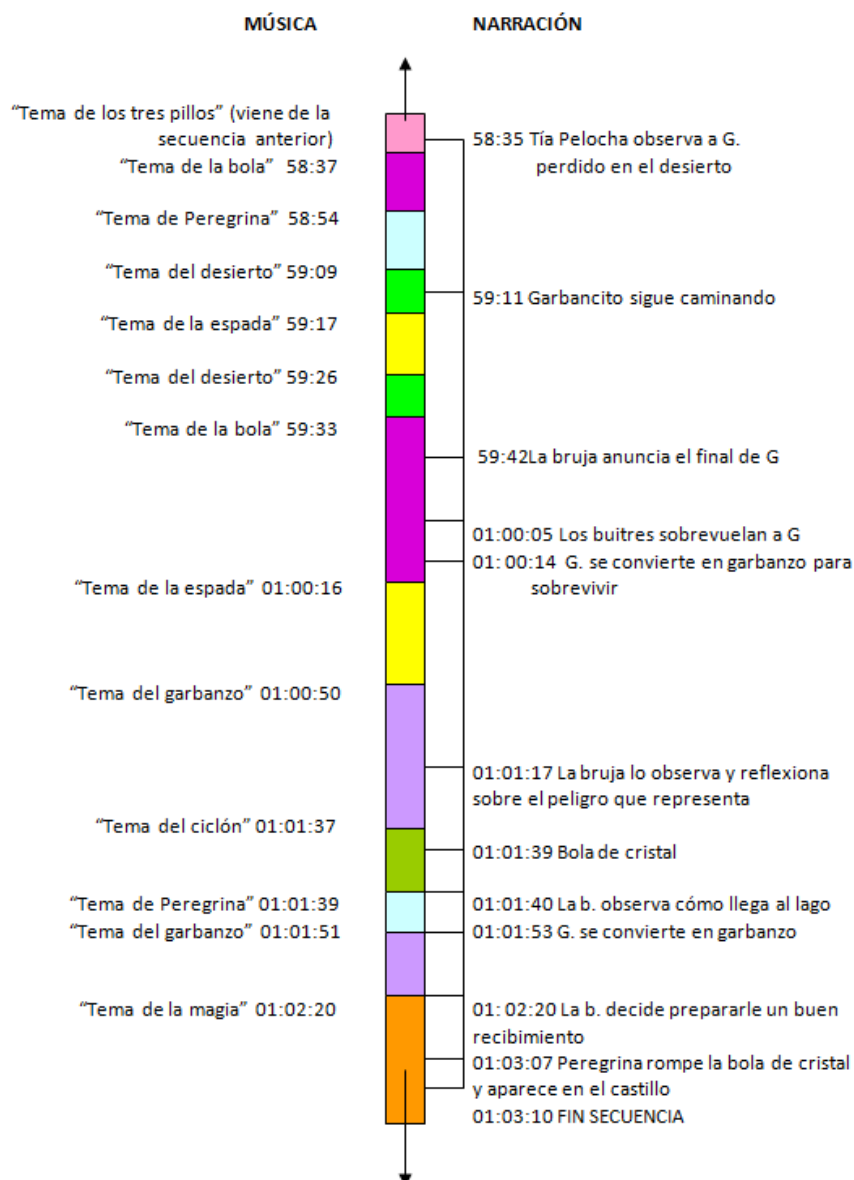
De entre las múltiples características y funciones que cumple la música de esta secuencia se presentan a continuación las más relevantes:

- Proporciona continuidad a la narración: esta secuencia presenta una gran cantidad de acciones y de hechos que acontecen a la vez en escenarios distintos (la bruja en el castillo, Garbancito en el desierto, etc.). La música desempeña aquí un papel fundamental a la hora de proporcionar continuidad. Existe una gran variedad de temas, algunos de los cuales se repiten, organizando el discurso narrativo y dotándolo de dicha continuidad: son el “Tema de la bola”, el “Tema del desierto” y el “Tema del garbanzo”, que están asociados a hechos concretos que ocurren en esta secuencia. También hay algunos de los grandes temas del film como el “Tema de Peregrina” o el “Tema de la espada”. A ambos se repiten dos veces a lo largo de la secuencia. Y no sólo existe continuidad a lo largo de toda la secuencia, sino que también entre secuencias, tanto con la anterior como con la posterior, ya que comparten fragmento musical, el último tema de una es el primero de la otra.

- La música permite encadenar cosas que suceden en lugares y tiempos diferentes<sup>1923</sup>.
- Vectoriza el tiempo.
- La música anticipa la presencia de un personaje.

- **Análisis de la música en relación con la imagen**

La correspondencia que se establece entre la música y la narración es la siguiente:



**Figura 988.** Correspondencia entre la música y la imagen. Secuencia 17.

<sup>1923</sup> Recordemos que en la secuencia anterior ya se ha producido este empleo de la música para evitar la dispersión creada por las numerosas elipsis de tiempo o los numerosos cambios de decorado. Aunque en la que nos ocupa podríamos decir que la música resulta más necesaria, si cabe, porque hay muchos más cambios de decorado y las elipsis temporales aumentan.

La secuencia comienza con el final del “Tema de los tres pillos” que viene de la anterior, dándole continuidad a la narración. Al primer fragmento musical nuevo lo he llamado “Tema de la bola” (58:37) porque es evidente que esta música se asocia a los momentos en que la bruja observa a Garbancito con su bola mágica de cristal. Esta es la primera vez que aparece, cuando la bruja observa, satisfecha, que el niño se encuentra perdido en medio del desierto.

SECUENCIA 17: “TEMA DE LA BOLA”	
Duración	13”
Tempo	<i>Allegretto Moderato</i>
Tonalidad	La m
Dinámica	<i>p</i>
Carácter	Ágil
Tipo de música	Instrumental
Registro predominante	Agudo
Orquestación	Primero: sonido protagonista del clarinete. También: cuerdas, arpa, saxos, pandereta. Después: flautín, oboe, fagot, trompeta y trombón
Textura	Melodía acompañada
Articulación	<i>Staccato, legato</i>
Compás	2/4
Final	Conclusivo

**Figura 989.** Descripción de la “Tema de la bola”.

Es un tema ágil que hace que la narración avance. En cuanto la bruja exclama “—¡Garbancito!”, suena el “Tema de Peregrina”. La imagen se centra ya en el héroe, que busca desesperadamente su cabrita. Evidentemente, vuelve a aparecer este tema asociado a los dos personajes, Garbancito y Peregrina.

SECUENCIA 17: “TEMA DE PEREGRINA”	
Duración	15”
Tempo	<i>Allegretto Moderato</i>
Tonalidad	Do M
Dinámica	<i>mf</i>
Carácter	Alegre
Tipo de música	Instrumental
Registro predominante	Agudo
Orquestación	Melodía: trompeta y trombón, xilófono, violines, viola y chelo. Acompañamiento: flauta, oboe, clarinete, saxos y contrabajo
Textura	Melodía acompañada
Articulación	<i>Staccato</i>
Compás	2/2
Ritmo-figuración	Ídem
Final	Conclusivo

**Figura 990.** Descripción de la “Tema de Peregrina”, en su quinta aparición.

De nuevo, se vuelve a presentar con las características que lo hacen reconocible de inmediato y una vez más, la orquestación da uno de sus timbres distintivos: uso de la trompeta y trombón con sordina para la melodía, que es doblada por un xilófono.

Garbancito no encuentra a su cabrita, así que decide seguir buscando. El final conclusivo del tema cierra el espacio del diálogo de este personaje y el nuevo acompaña su caminar por el desierto. Es por ello que lo he llamado “Tema del desierto” (59:09).

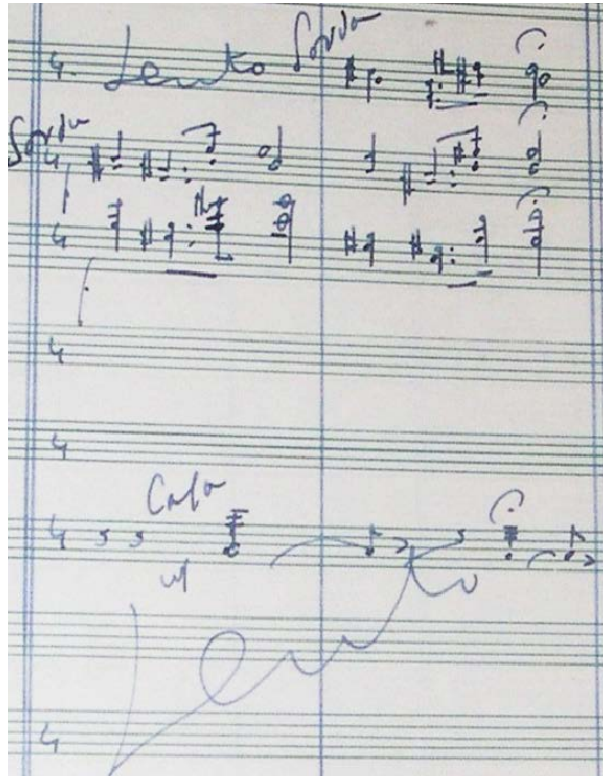
SECUENCIA 17: “TEMA DEL DESIERTO”	
Duración	8”
Tempo	<i>Allegretto Moderato</i>
Tonalidad	Do M
Dinámica	<i>mf</i>
Carácter	Alegre
Tipo de música	Instrumental
Registro predominante	Medio
Orquestación	Cuerdas, saxos y bloc
Textura	<i>Ostinato</i>
Articulación	<i>Pizzicato, legato</i>
Compás	2/2
Ritmo-figuración	Negras
Final	En transición al siguiente fragmento

**Figura 991.** Descripción de la “Tema del desierto”.

Es una música muy descriptiva que quiere representar el caminar del niño perdido por el desierto:

- Es sencillo.
- A modo de ostinato.
- De tempo no demasiado rápido, como su caminar.
- Utiliza el bloc para marcar cada uno de los pasos.

Enseguida suena el “Tema de la espada” (59:17), que acompaña las palabras de Garbancito. Se escucha aquí en su versión corta, y en *tempo Lento*: la música quiere remarcar su valentía.



**Figura 992.** Partitura autógrafa de J. Guerrero (f. 12 r., octavo rollo): “Tema de la espada” en *Lento*.

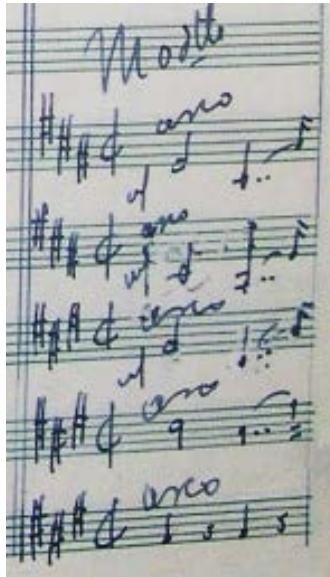
Y de nuevo reanuda su marcha, por lo que vuelve a sonar el “Tema del desierto” (59:26) con las mismas características y dando paso de inmediato al “Tema de la bola” (59:33), que en su inicio acompaña todavía el caminar del protagonista. La nueva aparición de este tema anticipa la intervención de la bruja en la narración: gracias a la música sabemos, que la tía Pechoa sigue observando al niño. Poco después, la presencia de ésta en la imagen confirmará esta teoría. Además, el tratamiento de la música, de esta manera, contribuye en gran medida a la continuidad de la historia, como ya se ha comentado.

Garbancito, desesperado y hambriento, decide utilizar el conjuro. A toda esta escena la acompaña el “Tema de la espada” (01:00:16), el cual se puede dividir en dos partes:

- Tema completo en *Moderato*, que acompaña las reflexiones de Garbancito. Aquí la música da un halo de esperanza y, en cierta medida, anticipa que el héroe encontrará una solución a su problema<sup>1924</sup>.

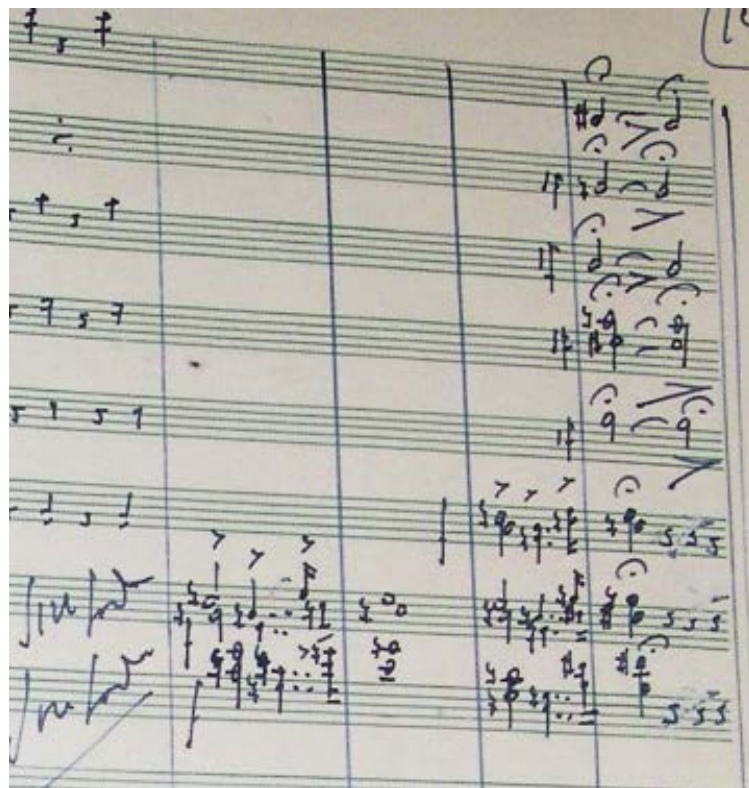
<sup>1924</sup> Por sus características, la música contribuye a ello. Además, este tema ya ha aparecido en numerosas ocasiones y tiene siempre unas connotaciones positivas que el espectador ya ha asumido.





**Figura 993.** Partitura autógrafa de J. Guerrero (f. 13 r., octavo rollo): inicio del “Tema de la espada”.

- Versión corta y en *Lento* (aunque no está indicado en la partitura), que acompaña al momento en que se le ocurre utilizar el conjuro<sup>1925</sup> y se convierte en garbanzo. La música nos muestra la solución al problema del hambre.



**Figura 994.** Partitura autógrafa de J. Guerrero (f. 14 r., octavo rollo): “Tema de la espada” en *Lento*.

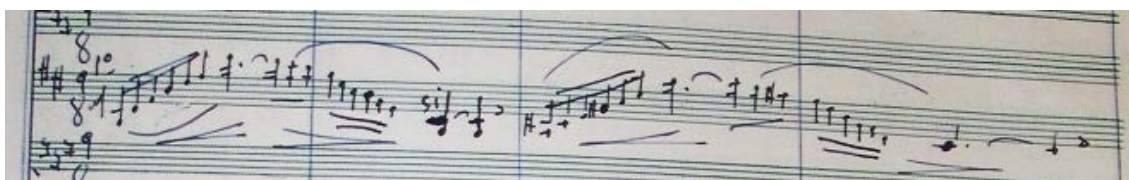
<sup>1925</sup> Esta presentación se utiliza en numerosas ocasiones a lo largo del film y siempre asociado a un momento importante de la narración.

En cuanto el niño se convierte en garbanzo suena un nuevo fragmento, el “Tema del garbanzo” (01:00:50).

SECUENCIA 17: “TEMA DEL GARBANZO”	
Duración	37”
Tempo	<i>Andante</i>
Tonalidad	Do M
Dinámica	<i>p</i> , <>
Carácter	Ligero
Tipo de música	Instrumental
Registro predominante	Medio-agudo
Orquestación	Clarinete, arpa y cuerdas. Después se le añade flauta, fagot y saxos.
Textura	Melodía acompañada
Articulación	Legato
Compás	9/8
Final	En transición al siguiente fragmento.

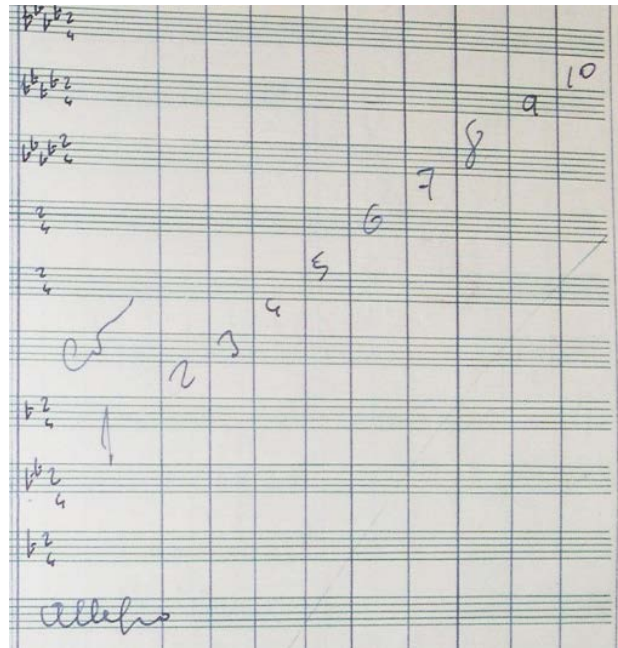
**Figura 995.** Descripción de la “Tema del garbanzo”.

La música acompaña perfectamente a las imágenes con su *tempo* tranquilo (*Andante*) y el timbre característico del clarinete, que realiza arpeggios ascendentes y descendentes, que posteriormente serán interpretados por el violín 1º. Éstos aportan fluidez y dinamismo a la narración.



**Figura 996.** Partitura autógrafa de J. Guerrero (f. 14 v., octavo rollo): melodía del “Tema del garbanzo”, interpretada por el clarinete.

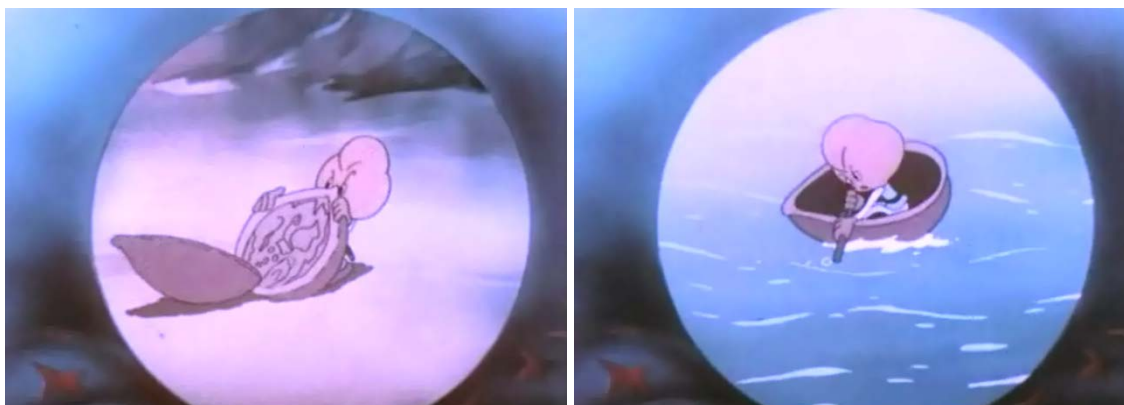
El tema termina en transición al siguiente fragmento, que coincide con el momento en que la bruja planea hacerle otra jugarreta. En la imagen aparece la bola de cristal y el compositor elige una música ya escuchada, el “Tema del ciclón”. Seguramente lo vuelve a utilizar por asociación con las palabras de la tía Pelocha. Se presenta exactamente igual que en la secuencia 16, ya que el compositor remite a ese momento en la partitura.



**Figura 997.** Partitura autógrafa de J. Guerrero (f. 16 r., octavo rollo): indicaciones del compositor que remiten al “Tema del ciclón” aparecido en la anterior secuencia<sup>1926</sup>.

El tema termina<sup>1927</sup> y el nuevo fragmento se escucha con la aparición de Garbancito en la bola de cristal, que ya ha llegado a orillas del lago del castillo del gigante. Es un momento muy parecido al del principio de la secuencia, cuando aparecía la imagen del niño perdido en el desierto. Es por ello que, como en esa ocasión, el compositor utiliza el “Tema de Peregrina” (01:01:39) y también con el mismo acierto.

Ahora, la acción se vuelve a centrar en el héroe, que decide convertirse en garbanzo para cruzar el lago a bordo de una nuez.



**Fotogramas 388 (01:02:15) y 389 (01:02:23).** Garbancito se convierte en garbanzo y cruza Aguas Negras a bordo de una nuez.

<sup>1926</sup> Esta manera de remitir a fragmentos anteriores en la partitura es frecuentemente utilizada por el maestro Guerrero a lo largo de toda la composición.

<sup>1927</sup> Cadencia conclusiva (V-I).

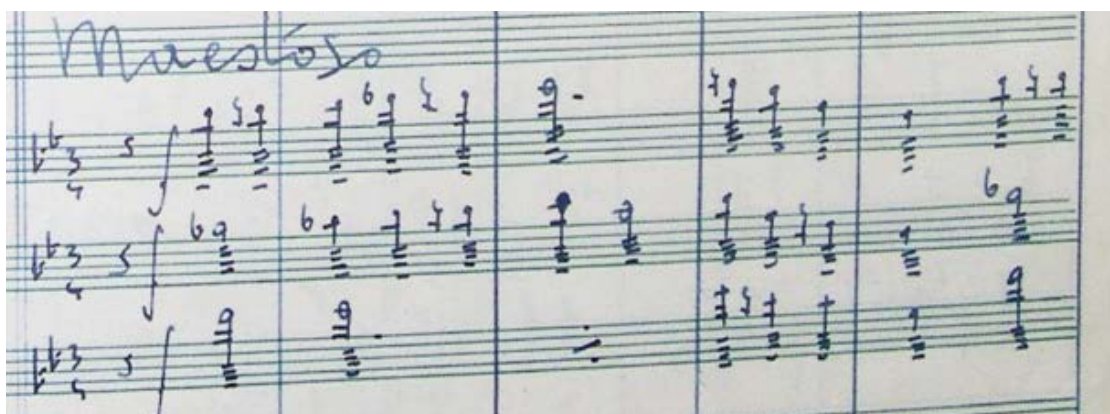
Aquí, y como cabría esperar, el compositor utiliza de nuevo el “Tema del garbanzo” exactamente igual que en la presentación anterior. Y la música se adapta perfectamente a las imágenes.

La bruja enfadada decide prepararle un buen recibimiento. Suena ahora un nuevo fragmento al que hemos llamado “Tema de la magia” (01:2:20).

SECUENCIA 17: “TEMA DE LA MAGIA”	
Duración	55”
Tempo	<i>Maestoso</i>
Tonalidad	Si b M
Dinámica	<i>f</i>
Carácter	Solemne
Tipo de música	Instrumental
Registro predominante	Medio
Orquestación	Participa toda la orquesta con un gran protagonismo de los instrumentos de viento metal
Textura	Melodía acompañada con pequeñas contestaciones
Articulación	Legato
Compás	3/4
Final	Conclusivo.

**Figura 998.** Descripción del “Tema de la magia”.

Es un tema con un carácter solemne y triunfal, que comienza a prever un final feliz para la historia. Esta música pone de relieve la aparición de la cabrita en el castillo, hecho que resultará fundamental para la salvación del niño.



**Figura 999.** Partitura autógrafa de J. Guerrero (f. 17 r., octavo rollo): inicio del “Tema de la magia”.

El tema se prolonga hasta la secuencia siguiente, proporcionando una gran continuidad a la narración. Además, es evidente que aquí la música provoca una vectorización<sup>1928</sup> del tiempo, ya que la música empuja, llevará directamente a los hechos de la secuencia siguiente.

## SECUENCIA 18

- **Estructura de la secuencia desde el punto de vista musical**

Para esta secuencia el compositor utiliza los siguientes temas (bloques XXXII-XXXIII):

- “Tema de la magia” (viene de la secuencia anterior).
- “Canción de los chopos”.
- “Vals del lago”.

- **Breve descripción de las principales características y/o funciones de la música de esta secuencia**

De entre las múltiples características y funciones que cumple la música de esta secuencia se presentan a continuación las más relevantes:

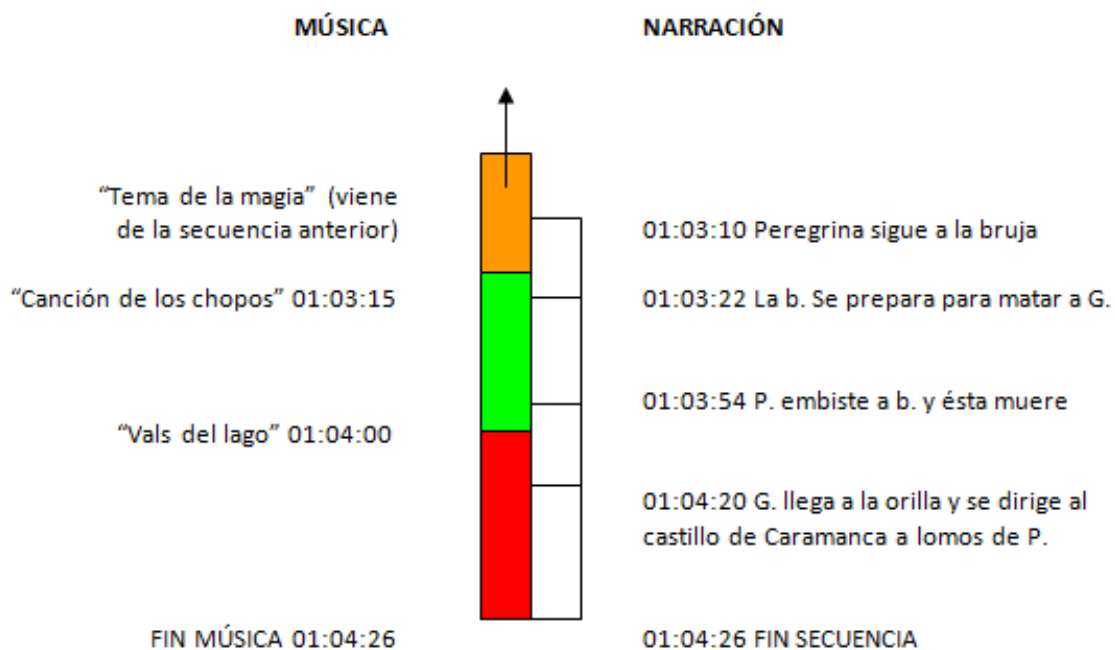
- Proporciona continuidad a la narración.
- Vectoriza el tiempo.
- Presenta una “convergencia anímica” en toda la secuencia.
- Potencia algunos efectos.

- **Análisis de la música en relación con la imagen**

La correspondencia que se establece entre la música y la narración es la siguiente:

---

<sup>1928</sup> Este concepto ya ha sido abordado anteriormente.



**Figura 1000.** Correspondencia entre la música y la imagen. Secuencia 18.

El inicio de esta secuencia está acompañado del "Tema de la magia", que viene de la anterior y que proporciona continuidad entre dichas secuencias. Además, provoca una vectorización del tiempo de la que ya se ha hablado.

El nuevo fragmento es la "Canción de los chopos" (01:03:15), que comienza a los pocos segundos de iniciarse la secuencia. En esta ocasión aparece únicamente el nuevo fragmento que se le había añadido en la secuencia 16.



**Figura 1001.** Segunda melodía de la "Canción de los chopos", interpretada por el violín.

## ESTRUCTURA

A – A' – A'' – B

4 cc. – 4 cc. – 4 cc. – 3 cc.

**Figura 1002.** Estructura de la segunda melodía de la “Canción de los chopos”.

SECUENCIA 18: “CANCIÓN DE LOS CHOPOS”	
Duración	45”
Tempo	<i>Lento</i>
Tonalidad	Fa m
Dinámica	<i>p, mp, &lt;, ff</i>
Carácter	Melancólico
Tipo de música	Instrumental
Registro predominante	Medio-grave
Orquestación	Cuerdas, trompa y trompeta
Textura	Prácticamente homofónica
Articulación	<i>Legato</i>
Compás	2/2
Ritmo-figuración	Ídem
Final	Conclusivo

**Figura 1003.** Descripción del “Canción de los chopos”.

El compositor elige este tema porque la bruja va a realizar otra de sus fechorías<sup>1929</sup>. Pero varía ligeramente sus características (un *tempo Lento*, un carácter melancólico, un registro más grave, etc.), puesto que esta vez no se saldrá con la suya. De esta manera, la música anticipa el final de la tía Pelocha<sup>1930</sup>.

Además, le añade unos compases finales que acompañan la imagen un poco antes de que se le iluminen los cuernos a Peregrina. La música va aumentando poco a poco la tensión para terminar con un acorde de toda la orquesta, acompañado de un golpe de timbal que coincide con el momento en que la roca aplasta a la bruja. Se lleva a cabo “una distribución de los puntos de sincronización” de manera que se produce una temporalización de las imágenes por el sonido<sup>1931</sup>.

<sup>1929</sup> Recuérdese que la aparición a la que se hace referencia en la secuencia 17, se produce durante el ciclón.

<sup>1930</sup> De nuevo la música dramatiza los planos, creando un sentimiento de expectación ante lo que va a suceder en la acción (vectorización del tiempo).

<sup>1931</sup> CHION, Michel: *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido...*, op. cit., pp. 25-26.



**Figura 1004.** Partitura autógrafa de J. Guerrero (f. 19 v., octavo rollo): final de la “Canción de los chopos”.



**Fotogramas 390 (01:03:33) y 391 (01:02:23).** La bruja intenta matar a Garbancito pero, finalmente, es ella la que acaba muerta.

El siguiente fragmento es el “Vals del lago”, que acompaña el resto de la secuencia. Este nuevo *tempo* contrasta con la música anterior, porque ya ha pasado el peligro. Es un vals gracioso, con un tempo lento que suaviza la muerte de la bruja<sup>1932</sup>. No se hablará de “divergencia anímica” sino de “convergencia” porque la música refleja la alegría que supone su muerte para el protagonista y, por tanto, para el espectador. Así, no existe entre sus notas ningún signo de tristeza sino muy al contrario.

<sup>1932</sup> Una vez más, la música le quita dramatismo a la narración. Es evidente que se busca este efecto dado que se trata de un film infantil.





**Figura 1005.** Partitura autógrafa de J. Guerrero (f. 19 v., octavo rollo): inicio del “Vals del lago”.

SECUENCIA 18: “VALS DEL LAGO”	
Duración	20”
Tempo	<i>Allegretto</i>
Tonalidad	Fa M
Dinámica	<i>p</i>
Carácter	Tranquilo
Tipo de música	Instrumental
Registro predominante	Medio
Orquestación	Participa toda la orquesta con protagonismo de los saxos
Textura	Melodía acompañada con algunas contestaciones
Articulación	<i>Legato</i>
Compás	3/4
Ritmo-figuración	Corchea-corchea-corchea-corchea-blanca-corchea.
Final	Conclusivo

**Figura 1006.** Descripción del “Vals del lago”.

El tema termina con la secuencia: el compositor marca el final del tema y, por tanto, el de la secuencia con una doble barra.



**Figura 1007.** Partitura autógrafa de J. Guerrero (f. 22 r., octavo rollo): final del “Vals del lago”.

## SECUENCIA 19

- **Estructura de la secuencia desde el punto de vista musical**

Para esta secuencia el compositor elige los siguientes temas (bloque XXXIV):

- “Música de la conversación”.
- “Tema de Peregrina”.
- “Tema de la espada”.
- “Tema de los tres pillos”.

Todos son temas que ya han sido oídos con anterioridad.

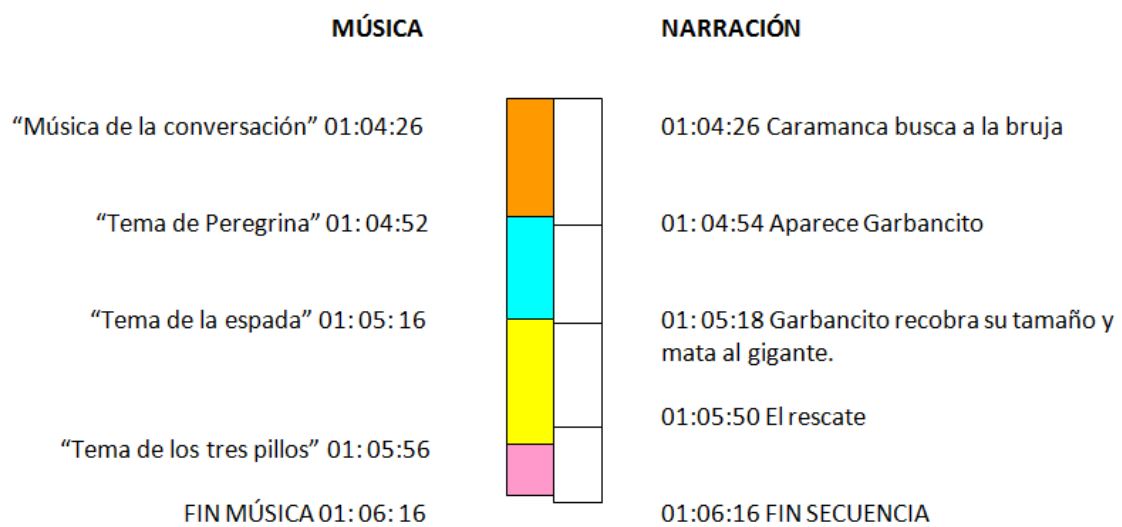
- **Breve descripción de las principales características y/o funciones de la música de esta secuencia**

De entre las múltiples características y funciones que cumple la música de esta secuencia se presentan a continuación las más relevantes:

- Utiliza la música como recapitulación: en esta secuencia hayamos la mayoría de los temas más importantes de la película.
- Refuerza la información que proporcionan las imágenes y el texto.

- **Análisis de la música en relación con la imagen**

La correspondencia que se establece entre la música y la narración es la siguiente:



**Figura 1008.** Correspondencia entre la música y la imagen. Secuencia 19.

Ya se ha comentado que todos los temas que suenan en esta secuencia han sido utilizados anteriormente, e incluso algunos de ellos son temas fundamentales de la música de la película (el "Tema de Peregrina", el "Tema de la espada" o el "Tema de los tres pillos"). No se debe pasar por alto que se trata de la secuencia donde se produce el desenlace final del film, ya que Garbancito acaba con el gigante y rescata a los niños y a Manazas, Pajarón y Pelanas. Es por ello que el compositor decide utilizar todos estos fragmentos, a modo de recapitulación.

El primer fragmento es la “Música de la conversación”.

SECUENCIA 19: “MÚSICA DE LA CONVERSACIÓN”	
Duración	23”
Tempo	Largo
Tonalidad	Si b m
Dinámica	<i>ff</i>
Carácter	Solemne
Tipo de música	Instrumental
Registro predominante	Medio
Orquestación	Participa toda la orquesta con protagonismo de los instrumentos de viento metal
Textura	Casi homofónica
Articulación	<i>Legato</i>
Compás	4/4
Ritmo-figuración	Ídem
Final	En transición al siguiente fragmento

**Figura 1009.** Descripción de la “Música de la conversación”.

Aunque no se presenta exactamente igual que en la aparición anterior, conserva las características básicas que la hacen reconocible a oídos del espectador. La motivación del compositor para utilizar este fragmento es clara, pues desde el punto de vista narrativo y visual es muy similar al inicio de la secuencia 16, donde el gigante y la bruja hablan.

Comparando ambas intervenciones, se observan algunas diferencias importantes:

- El tempo es ahora más lento (*Allegretto / Largo*).
- Toda la orquesta suena en bloque, excepto la flauta, el flautín y el clarinete, que realizan los rápidos arpeggios, ahora ascendentes.

Ambos cambios no afectan a las características distintivas del tema, pero sí hacen que la música se adapte al momento narrativo en el que se inscribe. Ahora se busca una música más triunfal, más importante, que resalte la acción.

The image shows a handwritten musical score on page 22, identified as the beginning of the "Música de la conversación" section. The score is written for guitar and consists of several systems of staves. The notation includes complex chords, melodic lines, and rhythmic markings. The word "LARGO" is written in large, bold letters across several systems, indicating a slow tempo. Blue arrows are drawn on the page, pointing to specific musical notations: one points to a chord in the first system, another to a melodic line in the second system, and a third to a chord in the third system. A fourth arrow points to the word "LARGO" in the fourth system. The page number "22" is written in the top right corner. The score is written in a dark ink on a light-colored paper.

Figura 1010. Partitura autógrafa de J. Guerrero (f. 22 r., octavo rollo): inicio de la “Música de la conversación”.

La música de la conversación conduce al nuevo fragmento que irrumpe con autoridad. Se trata del “Tema de Peregrina”, que acompaña perfectamente el momento en el que Garbancito se presenta ante Caramanca dispuesto a acabar con él. El compositor no podía elegir otra música.

<b>SECUENCIA 19: “TEMA DE PEREGRINA”</b>	
Duración	24”
Tempo	<i>Largo</i>
Tonalidad	Re b M
Dinámica	<i>f</i>
Carácter	Tranquilo
Tipo de música	Instrumental
Registro predominante	Medio
Orquestación	Participa toda la orquesta con gran protagonismo de los instrumentos de viento metal (trompeta, trombón y tuba) que son los que llevan la melodía).
Textura	Melodía acompañada
Articulación	<i>Legato</i>
Compás	2/2
Ritmo-figuración	Ídem
Final	Conclusivo

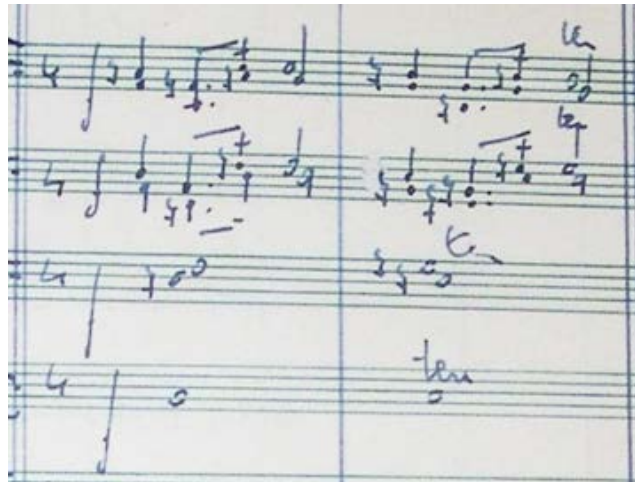
**Figura 1011.** Descripción del “Tema de Peregrina”, en su sexta aparición.

Es el mismo tema que se presenta a lo largo de toda la película, pero esta tiene un carácter notablemente diferente<sup>1933</sup>. Garbancito está frente al gigante, dispuesto a acabar con él y rescatar a los niños. No hay ningún momento de debilidad o temor. Es por ello que el tema cambia su carácter juguetón y alegre, sonando ahora decidido y grandioso. La música se adapta perfectamente a la narración: por una parte, utiliza un tema que tiene un papel fundamental dentro del film y asociaciones narrativas con el personaje de Garbancito; y por otra, lo adapta al momento narrativo en el que se inserta, sin necesidad, pues, de utilizar un nuevo tema que carecería de ese peso específico tan importante.

El “Tema de Peregrina” continúa hasta el momento en que el héroe recobra su tamaño normal. En ese instante comienza a sonar el “Tema de la espada”. Una vez más, se presentan las dos apariciones habituales:

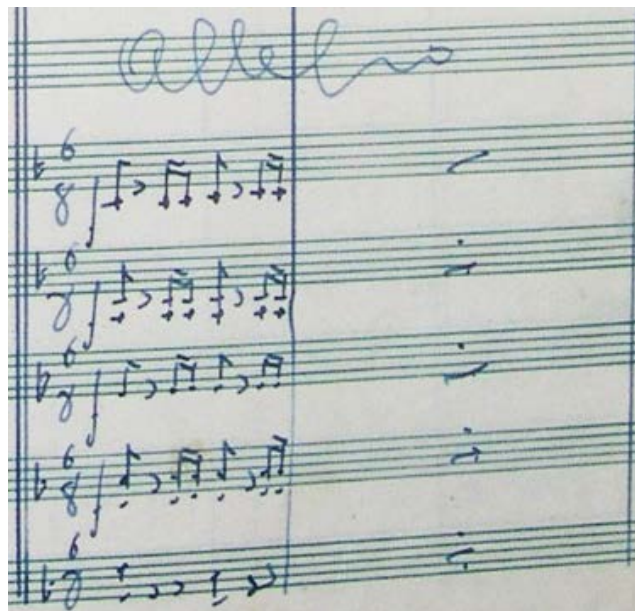
<sup>1933</sup> El cambio de sonoridad y carácter se consigue mediante la instrumentación en la que participa la orquesta en pleno; la articulación ya que es la única vez que este tema pierde su staccato tan característico; la textura es ahora mucho más compleja; etc.

- En *Lento*.



**Figura 1012.** Partitura autógrafa de J. Guerrero (f. 23 r., octavo rollo): “Tema de la espada” en *Lento*.

- En *Allegro*, y esta vez aparece completo: A – B – A. Como particularidad, se inserta una pequeña introducción de dos compases en la que suena el acompañamiento que tendrá toda la parte A, con una presencia importante de la caja y un ritmo muy característico.



**Figura 1013.** Partitura autógrafa de J. Guerrero (f. 23 r., octavo rollo): acompañamiento rítmico del “Tema de la espada”.

La elección de este tema por parte del compositor resulta obvia, debido a que una vez presentado en la secuencia 13, siempre se asocia a los poderes del niño y a su éxito. Y qué mejor momento que el de la muerte del gigante para que suene.

El fragmento se mantiene cuando Garbancito encuentra y rescata a sus dos amigos, Kiriki y Chirili, ya que participan de la misma alegría y su salvación representa el fin último de las aventuras del héroe. En cambio, el compositor introduce un nuevo fragmento para el momento en que descubren a Pajarón, Pelanas y Manazas, que recuérdese, también habían sido capturados por el gigante. No podía ser otro que su tema.

SECUENCIA 19: "TEMA DE LOS TRES PILLOS"	
Duración	20"
Tempo	<i>Andante</i>
Tonalidad	Fa m
Dinámica	<i>p, &lt;&gt;</i>
Carácter	Maestoso, triste
Tipo de música	Instrumental
Registro predominante	Medio, agudo
Orquestación	Cuerdas y celesta
Textura	Melodía acompañada
Articulación	<i>Legato</i>
Compás	3/4
Ritmo-figuración	Ídem
Final	Conclusivo y en <i>rallentando</i>

**Figura 1014.** Descripción del "Tema de los tres pillos".

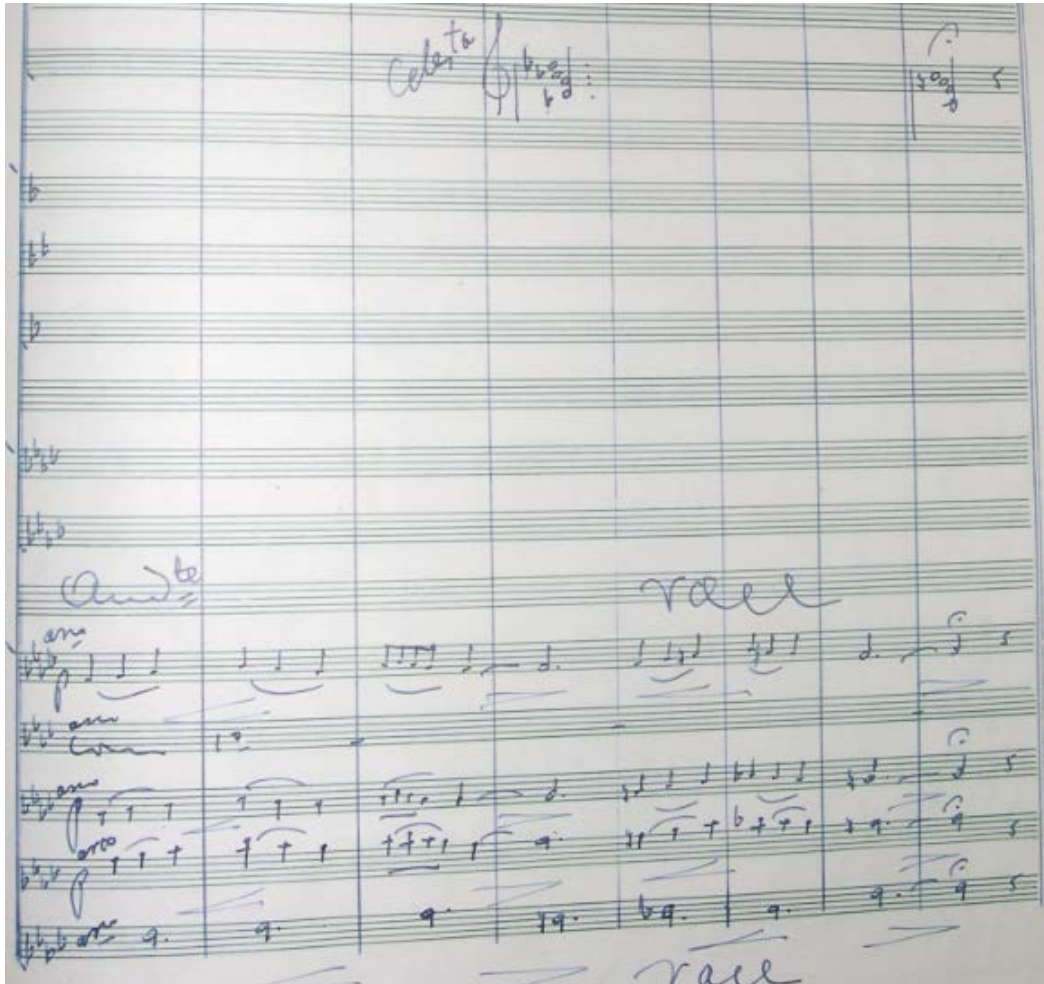
La manera de presentarlo es muy similar a cómo se hace en la secuencia 16. Recuérdese que es el momento de su captura, y que dejan de ser opresores para ser oprimidos. El compositor elige un tratamiento similar, porque los tres personajes se muestran arrepentidos y agradecidos por haber sido rescatados por Garbancito.



**Fotogramas 392 (01:05:57) y 393 (01:06:03).** Garbancito rescata a todos los niños.



Aunque, en esta ocasión, se utiliza una orquestación muy reducida que se adapta perfectamente a la narración. El tema termina de forma conclusiva y *rallentando*, ya que de esta manera la música acompaña el cierre de la acción.



**Figura 1015.** Partitura autógrafa de J. Guerrero (f. 26 r., octavo rollo): “Tema de los tres pillos”.

## SECUENCIA 20

- **Estructura de la secuencia desde el punto de vista musical**

Para esta secuencia el compositor elige los siguientes fragmentos (bloques XXXV-XXXVI):

- “Seguidillas de la victoria”<sup>1934</sup>.
- “Tema o Marcha de la espada”.

<sup>1934</sup> Danza que se baila en pareja, muy extendida por España, al menos desde los siglos XVII y XVIII, [son especialmente típicas/famosas las “seguidillas manchegas”, y aquí se trata precisamente de Garbancito “de la Mancha”...], acompañada a la guitarra, y en compás ternario moderadamente rápido.

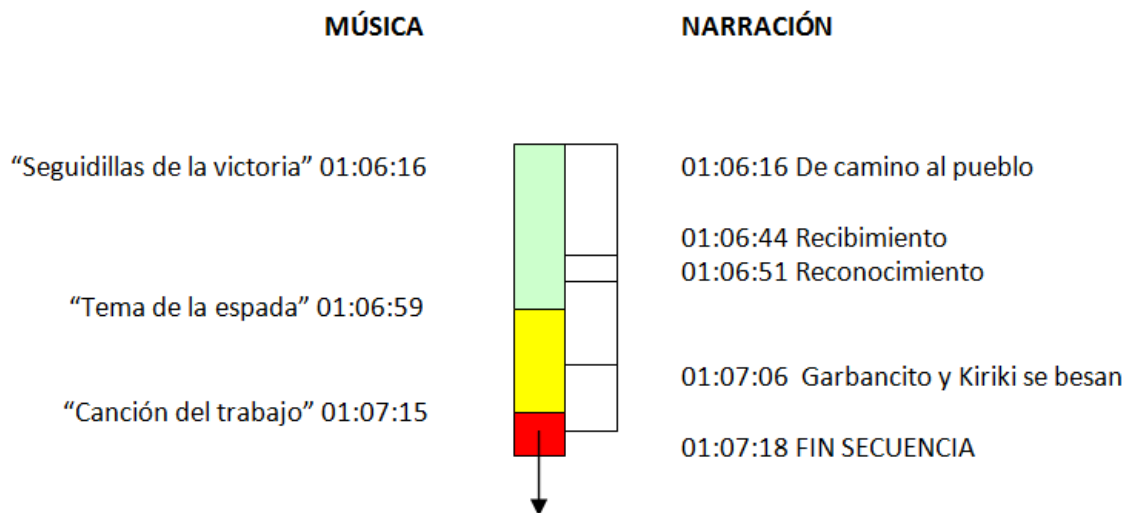
- “Canción del trabajo”.
- **Breve descripción de las principales características y/o funciones de la música de esta secuencia**

De entre las múltiples características y funciones que cumple la música de esta secuencia se presentan a continuación las más relevantes:

- “Convergencia cultural local”: “Seguidillas de la victoria”.
- Utiliza la música como recapitulación: vuelve a utilizar el “Tema de la espada” y la “Canción del trabajo”.
- Existe una justificación en pantalla para la aparición del “Tema de la espada” ya que a los pocos segundos de que comience a sonar, se presenta en la imagen un grupo de músicos que son posiblemente la banda del pueblo y que tocan esta música para vitorear al héroe. Así que se trata de música diegética.

- **Análisis de la música en relación con la imagen**

La correspondencia que se establece entre la música y la narración es la siguiente:



**Figura 1016.** Correspondencia entre la música y la imagen. Secuencia 20.

Para esta última secuencia, el compositor elige un tema muy característico y muy español, que no había sonado desde los títulos iniciales, las “Seguidillas de la victoria”.

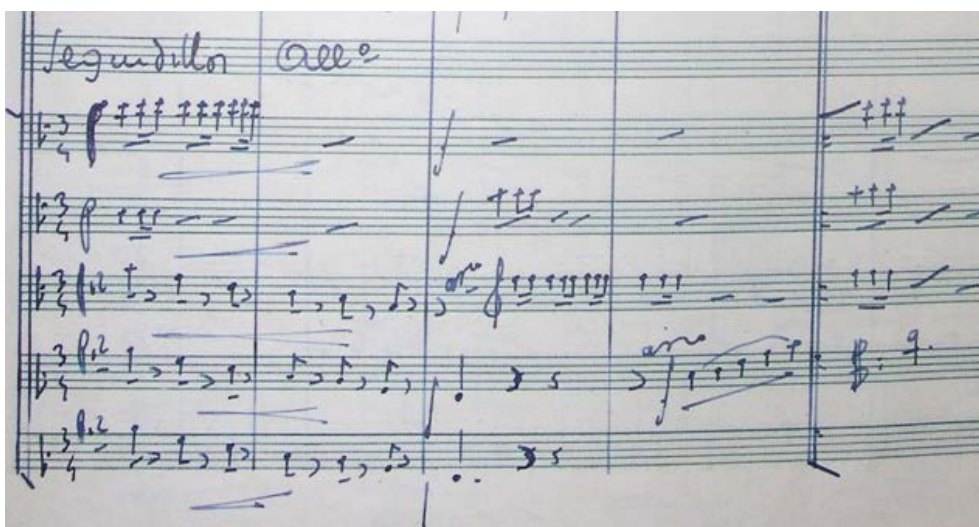
SECUENCIA 20: "SEGUIDILLAS DE LA VICTORIA"	
Duración	42"
Tempo	<i>Allegro</i>
Tonalidad	Fa M
Dinámica	<i>p, f, &lt;</i>
Carácter	Alegre
Tipo de música	Instrumental
Registro predominante	Agudo
Orquestación	Participa toda la orquesta. Pandereta
Textura	Melodía acompañada
Articulación	Legato
Compás	3/4
Ritmo-figuración	Corchea-semicorchea-semicorchea
Final	En transición al siguiente fragmento

**Figura 1017.** Descripción de las "Seguidillas de la victoria".

La intención es clara: buscar un tema que reúna las características para cubrir las necesidades de la narración:

- Melodía alegre que refuerce la alegría del momento.
- Tema que represente el triunfo del bien sobre el mal y reconocimiento de las buenas acciones.
- Exaltación del "espíritu nacional".

Qué mejor fragmento para este final que unas seguidillas que encajan perfectamente con este perfil.



**Figura 1018.** Partitura autógrafa de J. Guerrero (f. 26 v., octavo rollo): inicio de las "Seguidillas de la victoria".

Terminan las seguidillas y comienza un nuevo fragmento para el momento del reconocimiento de la hazaña. Entre el final de las “Seguidillas de la victoria” y el nuevo tema, se insertan cinco compases, a modo de coda, que sirven para enlazar los dos temas.



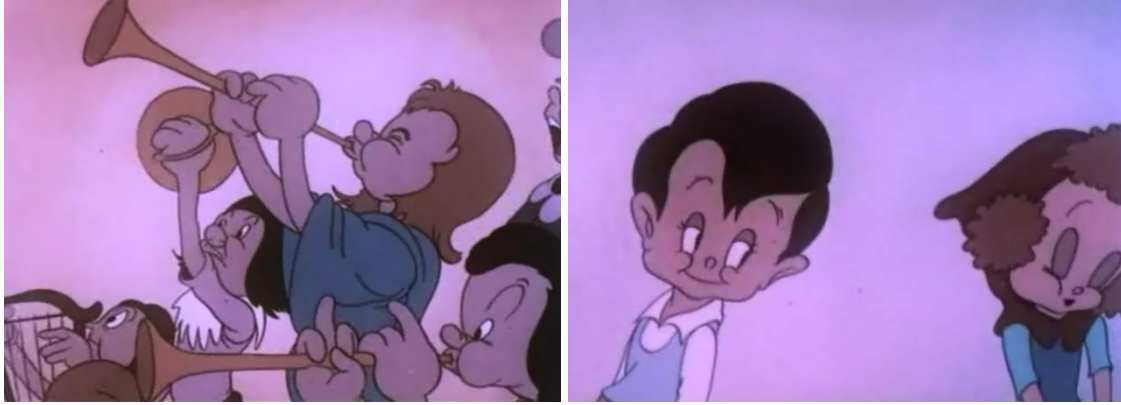
**Figura 1019.** Partitura autógrafa de J. Guerrero (f. 28 v., octavo rollo): coda de las “Seguidillas de la victoria” e inicio del “Tema de la espada” (Marcha).

También aquí el compositor tenía claro que debía ser el “Tema de la espada”, que, como ya se ha dicho, representa el valor, la victoria y el éxito. Aunque esta vez, el maestro Guerrero le otorga forma de marcha, una marcha triunfal (fanfarria) que es tocada por la banda de música del pueblo<sup>1935</sup>.

SECUENCIA 20: “TEMA DE LA ESPADA”	
Duración	16”
Tempo	De marcha
Tonalidad	Re b M
Dinámica	<i>f</i>
Carácter	Marcial
Tipo de música	Instrumental
Registro predominante	Medio
Orquestación	Participa toda la orquesta con un papel importante de todos los instrumentos de viento
Textura	Casi homofónica
Articulación	<i>Legato</i>
Compás	2/4
Ritmo-figuración	Ídem
Final	Conclusivo

**Figura 1020.** Descripción del “Tema de la espada (Marcha)”.

<sup>1935</sup> Ya se ha comentado que se trata de música diegética.



**Fotogramas 394 (01:07:01) y 395 (01:07:07).** La banda del pueblo interpreta la “Marcha de la espada”, que sigue sonando de fondo mientras Garbancito y Kiriki se miran.

La marcha se prolonga hasta el momento en que los dos niños besan a la cabra. A partir de aquí y hasta que termina la película, suena la Canción del trabajo. El compositor elige este tema porque por sus características (*tempo* reposado, carácter tranquilo, etc.), se adapta bien al momento final de la narración. Además, era el único tema de los más importantes del film que no había sonado en el desenlace de éste.

### TÍTULOS FINALES

- **Estructura de la secuencia desde el punto de vista musical**

Para los títulos finales el compositor deja que continúe sonando la “Canción del trabajo”, que viene de la secuencia anterior (bloque XXXVI).

- **Breve descripción de las principales características y/o funciones de la música de esta secuencia**

La principal función que realiza la música en esta secuencia es la de enmarcar la película, contribuyendo a su final:

- Utiliza la música como recapitulación: utiliza la “Canción del trabajo”.
- Enmarca la película completa sirviendo de final o coda.

- **Análisis de la música en relación con la imagen**

En realidad, la película, o al menos la copia de la que se dispone, sólo contiene la primera parte de los títulos de crédito. Es decir, el cierre de la narración que se hace

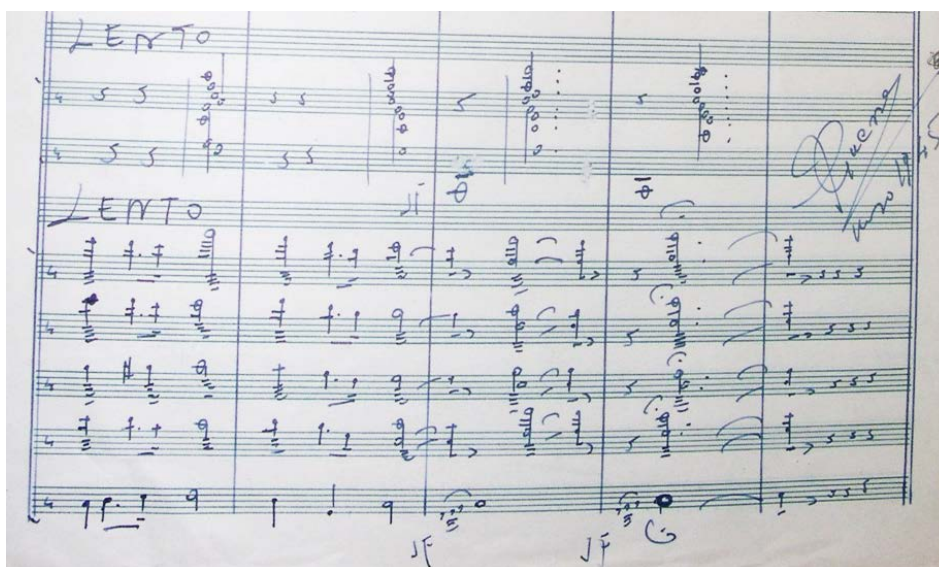
empleando la palabra fin, primero con el campanario de fondo y, más tarde, con un fondo en negro.

Como se ha comentado, para acompañar dicho continúa sonando la “Canción del trabajo”, que viene de la última secuencia.



**Figura 1021.** Partitura autógrafa de J. Guerrero (f. 30 v., octavo rollo): fragmento de la “Canción del trabajo” que se emplea en los títulos finales de la película.

Si se consulta la partitura, se verá que la “Canción del trabajo” continúa más allá de lo que se oye en la película. Y es más, aún se incluye un nuevo fragmento del “Tema de la espada” en su versión de “Marcha”, con el que concluye la partitura de J. Guerrero. Posiblemente estos fragmentos estuvieran pensados para acompañar una segunda parte de los títulos finales que, o bien, no tiene la copia utilizada para el análisis o, simplemente, no llegaron a realizarse.



**Figura 1022.** Partitura autógrafa de J. Guerrero (f. 33 r., octavo rollo): final del “Tema de la espada” (Marcha), con el que concluye la partitura del film.


## Recapitulación y síntesis

### Análisis de la música de *Garbancito de la Mancha*: organización en bloques

A continuación se presenta la división de la música de la película en bloques —un total de XXXVI— y se establece la correspondencia con la narración (secuencias).

FOTOGRAMAS	NARRACIÓN	MIN.	BSM
	Genérico (00:01)	00:00	B. I (00:00)
	Sec. 1 (00:40)	01:00	B. II (00:41)
	Sec. 2 (01:57)	02:00	B. III (02:01)
		03:00	
		04:00	
	05:00	B. IV (05:03)	
06:00	B. V (06:43)		
	Sec. 3 (05:57)	07:00	B. VI (07:38)
	Sec. 4 (07:35)	08:00	B. VII (08:39)
	Sec. 5 (08:40)	09:00	
		10:00	
		11:00	B. VIII (11:44)
	12:00		
13:00			
	Sec. 6 (11:42)	14:00	B. IX (14:10)
		15:00	B. X (15:26)
		16:00	
	Sec. 7 (15:21)	17:00	
		18:00	
		19:00	B. XI (19:23)
20:00			
	Sec. 8 (21:21)	21:00	B. XII (21:21)
	Sec. 9 (24:55)	22:00	B. XIII (21:58)
		23:00	B. XIV (23:56)
		24:00	B. XV (24:55)
		25:00	B. XVI (25:37)
		26:00	
27:00			
	Sec. 10 (32:59)	28:00	B. XVII (28:31)
		29:00	
		30:00	
	31:00		
	32:00	B. XVIII (32:02)	
	33:00	B. XIX (33:02)	

**Figura 1023.** División de la música de *Garbancito de la Mancha* en bloques y su correspondencia con las secuencias (primera parte).

BSM	MIN.	NARRACIÓN	FOTOGRAMAS
	34:00		
B. XX (35:10)	35:00	Sec. 11 (35:10)	
B. XXI (36:51)	36:00		
	37:00	Sec. 12 (36:52)	
B. XXII (38:00)	38:00	Sec. 13 (37:59)	
	39:00		
	40:00		
B. XXIII (41:00)	41:00		
B. XXIV (42:28)	42:00		
	43:00		
B. XXV (44:42)	44:00	Sec. 14 (44:41)	
	45:00		
	46:00		
B. XXVI (46:03)	46:00		
	47:00		
	48:00		
B. XXVII (49:41)	49:00	Sec. 15 (49:43)	
	50:00		
	51:00		
B. XXVIII (51:39)	51:00		
	52:00		
	53:00		
B. XIX (53:39)	53:00		
	54:00	Sec. 16 (54:36)	
	55:00		
B. XXX (55:00)	55:00		
	56:00		
	57:00		
B. XXXI (58:37)	58:00	Sec. 17 (58:35)	
	59:00		
	01:00:00		
B. XXXII (01:00:50)	01:00:00		
	01:01:00		
	01:02:00		
B. XXXIII (01:03:15)	01:03:00	Sec. 18 (01:03:10)	
	01:04:00		
	01:05:00		
B. XXXIV (01:04:26)	01:04:00	Sec. 19 (01:04:26)	
	01:05:00		
	01:06:00		
B. XXXV (01:06:16)	01:06:00	Sec. 20 (01:06:16)	
B. XXXVI (01:07:15)	01:07:00	Tít. fin (01:07:18)	

**Figura 1024.** División de la música de *Garbancito de la Mancha* en bloques y su correspondencia con las secuencias (segunda parte).

### ***La música como narración: características y funciones***

#### **Características**

1) MÚSICA DIEGÉTICA – MÚSICA NO DIEGÉTICA. La mayoría de la música de la película es música no diegética, ya que no encontramos ninguna justificación en pantalla mientras se escucha. La música diegética se da en:



- El "Número [musical] de los gusanos" (sec. 2): la música encuentra una clara justificación en la imagen y en la narración ya que son los gusanos los que cantan y el resto de animales quienes crean la música (música diegética).

- El [Tema de la plaza] (sec. 8): se encuentra una justificación en pantalla para este fragmento aunque no se puede tomar aquí el término diegético como absoluto ya que aunque en la imagen aparece un músico tocando una especie de chirimía, en realidad participan más instrumentos.

- La "Canción de los «chopos»" (sec. 10): son los árboles los que le cantan a Garbancito. Un poco más difícil de justificar como música diegética es la música que acompaña el canto de los árboles, ya que en ningún momento aparecen en pantalla los instrumentos que la producen.

- La [Marcha de la espada] (sec. 20) en su última aparición: se halla una justificación en pantalla para este tema ya que a los pocos segundos de que comience a sonar, se nos presenta en la imagen un grupo de músicos que son posiblemente la banda del pueblo y que tocan esta música para vitorear al héroe.

2) VALOR AÑADIDO: "CONVERGENCIA / DIVERGENCIA FÍSICA, ANÍMICA Y CULTURAL". Suele ser frecuente la convergencia en los tres aspectos, aunque se encuentran algunas excepciones, sobre todo, en lo que respecta a la dimensión cultural (influencia del jazz):

- *Convergencia física*. Un buen ejemplo lo constituye la sec. 6: la primera parte es tranquila; la segunda, inquieta y movida; y la tercera y última, distendida y alegre. También está muy presente en la 3ª escena de la sec. 7, contribuyendo a la sensación de velocidad derivada del "Tema de la persecución"<sup>1936</sup>. Esta misma situación se repite en el "Tema de la persecución de la bruja" (sec. 8, 4ª escena), en la "Canción de los «chopos»" (sec. 10) y en toda la sec. 13.

- *Convergencia anímica*. Es más marcada en la "Canción del trabajo" (sec. 4, 6, 8), el "Tema de Caramanca" (sec. 9) y el "Tema de la tormenta" (sec. 15), entre otros.

- *Convergencia cultural*. El "Tema de Peregrina" (sec. 2) y la "Canción del trabajo" (sec. 4), son dos claras muestras en las que la influencia de la zarzuela cobra un papel especialmente destacado. También recoge esta función el "[Pasodoble de] La rata torera" (sec. 6) y las "Seguidillas de la victoria" de los títulos iniciales y la sec. 20.

- *Divergencia cultural*. Está presente en el "Número [musical] de los gusanos" y en la "Canción de los «chopos»" (en su primera aparición).

3) ORIGINAL – CITA – CLICHÉ. Toda la música de la película es original. Se pueden encontrar dos momentos en los que se utiliza algún cliché cinematográfico:

- El "Tema de la persecución" que se ha construido sobre el cliché cinematográfico de "música de persecuciones". El final de esta secuencia está concebido en la estética que aplica el cine mudo en los montajes de sucesos rápidos: la música juega un papel principal y se simplifica al máximo la imagen, siempre centrando la percepción del espectador en el tiempo.

- En el "Vals de la mosca" un redoble de caja acompaña al vuelo de la mosca, directo al interior del huevo. El redoble nos recuerda aquí a un redoble circense que hace referencia

---

<sup>1936</sup> Clara influencia de las películas del cine mudo.

a los difíciles números acrobáticos de “¡el más difícil todavía!”. También podríamos entenderlo como una referencia a un avión militar (cliché cinematográfico).

Por lo que se refiere a las citas, en la introducción del “[Pasodoble de] La rata torera” se hace referencia a la música que se toca cuando el toro se dispone a salir a la plaza. Se incluyen así, rasgos típicos de la música española con el fin de darle un carácter español a la banda sonora.

4) MÚSICA COMPUESTA DESPUÉS DEL MONTAJE. Toda la música de la película está compuesta después del montaje, a excepción del “Número [musical] de los gusanos” y, probablemente también la “Canción de los «chopos»” y algunas escenas que requieren una mayor sincronización entre la música y la imagen, como la sec. 13.

5) INTEGRADA EN EL TEXTO AUDIOVISUAL. De una forma evidente, toda la música está integrada en el texto audiovisual a excepción de la música de los títulos de crédito.

6) SIGUE LA ESTÉTICA GENERAL – ES CONTRASTANTE. Toda la música sigue una estética semejante a lo largo del film. Más contrastantes son los dos números musicales que, como he señalado anteriormente, beben de una tradición jazzística.

## **Funciones**

En cuanto a las principales funciones que cumple la música en *Garbancito de la Mancha*, se puede afirmar que se dan una serie de rasgos comunes:

- FUNCIÓN ESTRUCTURADORA: PROPORCIONA CONTINUIDAD A LA NARRACIÓN. La búsqueda de continuidad es una constante, tanto dentro de las secuencias como entre ellas:

- *Dentro de las secuencias*: el compositor no hace coincidir el cambio de música con el corte filmico (sec. 15) o se mantiene la misma, aunque haya gran cantidad de planos (“Número [musical] de los gusanos, sec. 2).

- *Entre secuencias*: un tema ocupa el final de una y el principio de otra (títulos iniciales-sec. 1-2, sec. 9-10, sec. 15-16-17-18, sec. 20-títulos finales), difuminando la transición. Además, ya he comentado la presencia de temas que se repiten, contribuyendo a esta continuidad.

- FUNCIÓN EMOCIONAL- EFECTO ANEMPÁTICO: LE RESTA DRAMATISMO A LAS IMÁGENES. La música realiza esta función en las siguientes secuencias:
  - Cuando Kiriki y Chirili lloran desconsoladamente, escuchamos su tema, que suena “convenientemente alegre” (sec. 9).
  - Mientras los tres pillos le propinan una paliza a Garbancito, la música continúa inmutable (sec. 11).
  - La conversación suaviza, en gran medida, las amenazas que lanza el gigante hacia la bruja (sec. 16).
  
- REFUERZA LA INFORMACIÓN QUE NOS PROPORCIONAN LAS IMÁGENES Y EL TEXTO. Prácticamente durante todo el film podemos decir que la música realiza esta función. Algunos ejemplos son:
  - Toda la sec. 1: recuérdese que la música apoya la narración en la introducción, en la presentación de los personajes y en la presentación del gigante.
  - Sec. 8, sobre todo a partir de los temas que afectan a la bruja (“Tema de la persecución de la bruja”, “Tema de la huida” y “Tema del gavilán”).
  - Sec. 15: la “Música del castillo” apoya la contextualización que nos proporciona la imagen.
  
- FUNCIÓN PRONOMINAL ANTICIPATIVA: ANTICIPA LA PRESENCIA DE ALGÚN PERSONAJE. Determinados temas están asociados a algunos personajes, y así: el “Tema de Peregrina” a Garbancito y Peregrina; el “Tema de las hadas” a las hadas; etc., siempre a partir del instante en que se asume esta relación<sup>1937</sup>, suenan antes de que aparezca en la acción el personaje al que están asociados:
  - Sec. 6: el “Tema de Peregrina” anticipa la presencia de Garbancito.
  - Sec. 11: el “Tema de los tres pillos” adelanta la aparición de Pajarón, Manazas y Pelanas.
  - Sec. 12: el “Tema del hada” anuncia la aparición del hada (aunque la asociación es menos evidente);
  - Sec. 13: la parte B del “Tema del hada” anticipa la aparición de la hermana del hada.
  - Sec. 17: el “Tema de la bola” anticipa la intervención de la bruja.
  
- FUNCIÓN CORRECTORA: PROPORCIONA VEROSIMILITUD A LAS IMÁGENES. A veces, ya sea de una manera intencionada o por problemas técnicos, la imagen necesita de la ayuda de la música para conseguir la verosimilitud requerida por el espectador, especialmente en la persecución del toro (sec. 7); la persecución de la bruja (sec.

---

<sup>1937</sup> La primera vez que la música cumple esta función se produce en la secuencia 6, y se hará frecuente a partir de la secuencia 11.

8); la paliza a Garbancito (sec. 11); el vuelo del hada (sec. 14); durante la tormenta (sec. 15); el renacer del árbol (sec. 15); durante el ciclón (sec. 16).

- POTENCIA ALGUNOS EFECTOS. La música puede resaltar algunos efectos, evidenciarlos o, por el contrario, hacerlos menos perceptibles. Algunos ejemplos donde la música los potencia son:

- Sec. 5: la pesca del gallo, el rescate de éste y el incidente posterior.
- Sec. 13: la fragua de la espada y los problemas que tiene el niño.
- Sec. 18: la música conduce al momento en que la roca aplasta a la bruja.

- FUNCIÓN CINEMÁTICA: MICKEY-MOUSING. Aunque en las películas de animación es muy común, en *Garbancito de la Mancha* se utiliza únicamente en algunas ocasiones, muy acertadamente:

- Sec. 2, 1ª y 2ª escena: la música puntúa todo aquello que acontece en la imagen.
- Sec. 10: los árboles se mueven al ritmo de la música.
- Sec. 13: fragua de la espada (2ª escena) y estancia del protagonista en el taller convertido en garbanzo (3ª escena). Esta es la secuencia en la que más se emplea este recurso aparte de en los dos números musicales.
- Sec. 14, 4ª escena: "Tema del leñador".

- FUNCIÓN RÍTMICO-TEMPORAL: TEMPORALIZACIÓN DE LA IMAGEN. Otra de las principales funciones que lleva a cabo la música en el cine de animación.

- Animación temporal de la imagen: sec. 2, 8, 9, 13 y 15.
- Linealización temporal de los planos: sec. 2 y 15.
- Vectorización: sec. 1, 2, 5, 7, 9, 12, 13, 15, 17 y 18.



**Fotogramas 396 (00:41) y 397 (01:07:16).** Primer y último plano de la narración.

## Los temas

Los temas musicales más importantes de *Garbancito de la Mancha* son: el “Tema de Peregrina”<sup>1938</sup>, el “Número [musical] de los gusanos”, la “Canción del trabajo”, el “Tema de los tres pillos”, la “Canción de «los Chopos»” y el “Marcha de la espada”.

TEMAS PRINCIPALES		
TÍTULO	SECUENCIA	BSM
“Tema de Peregrina”	1, 2, 11, 12, 13, 20 y 22	1 (01:05), 2 (05:03), 10 (33:02), 11 (35:10), 17 (58:54; 01:01:39), 19 (01:04:52)
“Número [musical] de los gusanos”	2	2 (02:36)
“Canción del trabajo”	4, 6, 8, 9, 15, 16 y 20	4 (07:38), 6 (14:10), 8 (21:21), 9 (25:18), 15 (54:26), 16 (sec. anterior), 20 (01:07:15)
“Tema de los tres pillos”	5, 7, 11, 16, 17 y 19	5 (08:39), 7 (15:26), 11 (35:19), 16 (57:04), 17 (sec. anterior), 19 (01:05:56)
“Canción de los «chopos»”	10, 12, 13, 16 y 18	10 (33:15), 12 (37:55), 13 (38:00; 40:07), 16 (55:37), 18 (01:03:15)
“Marcha de la espada”	13, 14, 17, 19, 20 y T.F. (?)	13 (01:05:16), 14 (46:27; 48:19; 48:48), 17 (59:17; 01:00:16), 19 (01:05:16), 20 (01:06:59) y T.F. (?) <sup>1939</sup>
“«Seguidillas» de la victoria”	Títulos iniciales y 20	T.I. (00:00), 20 (01:06:16)

**Figura 1025.** Tabla que recoge los temas principales de *garbancito de la Mancha*.



**Fotogramas 398 (08:40), 399 (39:41) y 400 (01:06:17).** Planos correspondientes al “Tema de los tres pillos” (sec. 5), el Tema o “Marcha de la espada” (sec. 13) y a las “Seguidillas de la victoria” (sec. 20).

<sup>1938</sup> Como no se conocen los títulos de buena parte de los temas principales, los he inventado para hacer operativo el análisis e identificar cada uno de ellos con facilidad. He tratado que éstos fueran descriptivos y casi siempre se asocian a los personajes o situaciones más característicos de la escena. Son excepciones en este sentido la “Canción de los «chopos»” y la “Canción del trabajo” que están rotuladas por la mano de Jacinto Guerrero.

<sup>1939</sup> Recuérdese que los títulos finales de la película no están completos en la copia de que se dispone; y que en la partitura de J. Guerrero, después de la “Canción del Trabajo”, se presenta la “Marcha de la espada”.

### “TEMA DE PEREGRINA”

SECUENCIAS: 1 (01:05), 2 (05:03), 10 (33:02), 11 (35:10), 17 (58:54);  
01:01:39), 19 (01:04:52)



Lira

No es un *leitmotiv* propiamente dicho, ya que cada vez que suena no lo hace asociado a un personaje, objeto, situación, etc. aunque en la mayoría de casos se relaciona con Garbancito y/o Peregrina.

La música recuerda el sonido de un organillo de feria: tema recurrente (se repite varias veces). Posiblemente, quiera simular la esfera del reloj que aparece al inicio de la película, cuando se presentan los personajes: se constata, por tanto, una “convergencia física” con el movimiento de la cámara, que gira siguiendo el sentido de las agujas del reloj.

La música es alegre y desenfadada. Estos efectos se consiguen mediante la utilización del modo mayor y una orquestación y articulación concretas (*staccato* de la percusión y *pizzicato* de las cuerdas).

### “NÚMERO [MUSICAL] DE LOS GUSANOS”

SECUENCIA: 2 (02:36)



Tenor

con swing

U - na no - che que ter - mi na a - ca - ba - mos de ve - lar y  
So - mos cua - tro gu - sa - ni - tos que can - ta - mos sin ce - sar a

sí a - ca - bo nues - tra la - bor la, la, la, la, la, la, la  
me - día voz es - ta can - ción la, la, la, la, la, la, la

Aquí, la narración cede su lugar a la música, dejando que ésta ocupe un papel protagonista. En esta parte de la secuencia, las imágenes se articulan en función de la música. Esto es, tanto la imagen como la narración están subordinadas a ella, como suele ocurrir en los números musicales.

### “CANCIÓN DEL TRABAJO”

SECUENCIAS: 4 (07:38), 6 (14:10), 8 (21:21), 9 (25:18), 15 (54:26), 16 (sec. anterior), 20 (01:07:15)



Soprano

*p* Con el sol en el cie - lo y el sol en el al - ma, que blan - daes la

5 tie - rra que bien se la lá - bra Los sur - cos son hon - dos y rec - tos que tra - za

10 — A - rre Pe - re - gri - na, que vie - ne la - za - da Con el al - ma -

15 le - gre co - rre la ma - ña - na no me el a - ra - do - ras - tra

20 — Có - mo es - ta la res a - le - gre cam - pe - cha - na A - rre Pe - re - gri - na

25 — so - lo un po - co fal - ta

Este tema aparece asociado a Garbancito y Peregrina, y más concretamente a su trabajo, que el niño y el animal siempre realizan alegremente y con gran diligencia.

Como aspectos musicales más técnicos que influyen en la percepción y comprensión del texto, sobresale la utilización de instrumentos musicales para realizar efectos de audio: las trompetas comienzan la canción con un sonido largo en *sf* durante cuatro compases.

### “TEMA DE LOS TRES PILLOS”

SECUENCIAS: 5 (08:39), 7 (15:26), 11 (35:19), 16 (57:04), 17 (sec. anterior), 19 (01:05:56)



Clarinete en si

*p*

El Tema de los tres pillos adopta diferentes formas para adecuarse a la narración (diferente orquestación, *tempi*, inclusión de nuevos fragmentos, etc.). En la mayoría de casos, se asocia a Manazas, Pelanas y Pajarón. En especial, representa los malos sentimientos de estos tres personajes, a excepción de la secuencia 16 (en la que son capturados y dejan de ser opresores para ser oprimidos) y de la secuencia 19 (en la que se muestran arrepentidos y agradecidos por haber sido rescatados por Garbancito).

### “CANCIÓN DE «LOS CHOPOS»”

SECUENCIAS: 10 (33:15), 12 (37:55), 13 (38:00; 40:07), 16 (55:37), 18 (01:03:15)



Bajo

Piano

Gar - ban - ci - to de la Man - cha

La narración cede su lugar a la música, dejando que ocupe un papel protagonista. Se trata de un número musical y, al igual que en el “Número [musical] de los gusanos”, se verá claramente que las imágenes se articulan en función de música.

Si se escucha atentamente la letra de la canción, se entenderá que los chopos tratan de darle ánimo a Garbancito e infundirle valor. Pero además, adelanta algunos acontecimientos: “cantará mañana gloria, gloria” o “Presto pondrás en tierra a tu rival, a tu rival / Pronto te aclamarán por vencedor”. Así que se puede afirmar que los árboles vaticinan la victoria de Garbancito sobre el gigante.

### “MARCHA DE LA ESPADA”

SECUENCIAS: 13 (01:05:16), 14 (46:27; 48:19; 48:48), 17 (59:17; 01:00:16), 19 (01:05:16), 20 (01:06:59) y T.F. (?)



Tenor

Ves a lu - char, Ves a ven - cer, no te - mas tú

nun - ca per - der. Es - pa - da fiel del trium - fa - dor

tu ven - ce - rás al tra - i - dor.

Es uno de los temas principales de la película y a partir de su primera aparición (secuencia 13), sonará prácticamente en todo lo que resta del film. Garbancito ha cambiado: ya no es niño, ni granjero; ahora es un caballero con espada, un héroe. El tema adopta múltiples formas (*tempo*, carácter, etc.), siempre en perfecta simbiosis con la narración. El compositor hace una genial utilización de la orquestación, alternando el protagonismo de las trompetas con sordina, y la flauta, el flautín y el clarinete. Emplea también el tam-tam, prácticamente en todo el tema, que



marca un ritmo en *ostinato*. Entonces, interviene toda la plantilla orquestal, otorgándole el papel principal a los instrumentos de viento y relegando las cuerdas al acompañamiento, unas veces en pizzicato y otras con arco. La utilización característica de los instrumentos se debe a que el compositor quiere resaltar la faceta de héroe y caballero del protagonista; por ello utiliza los instrumentos de viento, sobre todo, los de metal. En muchas de las ocasiones se presenta en formato de Marcha.

Los temas expuestos anteriormente se emplean asiduamente a lo largo de la película, a excepción del “Número [musical] de los gusanos”, que fue realizado por el joven Joaquín Bisbe (en una pieza de corte jazzístico, al estilo de Hollywood) y que únicamente aparece en la secuencia 2.

Esta tipología de temática musical es trascendente, por el número de ocasiones en que se presenta. Pero, sobre todo, por estar asociada (a modo de *leitmotiv*) a los personajes principales (“Tema de Peregrina”, “Tema de los tres pillos”, a diversos hechos narrativos fundamentales (Tema o “Marcha de la espada”, “Canción del trabajo”, “Canción de «los chopos»”) o por el contrario, a momentos excepcionales (“Número [musical] de los gusanos”).

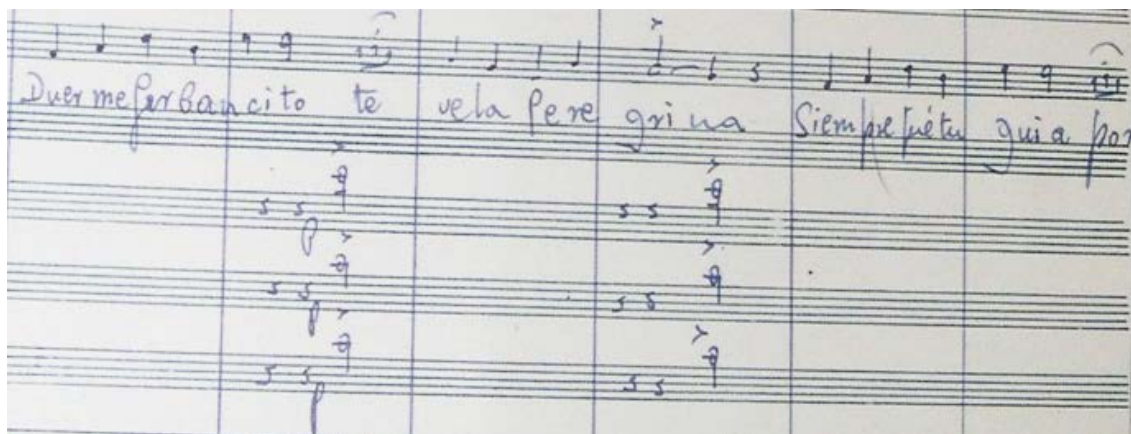
### ***Tipología musical***

En cuanto a la tipología musical, existe una gran variedad: números musicales, la canción, el pasodoble, la marcha, seguidillas, etc. Podríamos decir, por tanto, que la banda sonora de esta película se adscribe a tres grandes formatos: los números musicales, la canción y la “música culta habitual en un film”.

Dos números musicales en el transcurso del largometraje, suponen unas de las secuencias más logradas de todo el film: el “Número [musical] de los gusanos” (sec. 2) y la “Canción de «los chopos»” (sec. 10).

Ambos fragmentos forman parte del conjunto de temas principales de la película. En éstos, interviene el Cuarteto Vocal “Orpheus”, aportando un estilo musical enraizado en el jazz y el musical americano. Lo cual, constituye una clara evidencia de la influencia del cine de animación americano, en especial el realizado por Walt Disney.

La canción también ocupa un lugar relevante. Jacinto Guerrero le otorga considerable importancia: se cuentan tres más, aparte de los números musicales: el “Tema de Peregrina” (sec. 2: segunda aparición); la “Canción del trabajo” (sec. 4: primera aparición); y la “Marcha de la espada” (sec. 13: primera aparición).



**Figura 1026.** Inicio del “Tema de Peregrina” (f.11v., primer rollo). Segunda aparición, en forma de canción.

Las dos primeras canciones citadas (es decir, el “Tema de Peregrina” y la “Canción del trabajo”) las interpreta la Soprano Pepita Russell, mientras que la “Marcha de la espada”, para tenor, lo canta Cayetano Renom. Las tres forman parte de los temas señalados como principales, aunque sólo se presentan como canción en una de sus apariciones. La relevancia que se les otorga puede obedecer a aspectos tales como: la película va dirigida, principalmente, a un público infantil, por lo que la canción es el género musical más cercano; motivos comerciales; influencia de la tradición norteamericana; influencia de la zarzuela e interés personal del compositor (y de quienes le contrataron al efecto) por este género<sup>1940</sup>.

A pesar de la trascendencia de ambos, canciones y números musicales, el autor establece unos criterios concisos a la hora de delimitar tanto el número de apariciones como su situación. Todo ello en aras de contribuir a la continuidad del discurso narrativo: se lleva a cabo un uso muy acertado de las canciones y números

<sup>1940</sup> “Su interés por las melodías tradicionales manchegas es un hecho demostrado; ya en 1951, último año de su vida, aparece un epílogo suyo al *Cancionero musical popular manchego* de Pedro Echevarría Bravo elogiando su importante labor de recolección de canciones del repertorio oral, e incluso Carabias comenta que «la música popular que oía cantar a los mozos y mozas de los pueblos le encantaba, y siempre que podía hacía que se la repitieran para escribirla en un trozo de papel y estudiarla después, sacando de ella infinitas sugerencias». CORTIZO, M<sup>a</sup>. Encina: “Guerrero Torres, Jacinto” ..., *op. cit.*, p. 46.

musicales<sup>1941</sup>. Posiblemente, este hecho esté directamente relacionado con la dilatada experiencia de J. Guerrero en el campo de la zarzuela<sup>1942</sup>.

El tercer y último formato, es el de la “música culta habitual en un film” que ocupa la mayor parte del metraje y que, en realidad, engloba el resto de manifestaciones musicales. Hay que destacar la presencia del pasodoble —típico español, como *Garbancito de la Mancha*—, en dos ocasiones: el “Pasodoble de la granja” (sec. 5) y “[El pasodoble de] La rata torera” (sec. 6).

La inclusión de estos dos temas está directamente ligada a la exaltación del espíritu patriótico español, pues el pasodoble es una de las danzas sociales nacionales más características de España.

Ambos presentan las características y estructura necesarias para adaptarse perfectamente a la narración. El “Pasodoble de la granja” (09:30) es un pasodoble-marcha pues sus características musicales se adaptan perfectamente al apresurado ocurrir de los animales que van en ayuda de su compañero, un desfile en toda regla. En cambio, el “[El pasodoble de] La rata torera” (12:13) acompaña la pelea entre el felino y el ratón a modo de “corrida de toros”. Así que el compositor encontró una fácil y adecuada solución para crear la música de este fragmento, de reminiscencias netamente españolas: un pasodoble torero.

Los precedentes de esta utilización del pasodoble para situar la acción en el mundo taurino son muy frecuentes en el teatro lírico y existen algunos ejemplos en óperas.

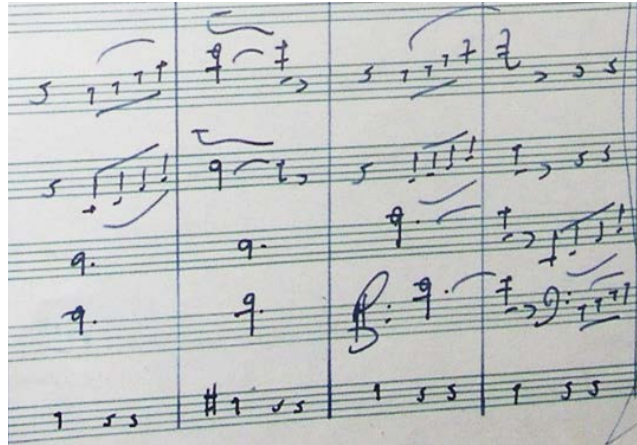
Aunque no es la forma musical de los temas más relevantes de la película, el vals está también presente en numerosas ocasiones, siempre asociado a momentos líricos o cómicos: el “Vals de la mosca” (sec. 3); el “Tema del hada” (sec. 12), el “Vals del

---

<sup>1941</sup> “[...] lo cantado y lo hablado han de caminar en perfecta simbiosis, de suerte que el espectador no advierta distinciones. La obra ha de ser una unidad, y cualquier sensación de que todo se detiene para que, por ejemplo, la gallinita se marque el número musical, aburrirá a las mismas gallinas”. DELGADO, Pedro Eugenio: *El cine de animación...*, *op. cit.*, p. 50.

<sup>1942</sup> “Guerrero consiguió convertirse en uno de los creadores de más éxito, y algunos temas sueltos de sus obras han pasado a la posteridad; así, permanecen en la memoria popular algunos números de sus zarzuelas de mayor trascendencia como el ‘¡Hay que ver!’ de *La montería*, ‘Amigos siempre amigos’ de *Los gavilanes*, ‘Fiel espada triunfadora’, el coro de lagarteranas y la romanza ‘Bella enamorada’ de *El huésped del sevillano* o el coro de espigadoras y ‘La canción del sembrador’ de *La rosa del azafrán*. Éstos [...] se han vertebrado dentro de la lírica popular y permanecen” ». CORTIZO, M<sup>a</sup>. Encina: “Guerrero Torres, Jacinto”..., *op. cit.*, p. 51.

trapecista” (sec. 13), la “Música del agua” (sec. 13), y el “Vals del lago” (sec. 18). Una utilización sustancialmente diferente lo constituye el “Vals del lago” (01:04:00) pues se corresponde con el momento posterior a la muerte de tía Pelocha, la bruja. Es un vals gracioso, con un tempo lento que atempera dicha muerte<sup>1943</sup>.



**Figura 1027.** Fragmento del “Vals del lago” (f.20r., octavo rollo).

También destaca las “«Seguidillas» de la victoria” que es el primer tema que escucha el espectador (títulos iniciales: 00:00) y también aparece en la última secuencia (sec. 20). El compositor elige un género muy español.

Claramente, este tema está influenciado por la experiencia del maestro Guerrero en el campo de la zarzuela. Es una música que reúne todas las características para cubrir las necesidades de la narración: 1) melodía alegre que refuerza la alegría del momento; 2) representa el triunfo del bien sobre el mal y el reconocimiento de las buenas acciones; y 3) exalta el espíritu nacional. Qué mejor fragmento para la presentación de *Garbancito de la Mancha* y también para el final de la historia.



<sup>1943</sup> Una vez más, la música le quita dramatismo a la narración (film infantil).

## ¿Influencia de la música pionera de *Garbancito de la Mancha* en las siguientes producciones españolas? (Alegres Vacaciones —1948—, Érase una vez... —1950— y Los sueños de Tay-Pi —1951—).



abiendo analizado la música que compuso Jacinto Guerrero para *Garbancito de la Mancha* desde todas las perspectivas posibles, el método de trabajo, la colaboración de Joaquín Bisbe como compositor del “Número [musical] de los gusanos” y como pianista repetidor, la propia partitura, los intérpretes de las canciones, etc., se hace imprescindible ir un paso más allá y analizar la influencia que tuvo en las producciones de largometrajes de animación que le siguieron.

No es pretensión de este trabajo llevar a cabo un análisis exhaustivo de la banda sonora musical de cada uno de los largometrajes que se produjeron en lo que resta de la década de 1940, delimitando secuencias, bloques musicales, analizando la partitura, etc.<sup>1944</sup>. Este trabajo únicamente se ha realizado en el caso de *Alegres vacaciones*, por ser la segunda parte del largometraje objeto de estudio y por tener elementos comunes como es la participación de Joaquín Bisbe.

Respecto a los dos largometrajes restantes, los *Sueños de Tay-pi* y *Érase una vez*, se pretende conocer, de manera general, las composiciones y el método de trabajo empleado para así, poder establecer la huella que pudo dejar la música de *Garbancito de la Mancha* en ellas.

Como ya se ha visto en el capítulo primero, a propósito del contexto musical, se elige un compositor distinto para cada una de las diferentes producciones que se llevaron a cabo durante el resto de la década de 1940, aunque esto es totalmente habitual también en el cine con actores reales. Incluso cada una de los tres largometrajes de Balet y Blay se encargan a compositores distintos: Jacinto Guerrero compone la música

---

<sup>1944</sup>Ese trabajo queda pendiente de realizar en futuras investigaciones.

para *Garbancito de la Mancha*, Ramón Ferrés i Musolas, para *Alegres vacaciones* y Augusto Algueró Dasca, para los *Sueños de Tay-pi*. Por su parte Rafael Ferrer-Fitó fue el compositor de *Érase una vez...*

### ***La música en los largometrajes de animación en España después de Garbancito de la Mancha***

En este apartado se ha mantenido la misma estructura que en el capítulo anterior por razones de coherencia en el discurso: por un lado se presentan las dos producciones de la Casa Balet y Blay, y por otro, la producción de Estela Films. Pues aunque para cada una de las producciones se contó con un compositor diferente —Jacinto Guerrero, Ramón Ferrés i Musolas y Augusto Algueró Dasca, respectivamente— hubo un denominador común, Joaquín Bisbe, con lo que el método de trabajo empleado, con sus particularidades en cada caso, mantuvo unos pilares fundamentales en los tres largometrajes de Balet y Blay. Por supuesto, también habrá nexos de conexión con el procedimiento de trabajo empleado por el maestro Ferrer-Fitó para la película de Estela Films, aunque en este caso, el compositor gozaba de una larga experiencia como compositor de dibujos animados.

De cada una de las producciones se presentará una pequeña ficha técnica y artística con los datos de la banda sonora musical que ha sido posible averiguar, un análisis general de los elementos más importantes de las composiciones y un intento por establecer las líneas generales del procedimiento de trabajo empleado en cada una de ellas.

### ***La música en las producciones de Balet y Blay después de Garbancito de la Mancha: Alegres Vacaciones (1948) – Ramón Ferrés y Los sueños de Tay-Pi (1951) – Augusto Algueró***

A pesar de que los compositores elegidos para cada una de las películas tenían características personales, profesionales y musicales totalmente distintas, existió un claro nexo de unión entre la música de *Garbancito de la Mancha* y *Alegres vacaciones*

y ese fue Joaquín Bisbe. Se ha visto que el joven compositor había resultado un elemento clave en el procedimiento de trabajo llevado a cabo por Jacinto Guerrero y que realizó una aportación de gran valor al film con la composición del “Número musical de los gusanos”. Así que fue lógico que José María Blay contase con su experiencia para colaborar en *Alegres vacaciones* y guiar los pasos de Ramón Ferrés i Musolas, que aunque era ya un compositor con experiencia en la composición de música de cine durante la época de producción de *Alegres vacaciones*, no había colaborado en ninguna producción de dibujos animados hasta entonces. De hecho, *Alegres vacaciones* fue su única incursión en la composición para animación.

Totalmente distinto fue el perfil del compositor elegido para *Los sueños de Tay-Pi*, Augusto Algueró Dasca. También se siguió contando con la ayuda de J. Bisbe aunque parece que únicamente en la labor de pianista repetidor.

### **Alegres Vacaciones (1948) y Ramón Ferrés i Musolas – Joaquín Bisbe Piqué**

A continuación se presenta la ficha técnica y artística de la música de *Alegres vacaciones*.

<b>COMPOSITOR/ES</b>
<p><b>Música</b><sup>1945</sup>: Ramón Ferrés i Musolas  <b>“Canción de la paella” y “Monumentos de España”</b><sup>1946</sup>: Joaquín Bisbe Piqué</p>
<b>CANCIONES</b>
<p>Los tomates de Banaylbufar</p>
<b>METRAJE</b>
<p><b>Bloque continuo:</b> la música está presente a lo largo de toda la película</p>
<p>En <i>alegres Vacaciones</i> se pueden encontrar XXXVIII bloques musicales</p>
<b>MATERIALES</b>
<p>No se tiene constancia de que se conserven la partitura.          No existen otros materiales como grabaciones en disco o partituras editadas</p>

<sup>1945</sup> Tal y como aparece en los títulos iniciales de la película y entendida ésta como Banda sonora musical (BSM).

<sup>1946</sup> Tal y como aparece en los títulos de crédito de la película.

MÚSICOS
<p><b>Orquesta:</b> orquesta sinfónica</p> <p><b>Voces:</b> se desconocen los intérpretes de la Canción de los tomates de Banaylbufar y de los temas folklóricos mallorquines.</p>
ESTUDIOS DE GRABACIÓN
<p>Orphea Films</p>

**Figura 1028.** Ficha técnica y artística de la música de *Alegres vacaciones*.

La banda sonora musical de *Alegres vacaciones* estuvo a cargo del maestro Ramón Ferrés i Musola que contó con la inestimable colaboración de Joaquín Bisbe, el cual compuso “Canción de la paella” y “Monumentos de España”.



**Fotograma 401 (00:48).** Títulos iniciales de *Alegres Vacaciones* (1948)

Ramón Ferrés era un compositor que provenía del ámbito escénico (autor de zarzuelas, revistas, comedias musicales, sainetes, etc.), al igual que ocurría con la mayoría de músicos de cierto renombre del momento, relacionados con el sector cinematográfico. Compositor actualmente todavía poco conocido, pero que en la fecha del estreno de *Alegres vacaciones* contaba con una amplia ficha cinematográfica. Hasta ese momento ya había compuesto la música para diecisiete películas, destacando las colaboraciones realizadas con su propio hijo, el afamado director Ignacio Ferrés Iquino.



La figura de Ramon Ferrés i Musolas ha sido desarrollada en el capítulo primero, a propósito del contexto musical, simplemente recordar que fue un conocido compositor de zarzuelas y que posee una filmografía con treinta y tres largometrajes, la mayoría de los cuales realizó con su hijo, Ignacio Ferrés Iquino, concretamente diecisiete. El resto fueron trabajos bajo la dirección de Ricardo Baños, Jerónimo Mihura o Antonio Román.

Compaginó su participación en *Alegres Vacaciones* —recuérdese que fue su única película de animación— con la composición de la música de seis películas más: *Aquel viejo molino* (I. F. Iquino, 1946)<sup>1947</sup>, *Borrasca de celos* (I. F. Iquino, 1946)<sup>1948</sup>, *Noche sin cielo* (I. F. Iquino, 1947)<sup>1949</sup>, *El tambor del Bruch* (I. F. Iquino, 1948), *Canción mortal* (I. F. Iquino, 1948)<sup>1950</sup> y *En un rincón de España* (Jerónimo Mihura, 1948)<sup>1951</sup>. Todas ellas fueron colaboraciones con su hijo a excepción de la última producción que estuvo dirigida por Jerónimo Mihura y todas sin excepción para la productora Emisora Films.



**Figuras 1029 y 1030.** Carteles de *Apartado de Correso 1001* y *El tambor del Bruch*.

<sup>1947</sup> FERRÉS IQUINO, Ignacio (dir.): *Aquel viejo molino* [cinta cinematográfica]. España, Emisora Films, 1946.

<sup>1948</sup> FERRÉS IQUINO, Ignacio (dir.): *Borrasca de celos* [cinta cinematográfica]. España, Emisora Films, 1946.

<sup>1949</sup> FERRÉS IQUINO, Ignacio (dir.): *Noche sin cielo* [cinta cinematográfica]. España, Emisora Films, 1947.

<sup>1950</sup> FERRÉS IQUINO, Ignacio (dir.): *Canción mortal* [cinta cinematográfica]. España, Emisora Films, 1948.

<sup>1951</sup> MIHURA, Jerónimo (dir.): *En un rincón de España* [cinta cinematográfica]. España, Emisora Films, 1948.

Por su parte Joaquín Bisbe, que ya había sido contratado por Balet y Blay para *Garbancito de la Mancha*, volvió a ser reclutado por José María Blay cuando volvió de cumplir su servicio militar. Parece lógico que José María Blay, hombre práctico, siguiera contando con el joven músico, visto el buen resultado obtenido en el primer largometraje y puesto que Jacinto Guerrero no iba a participar en esta segunda producción. Así que se tuvo que contratar a otro compositor diferente, Ramón Ferrés, que no había realizado nunca composiciones para el cine de dibujos animados por lo que J. Bisbe podría ayudarle en las especificidades que el cine de dibujos animados demanda de la música. Por otra parte, Arturo Moreno, el director de animación, estaba muy satisfecho con su trabajo y con su “Número [musical] de los gusanos”, que había resultado todo un éxito.

Para *Alegres vacaciones*, Joaquín Bisbe compuso dos de los temas más importantes de la película: la “Canción de la paella” y “Monumentos de España”. Esta es su faceta más conocida, pero además, al igual que en *Garbancito de la Mancha*, J. Bisbe participó como músico y como animador. Por tanto, realizó las mismas tareas que en la primera película:

- 1) Recuérdese que su tarea principal fue la de ejercer como pianista repetidor pero también repentizaba las ideas esbozadas por el compositor, ayudaba en el proceso de sincronización audiovisual. Una especie de “ayudante” del maestro.
- 2) Cuando no tenía trabajo referido a la banda sonora realizaba trabajos de animación como intercalador, que dentro del equipo de animación era el trabajo más sencillo.

Pero además, en *Alegres vacaciones* incluso realizó la orquestación de alguna de sus partes, tarea que no había realizado en *Garbancito de la Mancha*.

En cuanto al procedimiento de trabajo hay que decir que Ramón Ferrés siguió un procedimiento similar al utilizado por Jacinto Guerrero en *Garbancito de la Mancha*.

## Los Sueños de Tay-Pi (1951) y Augusto Algueró Dasca

Esta película pertenece a los inicios de Augusto Algueró Dasca como compositor y acababa de comenzar en la industria cinematográfica, pues únicamente había participado en un par de producciones —*Brigada criminal* (I.F. Iquino, 1950) y *Verónica*<sup>1952</sup> (Enrique Gómez, 1950)—. Su trabajo estuvo marcado en buena parte por la relación padre-hijo. De hecho, en los títulos de crédito, Augusto Algueró Algueró figura como compositor de la música incidental y Augusto Algueró Dasca, como el creador de las canciones, junto a Arthur Kaps y Franz Johan. Pero en realidad, A. Algueró (hijo), fue quien compuso toda la música de los *Sueños de Tay-pi*, tal y como confirmó el compositor en una entrevista<sup>1953</sup>.

En esta película, también participó Joaquín Bisbe, de nuevo, en su doble faceta, como animador y como músico. Aunque en esta ocasión, su actividad como música se limitó a la labor de pianista repetidor para sincronizar la música con la animación. Ya no se contó con su colaboración para la composición de canciones.

Por lo que respecta a la película en sí, hay que decir que presenta una notable diferencia con respecto a las dos anteriores producciones de la Casa Balet y Blay, pues al tratarse de una película podría decirse que musical, hay una gran cantidad de canciones incluidas en la narración. Por otra parte, resulta coherente de acuerdo con su argumento. Concretamente se trata de ocho canciones:

1. *En honor de Gran Moo*
2. *Tú y tu tía*
3. *Zas y zas*
4. *Mi coronel se va*
5. *Te quiero, te he querido*
6. *¿Qué tendrás tú?*
7. *Nuestro amor*
8. *Qué criatura*

---

<sup>1952</sup> Ya se ha visto su ficha cinematográfica y su figura en el apartado correspondiente al contexto musical, en el capítulo primero.

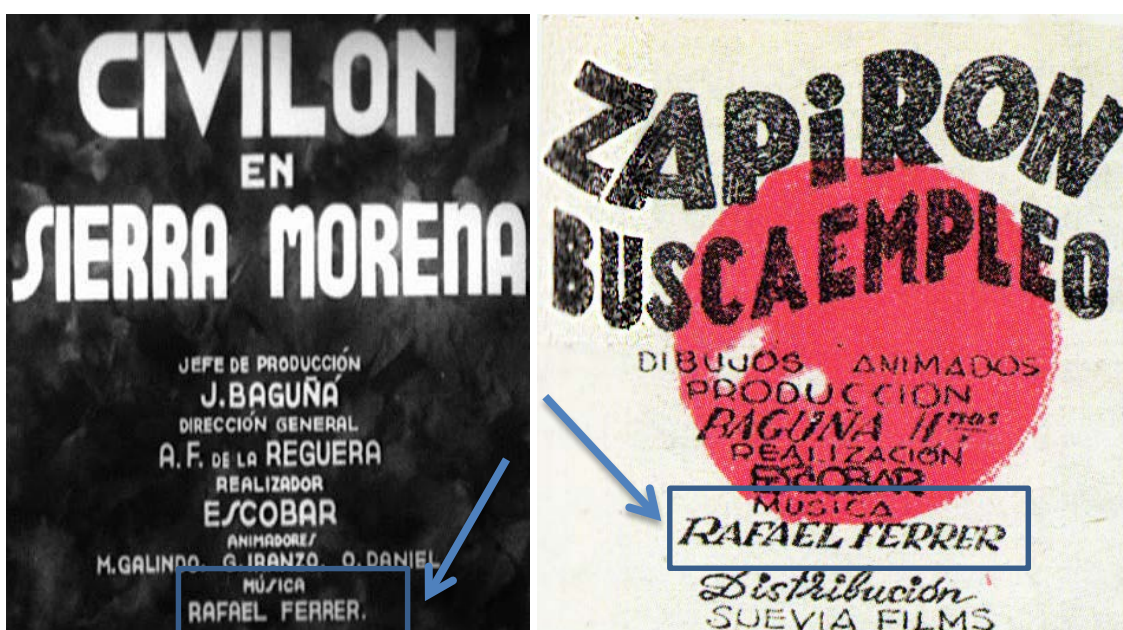
<sup>1953</sup> Entrevista realizada por Sofía López en Torremolinos (19.12.2010). Véase LÓPEZ HERNÁNDEZ, SOFÍA: “La obra cinematográfica de Augusto Algueró Dasca” ..., *op. cit.*, p. 62.



### ***La música en Érase una vez... (1950): Rafael Ferrer-Fitó***

El capítulo primero se ha abordado la figura de Rafael Ferrer-Fitó y sus composiciones para el cine de dibujos animados. Hay que recordar que de los compositores que componen para cine de animación, el maestro Ferrer-Fitó fue el que cuenta con un mayor número de creaciones, siempre de la mano de Dibujos Animados Chamartín primero y después de Hermanos Baguñá.

Puso música a las series que tan populares se hicieron en la década de 1940 como *Garabatos* o las protagonizadas por Don Cleque, Civilón o Zapirón, entre otras, que alcanzaron el éxito y le dieron a la empresa productora sus años más florecientes.



**Fotograma 402 y figura 1032.** Títulos de crédito de *Civilón en Sierra Morena* (José Escobar, 1942)<sup>1954</sup>, y detalle de una historieta de Zapirón publicada en la revista Junior Films de Baguñá Hermanos (1948) con referencia al cortometraje *Zapirón busca empleo* (José Escobar, 1947)<sup>1955</sup>. En ambos el compositor es Rafael Ferrer Fitó.

De hecho, ocupó un papel muy relevante dentro del núcleo de toma de decisiones por lo que respecta a temas artísticos de Dibujos Animados Chamartín, tal y como se constata en un artículo aparecido en la revista *Cámara*<sup>1956</sup>, en el que se puede ver una

<sup>1954</sup> ESCOBAR, José (dir.): *Civilón en Sierra Morena* [vinta cinematográfica]. España, Dibujos Animados Chamartín, 1942.

<sup>1955</sup> ESCOBAR, José (dir.): *Civilón en Sierra Morena* [cinta cinematográfica]. España, Baguñá Hermanos, 1947.

<sup>1956</sup> M., I.: "Una visita a los Estudios de Dibujos Animados de Chamartín, instalados en Barcelona", en *Cámara*, Octubre de 1942, p. (?).

fotografía con los principales responsables de la productora: Jaime Baguñá, José Escobar y, por supuesto, Rafael Ferrer-Fitó.



**Figura 1033.** Foto incluida en un artículo de la revista *Cámara* sobre Dibujos Animados Chamartín.

De hecho, en el artículo se especifica la labor que ejercía el compositor como encargado de la dirección musical de todas las producciones. Se puede decir, por tanto, que Rafael Ferrer Fitó es uno de los pocos compositores del ámbito nacional que tiene una vinculación de estas características con una empresa productora<sup>1957</sup>.

En el caso concreto de *Érase una vez...*, hay que señalar que fue la última creación para cine de Rafael Ferrer Fitó, que después del fracaso de la producción, seguramente quedó desanimado y decidió centrar sus esfuerzos en otras muchas de las tareas que le ocupaban.

Durante la producción del largometraje, el compositor se encontraba ya al cargo de la Orquesta de Radio Nacional de España, lo que facilitó que fuera la orquesta elegida para realizar la grabación de la banda sonora musical<sup>1958</sup>.

En nuestra patria, después de largos ensayos y estudios sobre esta clase de films, se ha logrado realizar uno de gran importancia técnica y principalmente musical, ya que en él toman parte las orquestas de Radio nacional de España en Barcelona, Cobla Barcelona, Cobla Molins y Orquesta de Jazz; los conjuntos vocales de la Capilla Clásica

<sup>1957</sup> Véase el capítulo primero, sobre el contexto musical.

<sup>1958</sup> <http://altapolitik.blogspot.com.es/> [Acceso: 10.05.2017]

Polifónica, el Cuarteto Vocal "Orpheus", los solistas Lina Richarte, soprano, y Fernando Cachadiña, barítono, y participando también un grupo de más de cuarenta danzarines, que bailan danzas medievales en la fiesta de Palacio Real<sup>1959</sup>.

Según los títulos iniciales, el maestro Ferrer-Fitó fue el director musical del film, además del compositor de la música y también de las danzas, junto a Antonio Catalá y Joaquín Serra.

Sólo un Maestro como Rafael Ferrer-Fitó, conocedor de la Música en todas sus manifestaciones, y desde la mayor altura de lo clásico, por su severidad consigo mismo, hasta lo más desgarrado del «swing», por su fino sentido del humor, hubiera podido musicalizar el film *Érase una vez...* con tanta luminosidad, y consiguiendo idéntico clímax artístico, tanto en los instantes de corte dramático como en los de ágil y dinámico espectáculo. Su larga experiencia, su espíritu de duencillo observador, burlesco y sentimental, le han permitido pasearnos musicalmente por todo el universo de la cinta, por el Palacio y por el establo, por el Cielo y por el corazón de Cenicienta<sup>1960</sup>.

Tal es el predominante papel que la música desempeña en *Erase una vez...*, que las técnicas normales empleadas en cinematografía se complican en este film y se desdoblan en varios métodos distintos<sup>1961</sup>.

En general, el maestro Ferrer-Fitó emplea el bloque continuo, es decir, la música está presente a lo largo de toda la secuencia. Pero en algunos momentos, opta por la ausencia de ella, con un corte dramático. Así, llama la atención el manejo que tiene de cuándo introducirla o prescindir de ella, sin que sea percibido de forma abrupta por el espectador. Esto es una tarea más compleja aún en los dibujos animados porque el espectador está acostumbrado a tener siempre la música acompañando a la animación. Lo hace también que el espectador ni lo nota. Un ejemplo sería el recurso de llamar a la puerta para dejar la música en silencio, lo utiliza en varias ocasiones a lo largo del film o cuando el criado y el perro llaman a la puerta de la guarida del mago. Por otra parte, hay que decir que la copia de la que se dispone<sup>1962</sup>, parece tener algunos daños porque se aprecia que en algunos momentos se hace necesaria la música y ésta no está, hecho que contrasta con la utilización perfecta que se acaba de comentar. También podría tratarse de una copia provisional, "de prueba", pues la animación está en blanco y negro.

---

<sup>1959</sup> CALLE, Antonio de la: "La música en los films de dibujos animados", en *Ritmo*, XX/227 (01.04.1950), p. 9.

<sup>1960</sup> *Ibíd.*

<sup>1961</sup> *Ibíd.*

<sup>1962</sup> Copia de la Filmoteca Española.

La música de *Érase una vez...* pertenece a estilos diversos que se alternan y suceden una y otra vez durante toda la acción del film. Tan pronto escuchamos una hermosa «Pastoral» y «Scherzo» como una composición de «jazz» al más puro estilo «medieval». Pero sus valores son siempre de auténtico poema sinfónico. El talento poético de Ferrer-Fitó brilla con entera libertad y nos ofrece escenas musicales sublimes, llenas de ternura y melancolía, a veces finamente ironizada<sup>1963</sup>.

Así, destacan momentos de la película en la que la música se convierte en protagonista, como las escenas en las que interviene el ballet o la secuencia de los fantasmas o la de los caballos.



**Figura 1034.** Fotogramas de *Érase una vez...*: número de los fantasmas y de los caballos.

Su experiencia de director de orquesta, preciso y ágil, le ha permitido emplear todas las combinaciones sonoras, orquesta y coros, orquesta sinfónica y de cuerda y la orquesta de «jazz» americana, al modo de Artie Shaw, que el mundo de la música encierra.

Y si la gracia y fantasía del mundo maravilloso en que se mueven las películas de dibujos debe de estar perfectamente captado por el compositor y traducirlo musicalmente, para luego ser «degustada» por el oído del espectador que contempla las imágenes reflejadas en la pantalla. Ferrer-Fitó conoce muy bien el arte de la música cinematográfica, ya que lo ha logrado plenamente<sup>1964</sup>.

---

<sup>1963</sup> CALLE, Antonio de la: “La música en los films de dibujos animados” ..., *op. cit.*, p. 9.

<sup>1964</sup> *Ibíd.*





**Figura 1035.** Carnet del sindicato Nacional del Espectáculo de Rafael Ferrer Fitó.

Incluso se llegó a editar una partitura de música impresa con la reducción para piano y voz de la *Canción Tema principal* de la película, que formó parte del material promocional de la película<sup>1965</sup>. Fue publicada por la editorial Canción del Sur. En dicha partitura aparece como compositor F. Delta y la adaptación corre a cargo de M. Salina<sup>1966</sup>. En realidad F. Delta es uno de los pseudónimos que Rafael Ferrer solía utilizar<sup>1967</sup>.



**Figura 1036.** Portada y Primeros compases de la Canción *Érase una vez...*

<sup>1965</sup> <http://altapolitik.blogspot.com.es/> [Acceso: 10.05.2017].

<sup>1966</sup> Manuel Salina (†1980) era un habitual en el panorama musical del momento. Cuenta entre sus títulos con éxitos como *Buffalo Bill*, canción grabada por la Compañía del Gramófono Odeón e interpretada por José Valero y su Orquesta, con el Trío Vocal "Hermanas Russell" [SALINA, Manuel y VALERO, José (compositores): *Buffalo Bill: foxtrot con refrán cantado* [Cara A. Disco de 78 rpm]. [Interpretado por José Valero y su Orquesta, con el Trío Vocal "Hermanas Russell"]. Barcelona, Compañía del Gramófono Odeón, 1945. También existe una partitura impresa del tema publicada por la misma editorial Canción del Sur.

<sup>1967</sup> De hecho, en la base de datos de la Biblioteca nacional aparecen una serie de nombres asociados con las composiciones del compositor: Delta, Fernando; Fitó, R. F.; Delta, Fernan, Delta, F. <http://datos.bne.es/persona/XX1040165.html> [Acceso: 27.03.2016].

## ***Alegres vacaciones (1948): hacia un análisis de la música de la segunda parte de Garbancito de la Mancha***

Mención especial merece *Alegres Vacaciones* ya que es la segunda parte de *Garbancito de la Mancha*, su secuela.




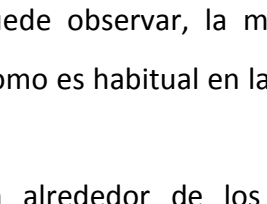
A continuación se presenta un breve análisis de la película detallando los aspectos más relevantes de ésta.

### ***Análisis de la música de Alegres vacaciones: organización en bloques***

A continuación se presenta la división de la música de la película en bloques —un total de XXXVIII— y se establece la correspondencia con la narración (secuencias).

FOTOGRAMAS	NARRACIÓN	MIN	BSM
	Preg. y gen.	00:00	B. I (00:00)
	Sec. 1 (01:21)	01:00	B. II (01:21)
	Sec. 2 (02:49)	02:00	B. III (02:49)
		03:00	
Sec. 3 (05:37)	04:00	B. IV (05:40)	
	05:00		
	Sec. 4 (07:32)	06:00	B. V (07:33)
		07:00	
		08:00	
Sec. 5 (10:23)	09:00	Silencio (10:28)	
	10:00		
Sec. 6 (12:24)	11:00	B. VI (10:31)	
	12:00	B. VII (12:24) Sil. (12:54)	
	13:00	B. VIII (12:56)	
Sec. 7 (14:28)	14:00	B. IX (14:30)	
	15:00	B. X (15:07)	
Sec. 8 (17:02)	16:00	B. XI (17:03)	
	17:00		
	18:00		
Sec. 9 (19:22)	19:00	B. XII (19:22) Sil. (20:03)	
Sec. 10 (20:01)	20:00	B. XIII (20:14)	
	21:00	B. XIV (20:54)	
	22:00	Sin. (23:37)	
	23:00	B. XV (23:41)	
Sec. 11 (23:36)	24:00	Sin. (25:45)	
	25:00		
	26:00		
Sec. 12 (25:46)	27:00	B. XVI (26:06)	
	28:00		
	29:00		
	30:00		
Sec. 13 (30:43)	31:00	B. XVII (30:20)	
	32:00	B. XVIII (30:44)	
		B. XIX (31:15)	

**Figura 1037.** División de la música de *Alegres vacaciones* en bloques y su correspondencia con las secuencias (primera parte).

BSM	MIN	NARRACIÓN	FOTOGRAMAS
B. XX (32:28)	32:00	Sec. 14(32:27)	
B. XXI (33:30)	33:00		
B. XXII (34:30)	34:00	Sec. 15 (34:30)	
	35:00		
	36:00		
B. XXIII (37:23)	37:00		
B. XXIV (37:50)	38:00	Sec. 16 (37:50)	
B. XXV (38:51)	39:00	Sec. 17 (38:50)	
B. XXVI (40:14)	40:00	Sec. 18 (40:21)	
B. XXVII (40:33)	41:00		
B. XXVIII (42:02)	42:00		
	43:00	Sec. 19 (43:44)	
B. XXIX (43:45)	44:00		
B XXX (44:40)	45:00		
	46:00		
B. XXXI (46:43)	47:00		
B. XXXII (47:23)	48:00	Sec. 20 (47:39)	
B. XXXIII (48:36)	49:00	Sec. 21 (48:27)	
Sil. (51:14)	50:00		
B. XXXIV (51:15)	51:00	Sec. 22 (55:06)	
	52:00		
	53:00		
	54:00		
B. XXXV (54:51)	55:00		
B. XXXVI (55:55)	56:00		
	57:00		
Sil. (59:56)	58:00		
	59:00		
B. XXXVII (59:58)	60:00	Sec. 23 (59:59)	
B. XXXVIII (60:31)	61:00	FIN. CRÉDITOS	

**Figura 1038.** División de la música de *Alegres vacaciones* en bloques y su correspondencia con las secuencias (segunda parte).

La película se divide en 23 secuencias por lo que respecta a la narración y en 38 bloques por lo que respecta a la BSM. Como se puede observar, la música está presente prácticamente a lo largo de toda la película, como es habitual en las películas de animación.

Tanto la narración como la música se estructuran alrededor de los episodios protagonizados por los personajes de la película, en los que cada uno de ellos viaja a un lugar diferente de España.

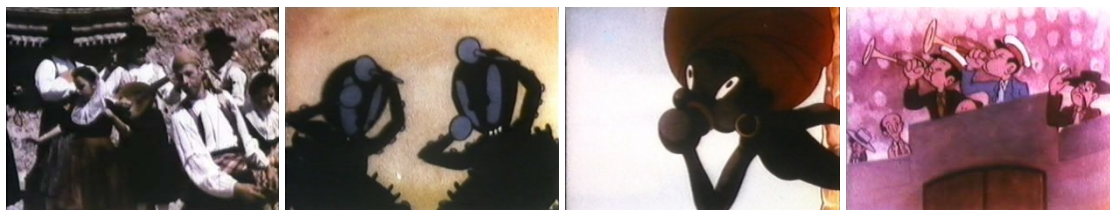
- Kiriki y Chirili visitan Mallorca (sec. 2-9).
- La bruja Tía Pelocha visita Valencia (sec. 10 y 11)
- Peregrina y Garbancito visitan Andalucía: (sec. 12 y 13)

- El gigante Caramanca visita: Cataluña (sec. 14 y 15); Madrid (sec. 16); Asturias-Vascongadas (sec.17).
- Peregrina y Garbancito viajan también a África, acompañados de Manazas, Pajarón y Pelanas (sec. 19-21).
- La escena final del viaje a marruecos de Garbancito, Peregrina y los tres pillos en la que se muestran los “Monumentos de España” (sec. 22).

### **Análisis tímbrico: la orquestación**

Por lo que respecta a la orquestación empleada en *Alegres vacaciones* hay que destacar los siguientes aspectos:

- Menor plantilla que en *Garbancito de la Mancha*, alrededor de una 30 de músicos.
- Se emplean instrumentos del folclore en los temas de raíz popular o folclórica: bandurria, castañuelas, dulzaina, armónica, guitarra.
- El papel protagonista de los instrumentos de viento madera que ayudan a darle el color adecuado a las melodías inspiradas en el folclore tradicional de cada una de las regiones de España
- Gran importancia de los instrumentos de Viento-metal:
  - o Por ejemplo, la utilización de los clarines para las secuencias de Andalucía.
  - o Uso de instrumentos para acompañar las imágenes reales de grandes espacios abiertos y paisajes.
- Gran variedad y relevancia de la percusión, como es habitual en las películas de animación: campanas, timbales, etc.
- Se incluyen el arpa y el piano: dos instrumentos muy habituales en los dibujos animados.
- Existen gran cantidad de efectos, como petardos, tracas, sirena, silbatos, tiros de escopeta, etc., que reciben un tratamiento diferente al de *Garbancito de la Mancha*, ya que en muchas ocasiones la música permanece en silencio para ceder su protagonismo a estos efectos.



**Fotogramas 403 (11:48), 404 (22:57), 405 (46:48), 406 (27:03).** Ejemplos de instrumentos empleados en los diferentes temas: “El Parao”, “Canción de la paella”, “Canción árabe” y “Música de clarines”.



**Figura 1039.** Esquema de la plantilla orquestal utilizada en *Alegres características*

### ***Análisis temático y tipología musical***

Debido a las características y la estructura del film la mayoría de los temas sólo se escuchan una vez. Y no van a existir unos temas asociados a personajes o situaciones (*leitmotiv* o “melodías río”), a excepción del Tema de Carbonilla (secuencias 20-21).

Es por ello que he elaborado un listado de temas más importantes que el espectador seguramente recordará una vez haya terminado la película, ya sea por sus características sonoras o narrativas. Estos temas pueden ser:

- Canciones o números musicales: como la “Canción de los tomates de Bayalbufar” o la “Canción de la paella”
- Piezas instrumentales características: pasodoble torero o los “Monumentos de España”...
- Danzas típicas: el “bolero”, el “parao”, la sardana, el swing...

Temas principales de <i>Alegres vacaciones</i>		
TÍTULO	SECUENCIAS	BSM
“Tema de guerra”	Preg. y gen., 21	B. I (00:03), B. XXXIV (51:40)
“Vals de las libélulas”	Preg. y gen., 21	B. I (00:42), B. XXXIV (52:19)
“Tema de las regiones de España”	2	B. III (04:18)
“El bolero mallorquín”	5	B. VI (10:31)
“El Parao”	5	B. VI (11:30)
“Canción de los tomates de Banyalbufar”	7	B. XI (17:03)
“Canción de la paella”	10	B. XIV (20:54)
“Pasodoble torero”	12 y 13	B. XVI y XVIII
“Música de clarines”	12	B. XVI (27:02, 27:22, 28:36, 29:56)
“Tema de flamenco”	13	B. XIX (31:15)
“Sardana”	14	B. XXI(33:30)
“Swing”	14	B. XXI(34:03)
“Tema de Monserrat”	15	B. XXII (34:30)
“Canción de los Pelicilinos”	18	B. XXVIII(42:02)
“Tema del encantador de serpientes”	19	B. XXX (45:11)
“Tema de Carbonilla”	20-21	B. XXXII (47:24)
“Monumentos de España”	22	B.. XXXVI (55:55)

**Figura 1040.** Temas principales de *Alegres vacaciones*

También hay que destacar dos temas, a los que he llamado “Tema de guerra” y “Vals de las libélulas”. Son los temas que Ramón Ferrés escogió para acompañar los títulos iniciales. Normalmente en esta época era habitual que para acompañar los títulos iniciales se escogiesen los temas más representativos de la película. En este caso, no podrían calificarse como temas representativos por los motivos que acabamos de exponer pero fueron elegidos por el compositor por ser muy llamativos y pegadizos, fáciles de recordar por el espectador y que encajaban perfectamente en ambos contextos (en el desarrollo de la trama como en los títulos iniciales).



**Fotogramas 407 (00:03) y 408 (00:42).** Títulos iniciales en los que suenan el “Tema de guerra” y el “Vals de las libélulas”, respectivamente.

### **Características y funciones de la música de *Alegres vacaciones***

De entre las numerosas características que posee la música de *Alegres vacaciones* se pueden destacar las siguientes:

- Existen tanto música diegética como no diegética. Como ejemplo de empleo de una música que tiene justificación en pantalla he escogido la escena en la que en un pueblo de Barcelona, los jóvenes bailan frenéticamente al ritmo del “swing”.
- La música presenta en numerosas ocasiones y a lo largo de todo el film una marcada convergencia física, anímica y, por supuesto, cultural, como es lógico, al tratarse de una película que presenta los diferentes rincones de España. También se pueden encontrar algunos ejemplos en los que existe una divergencia anímica, como por ejemplo, cuando Pelanas, Manazas y Pajarón son amenazados de muerte por los secuestradores y la música continúa alegre.
- La mayor parte de la música de *alegres vacaciones* es música original compuesta por el Maestro Ferrés, pero en algunos momentos decide introducir alguna cita. Son ejemplos significativos, la introducción de la canción “la vaca lechera” —tan de moda en la década de 1940—cuando el toro Berrendo mira la fotografía de su amada; o de un fragmento del Estudio Op. 10 nº 3 de F. Chopin, cuando Kiriki y Chirili están visitando la Cartuja.
- Por último hay que decir que, pese a tener unas características completamente distintas en cada uno de los episodios, la música mantiene un estilo característico y homogéneo a lo largo de toda la película.

<b>Características de la música de alegres vacaciones</b>
Música diegética/música no diegética
Convergencia física, anímica y cultural
Música original ↔ citas
Presenta un estilo homogéneo

**Figura 1041.** Características de la música de *Alegres vacaciones*.



**Fotogramas 409 (34:06), 410 (27:39), 411 (06:52) y 412 (53:52).** Escenas de *Alegres vacaciones*.

Por lo que respecta a las funciones, la música cumple una gran variedad de funciones, como se puede ver en la tabla. Pero la más importante que lleva a cabo en *Alegres vacaciones*, como documental escaparate de las “maravillas de España”, es la de contextualizar la narración desde el punto de vista geográfico, cultural y sonoro. A lo largo de cada una de las secuencias encontramos una gran cantidad de temas que llevan a cabo esta función.

FUNCIONES	
EXTERNAS	Contextualiza la narración: <ul style="list-style-type: none"> <li>- Evocación de espacio físicos</li> <li>- Creación de una atmósfera</li> <li>- Paso del tiempo</li> </ul>
	Subraya la acción física
PSICOLÓGICAS	Caracterización de un personajes
	Se adhiere al sentimiento mostrado en la escena (efecto empático)
	La música le resta dramatismo a las imágenes —público infantil—(efecto anempático)
TÉCNICAS ESTRUCTURALES	O Proporciona continuidad a la narración
	Otorga verosimilitud a las imágenes
	Varía percepción tiempo de imagen

**Figura 1042.** Funciones que realiza la música en *Alegres vacaciones*.



CONTEXUALIZA LA NARRACIÓN		
Geográfica, cultural y sonora	SEC.	BSM
Regiones de España	2	B. III "Tema de las regiones de España" (04:18)
Isla de Mallorca	4	B. V "Tema de la Bahía de Palma" (07:46) "Tema de la Catedral" (08:00) "Música del patio mallorquín" (10:04)
	5	B. VI "Bolero mallorquín" (10:31) "El Parao" (11:30)
	6	B. VII "Estudio Op. 10 nº 3 de Chopin" (12:24)
	7	B. X "Tema de la playa" (16:35)
	8	B. XI "Canción de los tomates de Banyalbufar" (17:03)
	9	B. XII "Tema del Castillo de Vellver" (19:22)
Valencia	10 y 11	B. XIII y B. XV "Tema de las naranjas" (20:14 y 23:41)

**Figura 1043.** La música contextualiza la narración (Regiones de España, Mallorca y Valencia).



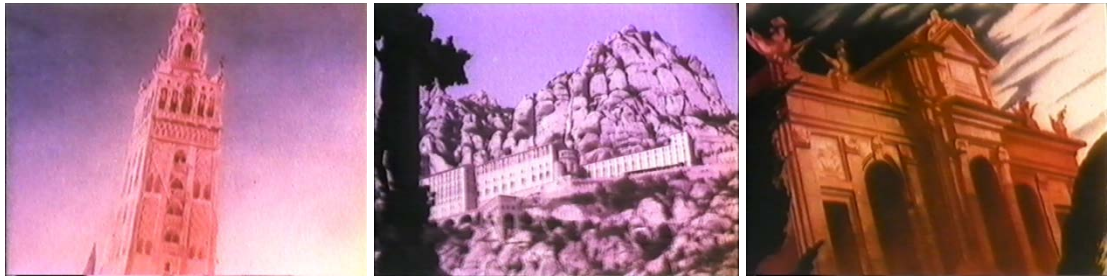
**Fotogramas 413 (07:59) y 414 (24:27).** "Tema de la Catedral" y "Tema de las naranjas".

CONTEXTUALIZA LA NARRACIÓN		
Geográfica y cultural	SEC.	BSM
Andalucía (Sevilla)	12	B. XVI Pasodoble (26:06) y 27:47) "Música de clarines" (27:02, 27:22, 28:36, 29:56) Pasodoble 2 (27:26, 29:59)
	13	B. XVIII Pasodoble 2 (30:44) B. XIX "Tema flamenco" (31:15)
Cataluña	14	B. XXI "Sardana"(33:30)
	15	B. XXII "Tema de Montserrat" (34:30) B. XXIII "Tema de Valls"
Madrid	16	B. XIV "Tema de la Puerta de Alcalá" (38:02) "Chotis" (38:29)
Asturias-Vascongadas	17	B. XXV "Música de los aizkolaris" (39:14) "Tema de pelota vasca" (38:27)

**Figura 1044.** La música contextualiza la narración (Andalucía, Cataluña, Madrid, Asturias-Vascongadas).

CONTEXTUALIZA LA NARRACIÓN		
Geográfica y cultural	SEC.	BSM
África	19	B XXX "Tema árabe"(44:40) "Tema del encantador de serpientes" (45:10) "Tema del secuestro" (46:45) B.XXXI
	20	B. XXXII "Tema de carbonilla"
	21	B. XXXIII
Monumentos de España	22	B.XXXV B. XXXVI "Monumentos de España" (55:55)

**Figura 1045.** La música contextualiza la narración (África y "Monumentos de España").



**Fotogramas 415 (26:22), 416 (35:10) y 417 (38:02).** “Pasodoble”, “Tema de Monserrat” y “Tema de la Puerta de Alcalá”.



**Fotogramas 418 (44:57) y 419 (58:41).** “Tema árabe” y “Monumentos de España”.

En primer lugar cabe afirmar que *Garbancito de la Mancha* fue un modelo para los largometrajes posteriores: en especial el procedimiento de trabajo seguido para la confección de la BSM. Tampoco en la música de *Alegres vacaciones* encontramos una influencia muy marcada de la estética de la estética norteamericana, quizás tan sólo se deja notar en la inclusión de un mayor número de canciones o números musicales.

Y es que en definitiva, la música de Ramón Ferrés combina a la perfección los elementos del folclore español con la tradición ya comentada del mundo de la zarzuela, aprovechando su dilatada experiencia en la composición de música para cine. Así creó un lenguaje propio que atendía, por una parte, a las exigencias de la animación, y por otra, a las exigencias del género documental. Todo ello, en contraposición con el escaso éxito que alcanzó esta película en aquel momento; hecho que inició el declive de la productora, la cual terminaría por desaparecer años más tarde.





## Exégesis y valoración



El día siguiente del estreno de la película en Madrid, el 14 de mayo de 1946, aparecieron en la prensa diversas críticas, incluyendo algunas referencias a la música. Así, el crítico de *ABC*, Enrique del Corral escribía que:

La música del maestro Guerrero es, a nuestro juicio, lo más logrado [...] La realización de A. Moreno y la dirección de J. M<sup>a</sup> Blay, desigual, y el sistema Dufaycolor, deficiente<sup>1968</sup>.

En este caso, se resalta la calidad de la creación musical pero no así al resto del film. También fueron muy positivas las críticas vertidas por José de la Cueva en el periódico *Informaciones*:

Jacinto Guerrero ha compuesto una partitura toda ella graciosa e inspirada y que sirve muy eficazmente a la imagen<sup>1969</sup>.

Se ve cómo este crítico hace especial hincapié en la perfecta relación que se establece entre música e imagen. En este sentido, expresa también su opinión Luis Gómez Mesa en el diario *YA*:

La partitura del maestro Guerrero, jubilosa y grata, realza —y este es el papel de la música en el cine— el juego de las imágenes<sup>1970</sup>.

Una visión más negativa es la que ofrece J. M<sup>a</sup>. Candel:

[Arturo] Moreno tenía sus dudas sobre el Maestro Guerrero, porque consideraba que aunque era un gran compositor, el tipo de música de zarzuela en que estaba especializado no era el más adecuado para una película de dibujos. Pero finalmente los productores impusieron su criterio en base a la comercialidad del nombre. La única concesión que Moreno obtuvo, en el aspecto musical, fue la introducción de una canción de Joaquín Bisbe: la graciosa melodía “hot” de los gusanitos, que por cierto era una de las mejores de la película<sup>1971</sup>.

Puede verse cómo se minusvaloraba para este producto cinematográfico la composición de J. Guerrero, ya que, por ser un consagrado compositor de zarzuelas, se le creía incapaz de crear una partitura que respondiera a las necesidades de la

---

<sup>1968</sup> MANZANERA, María: *Cine de animación en España...*, op. cit., p. 32.

<sup>1969</sup> *Ibíd.*, p. 33.

<sup>1970</sup> *Ibíd.*, p. 34.

<sup>1971</sup> CANDEL CRESPO, José María: *Historia del dibujo animado español...*, op. cit., p. 47.

animación. En cambio, se magnificaba la canción creada por Joaquín Bisbe, “Número [musical] de los gusanos”<sup>1972</sup>.

Los dos números musicales, especialmente el de los gusanos, son de una calidad y acierto innegables, lo cual no debe condicionar la valoración positiva del resto de la composición. Hay que considerar que, como afirma Enrique del Corral en su ya citada crítica en *ABC*:

La canción central y el coro de los cipreses, aparte de otros compases, responden por entero al clima del film y a la modalidad de dibujos animados según los cánones norteamericanos<sup>1973</sup>.

El tratamiento de estas secuencias, pues, denota una marcada y evidente influencia de la estética americana, también en la música (influencia que no afecta únicamente a la música de cine, sino a todas las manifestaciones musicales del momento, zarzuela, radio, etc.). Dicha influencia no será tan clara en el resto de la partitura del maestro Guerrero. Quizás sea éste el motivo por el que no se valora suficientemente su composición.

Estos juicios desfavorables carecían de fundamento, por cuanto el propio compositor, como de hecho demostró con su trabajo en el film, tenía una visión muy clara de las necesidades que demandaba el cine por lo que se refiere a la música, como se desprende de las siguientes afirmaciones:

Es necesario que el compositor de cine se dé cuenta de que hay que crear música especial para el séptimo arte. La medida, la armonización y la instrumentación tienen que ser especialmente hechas y distintas a las que hacemos para el teatro o para el concierto. El micrófono no exige timbres muy especiales. De las cosas más difíciles de hacer es la música de fondo, unas veces para no tapar los diálogos y otras para dar impresiones dramáticas o cómicas como exige el asunto. Es un trabajo muy penoso. Yo he gastado más vista en esta película que en hacer seis zarzuelas del tipo *Los Gavilanes*<sup>1974</sup>.

Se puede comprobar cómo establece una perfecta distinción entre la música compuesta para el cine y la creada para el teatro o para el concierto, a la que estaban habituados tanto él como la sociedad de su tiempo. Todavía se podría ir más allá, pues

---

<sup>1972</sup> M. Manzanera aporta una opinión similar. MANZANERA, María: *Cine de animación en España...*, op. cit., p. 28.

<sup>1973</sup> *Ibíd.*, p. 32.

<sup>1974</sup> Palabras de Guerrero referidas en CANDEL CRESPO, José María: *Historia del dibujo animado español...*, op. cit., p. 47.

Jacinto Guerrero era consciente de las particularidades que presenta la música en el cine de animación e hizo un gran esfuerzo de síntesis y adecuación al nuevo lenguaje:

La principal característica de esta música (decía el Maestro Guerrero en una entrevista de la época) es la variedad de ritmos que la animan. Por eso mi labor ha sido más ardua que la de poner música a una zarzuela o a una película interpretada por personajes vivientes. En estas cintas de dibujos es menester una enorme diversidad de temas, pues todos ellos pasan raudamente ante el espectador. Por otra parte es menester una expresión muy grande en cada motivo musical, y también un cuidado muy meticuloso en la instrumentación<sup>1975</sup>.

Además, un hombre de su tiempo, al día, moderno, como J. Guerrero, a buen seguro conocía los trabajos para el cine de animación de los compositores americanos que le eran contemporáneos, como por ejemplo los de Frank Churchill (\*1901; †1942), Leigh Harline (\*1907; †1969) o Paul J. Smith (\*1906; †1985), entre otros, tal y como demuestra su declarada admiración por *Fantasia* de Walt Disney<sup>1976</sup>; o, en el caso de España, las producciones para animación de Jesús García Leoz (\*1904; †1953), Rafael Ferrer Fitó (\*1911; †1988), o Juan Durán Alemany (\*1896; †1970), entre otros<sup>1977</sup>.

Sí es cierto que su música está directamente influenciada por su experiencia en la composición de zarzuelas (no podía ser de otra manera). Aunque se insiste en demonizar este hecho en lugar de entenderlo como una fuente de riqueza e inspiración:

En cuanto a la música del maestro Guerrero es poco adecuada [!] para una película de este género. Puede que el empeño del productor de hacer algo 'muy español', influyera en el ánimo del compositor que le dio un enervante aire de zarzuela<sup>1978</sup>.

Pero no se debe pensar que el crear una partitura para *Garbancito de la Mancha* con música típicamente española fuera algo inducido, ajeno al compositor. Nada más lejos

---

<sup>1975</sup> Nuevas afirmaciones del maestro Guerrero. *Ibíd.*

<sup>1976</sup> "El cine español no es melómano", en *Ritmo...*, *op. cit.*, p. 27.

<sup>1977</sup> Evidentemente, ya se ha visto que si todavía no existía una especialización en la composición para cine, resulta impensable, que la hubiese para el cine de animación. Recuérdese que algunos de los compositores que escribieron música para cine, también lo hicieron para el cine de animación, como es el caso de los que se nombran. [Entre los españoles mencionados, se puede citar la participación de García Leoz en *Un día de feria* (1941), *El pelo del diablo* y *La manzana encantada* (1942), o en *Una extraña aventura de Jeromito* (1943); la colaboración de Durán Alemany en *El capitán tormentoso* (1942); así como la intervención de Ferrer Fitó en *Aventuras de Pulgarcito* y *Don Cleque va de pesca* (1941), *Civilón boxeador*, *Don Cleque detective*, *Don Cleque marinero* y *La isla mágica* (1942) y *Don Cleque de los monos* (1943)].

<sup>1978</sup> MANZANERA, María: *Cine de animación en España...*, *op. cit.*, p. 28.

de la realidad. Recuérdese que en una entrevista realizada por A. Luján para la revista *Primer Plano*, el propio Jacinto Guerrero decía que:

Si el cine español quiere salir de España ha de llevar a la pantalla las costumbres españolas y su música [...] Nosotros debemos hacer cine con nuestras regiones, con nuestros trajes, con nuestros cuentos y nuestra literatura, con nuestra música y costumbres populares, incluso para que cuando otros hagan películas con temas españoles no hagan españoladas [...]. La españolada, después de todo, no es más que una prueba, aunque deformada, de la pasión que por España sienten ellos. Y volviendo al punto de partida –música y costumbres españolas para que nuestro cine salga fuera–, no ignora usted que nuestras películas comerciales fueron *¡Viva Madrid, que es mi pueblo!*, en la etapa del cine mudo; *Nobleza baturra*, *Morena clara*, *La Verbena de la Paloma*, *Rumbo al Cairo* y las recientes, basadas en la literatura auténticamente nuestra, como *El escándalo* o *El clavo*<sup>1979</sup>.

La adopción de este criterio no es exclusiva para la música de cine:

En este sentido, Luis Fenández Ardavín comenta en el prólogo al libro de Josefina Carabias que «una gran parte de la labor artística de Jacinto Guerrero quedará incorporada para siempre en el acervo inmortal de la música popular española. He dicho ‘popular’ porque ésta fue la característica privativa de su personalidad y de su obra. Jacinto Guerrero era, sobre todo, un hombre popular. Es decir, un hombre del pueblo, que produjo para el pueblo y que para el pueblo vivió»<sup>1980</sup>.

Para concluir, resulta imprescindible, por tanto, poner de manifiesto la magnífica y pionera labor del compositor Jacinto Guerrero. Supo recopilar con extremado acierto diversos estilos que convergieron perfectamente en la música de *Garbancito de la Mancha*. Sobre la base de su experiencia en el campo de la escena, desarrolló un lenguaje personal a partir de la asimilación de corrientes recién llegadas por entonces a España. A la esencia del estilo empleado en la zarzuela, incorporó las técnicas que le eran propias del cine de animación norteamericano, los giros melódicos del jazz y el acervo de la música popular española, en un trabajo que, más allá de posicionamientos políticos, requiere el unánime reconocimiento técnico y profesional actuales, y el aplauso de una labor pionera, sobre la que se asentaron las posteriores iniciativas en el terreno de la composición de música para la imagen.



---

<sup>1979</sup> LUJÁN, Adolfo: “Un diálogo con música de fondo. La salvación del cine español está en la música española”..., *op. cit.*, p.8.

<sup>1980</sup> CORTIZO, M<sup>a</sup> Encina, “Guerrero Torres, Jacinto”..., *op. cit.*, p. 51.



# CONCLUSIONES

---





pesar de que no faltan los estudios sobre el cine de animación, por supuesto que en Estados Unidos, pero también en Europa e incluso en España, son todavía prácticamente inexistentes los trabajos reflexivos, detenidos y en profundidad sobre la significación de una incipiente industria en un país devastado —en plena posguerra—, en el contexto de una sociedad occidental que se autodestruía por momentos, al tiempo que precisaba con toda euforia y entusiasmo de recursos de evasión, como el cine, generador de esperanza, de “ilusión”, y de unos momentos de aislamiento del exterior en lo más profundamente individual y personal.

En este sentido, el cine de animación, entendido no solamente como producto de consumo infantil, sino, más allá de eso, como recurso de escape social “para todos los públicos”, supuso un escaparate de los valores defendidos por la civilización occidental más avanzada (valores éticos y morales, religiosos, económicos, políticos, etc.), en un intento de catequizar o convencer tanto a propios como a extraños. En una lucha denodada entre las distintas nacionalidades contendientes entre sí y emergentes de la Segunda Guerra Mundial (Estados Unidos, Alemania, Italia, Francia, Japón, Rusia, Gran Bretaña), la presencia (o al menos, la “no-ausencia”) de España en el concierto internacional, se vio como una cuestión de prioridad nacional.

Es así como, ante la imposibilidad de competir en medios económicos y aun humanos por parte de una España arrasada frente a las grandes potencias, el régimen nacional-católico del general Franco se dispuso a importar, siempre bajo su estricto control, los productos considerados como más edificantes que llegaban del exterior, exigiendo, como contrapartida, la interpolación de productos elaborados —aunque con carácter autárquico— de manera “nacional”. La producción de *Garbancito de la Mancha* no fue en realidad más que una excusa del régimen político mencionado (*panem et circenses*, o en su versión más zarzuelera y castiza, “pan y toros”, y aun en la más reciente, “pan y fútbol”), para poder importar —como factor de entretenimiento para las masas— los largometrajes de mayor éxito exhibidos coetáneamente en los Estados Unidos. Pero fue mucho más que eso, pues sirvió para espolear los valores nacionales en los que el

régimen de franquista tenía un particular interés: la idea de una España rural, pero religiosa, honrada, consciente de su pasado glorioso y asentada en los principios del honor y aun la heroicidad. Así, partiendo del excepcional modelo literario cervantino de Don Quijote de La Mancha, y combinado todo ello con un aparentemente inocente o inocuo cuento infantil y popular, muy arraigado en la sociedad española (el “Garbancito” publicado por Saturnino Calleja), la rudimentaria maquinaria cultural y artística (cinematográfica) con la que podía contar el régimen, se dispuso a emprender una empresa quijotesca, casi como ningún otro régimen político nacional de aquella época en Europa se había atrevido a proponer. En buena parte con un nutrido puñado de artistas represaliados de la reciente Guerra Civil, y con el apoyo “visible” de algunos elementos estratégicos, salidos de Falange y del aparato más leal del espectáculo madrileño (Jacinto Guerrero), se manufacturó una cinta de claro contenido político, aunque claramente edulcorado y sólo aparentemente inocente en sus intenciones.

Y a pesar de ello, *Garbancito de la Mancha* supuso un hito, un antes y un después, para el cine de animación en España, y aun en toda Europa: el primer largometraje de animación en color, que compitió (aunque salvadas las obvias distancias) con factorías como la Disney o la de los hermanos Fleischer, a partir de unos medios en un principio espectaculares y poco a poco menguados, junto a algunos elementos creativos de verdadero interés, como la caracterización gráfica de la historieta y muy particularmente, la música, realizada por un compositor de éxito, que no dudó en incorporar a su bagaje “nacional” (la zarzuela), los elementos foráneos de mayor actualidad (el jazz, el *music hall*, las *big-bands*...).

Si, por otro lado, la información generalmente disponible a propósito de *Garbancito de la Mancha* se ha centrado, fundamentalmente, en los aspectos socio-políticos que rodearon al film (con escasa profundización en su relato, y a menudo, rozando lo periodístico, la crónica más o menos superficial, o la nota de prensa que pasaba de unos a otros autores sin apenas cotejo de las fuentes), sin embargo (estigmatizado al menos desde 1975 por su evidente vinculación a un régimen político, cuando menos tildado en sus producciones de “casposo”, y que se trataba de superar, cuando no, directamente, de olvidar), no se ha reparado en su valor más intrínsecamente artístico —pues no es menos cierto que tampoco se contaba con el suficiente e indispensable

distanciamiento cronológico como para valorarlo objetiva o desapasionadamente—, como tampoco, en lo que supuso de puesta en sociedad en cuanto al trabajo de múltiples colaboradores anónimos (dibujantes, iluminadores, técnicos, músicos...) que hallaron en esta película, en unos tiempos históricamente adversos, una oportunidad de salir adelante y abrirse al mundo.

En una España todavía rural y “en alpargatas”, en la que incluso el oscurantismo de pensamiento, la pobreza, e incluso el hambre, hacían mella entre las clases populares, *Garbancito de la Mancha* significó una ilusión para los niños salidos de la guerra, y una hora y media de solaz, en una sala oscura, en la que, aunque rodeados de una sociedad acaso más humanizada que la actual, cada espectador podía soñar con las aventuras y las melodías de agradable evasión que Balet y Blay ponía ante sus ojos y sus oídos.

En cuanto a la aportación más estrictamente musical de *Garbancito de la Mancha* conviene resaltar, incluso más allá del papel del maestro Guerrero —siempre mantenido como estandarte al respecto—, la incorporación (en absoluto estelar aunque finalmente lo fuera), es decir, el fichaje, de personajes tan dignos de reivindicación como Joaquín Bisbe, músico del “pueblo”, formado en los cafetines y espectáculos del Paralelo barcelonés, insultantemente joven para entonces, pero excelente conocedor de los recursos y necesidades que debía reunir la mejor música de consumo y “de moda”. Bailables, melodías pegadizas y una instrumentación especialmente rica, que llegaba a una Barcelona cosmopolita a través de los marineros estadounidenses y de otros países que recalaban en el puerto: *Cake Walks, Ragtimes, One Steps, Pasodobles, Charleston, Foxtrot...*, todo ello, aderezado por instrumentaciones brillantes, plagadas de metales, saxos, marimbas y todo tipo de percusión y efectos sonoros, en la línea entonces más en boga de los grandes espectáculos hollywoodienses o del Broadway neoyorkino.

Al final, la aportación de Jacinto Guerrero se centró en el reclamo y visibilidad que otorgaba su nombre (presente entonces en las carteleras de toda España y Latinoamérica), en su asombrosa facilidad para la composición y el manejo escénico (pues se trataba de un hombre particularmente dotado para la coordinación musical y su puesta en escena, eficaz y resolutivo, y capaz de llevar al mismo tiempo distintas

producciones y espectáculos, como compositor, director y personaje muy activo en la vida artística y de la alta sociedad del momento), así como en su abierta disposición a integrar en su trabajo las novedades estadounidenses para la música cinematográfica (en la línea que iba desde los trabajos de éxito y consumo de Irving Berlin o Georges Gershwin, a Cole Porter o Glenn Miller<sup>1981</sup>, y en un tipo de “números musicales”, de escasos minutos, que pronto darían lugar a un nuevo tipo de composición musical, también apoyada y difundida por las emisiones radiofónicas y en conexión más o menos directa con los espectáculos del Soho londinense o el Broadway neoyorquino).

---

<sup>1981</sup> Sin olvidar a otros grandes compositores para el cine de aquella década, como los norteamericanos **Max Steiner** (\*1888; †1971) [sinfonista de origen austríaco] —*King-Kong* (1933), *El delator* (1935), *Lo que el viento se llevó* (1939), *Casablanca* (1943), *Rhapsody in blue* (1945)...—; **Virgil Thomson** (\*1896; †1989) —*Louisiana Story* (1948)—; **Erich Wolfgang Korngold** (\*1897; †1957) [otro sinfonista, en este caso de origen judío-bohemio] —*El capitán Blood* (1935), *Robin de los bosques* (1938), *El lobo de mar* (1941), *Abismo de pasión* (1942)—; **Aaron Copland** (\*1900; †1990) [de origen judío-ruso] —*De ratones y hombres* (1939), *Sinfonía de la vida* (1940), *La estrella del norte* (1943), *La heredera* (1949), *El pony rojo* (1949)—; **George Antheil** (\*1900; †1959) —*Buffalo Bill* (1937), *Llamad a cualquier puerta* (1949), *Éramos desconocidos* (1949)—; **Alfred Newman** (\*1901; †1970) —creador de la célebre fanfarria/sintonía de la 20<sup>th</sup> Century Fox (1933), *Cumbres borrascosas* (1939), *Tin pan alley* (1940), *La canción de Bernadette* (1943)—; **Hugo Friedhofer** (\*1901; †1981) [de ascendencia alemana] —*Las aventuras de Marco Polo* (1938), *Los mejores años de nuestra vida* (1946), *Juana de Arco* (1948)—; **Franz Waxman** (\*1906; †1967) [de origen judío germano-polaco] —*El ángel azul* (1930), *La novia de Frankenstein* (1935), *Capitanes intrépidos* (1937), *Rebeca* (1940), *Tener y no tener* (1944), *Objetivo Birmania* (1945)—; **Miklós Rózsa** (\*1907; †1995) [sinfonista de origen húngaro especializado en cine histórico] —*El ladrón de Bagdad* (1940), *El libro de la selva* (1942), *Recuerda* (1945), *Doble vida* (1947)...—; o **Bernard Herrmann** (\*1911; †1975) —*La guerra de los mundos* (1938), *Ciudadano Kane* (1940), *El hombre que vendió su alma* (1941), *El cuarto mandamiento* (1942), *Jane Eyre* (1944), o *Ana y el rey de Siam* (1946)—. De aquella época datan también algunas producciones foráneas, con mucho menor impacto sobre la música para cine española (cerrada por otra parte al exterior a causa de los diferentes conflictos bélicos, y auto-restringida a causa de la censura religiosa y política), como la de los franceses **Jacques Ibert** (\*1890; †1962) —*Don Quichotte* (1933), *Macbeth* (1948)— y **Maurice Jaubert** (\*1900; †1940) —*Cero en conducta* (1933), *Hotel del Norte* (1938), *El muelle de las brumas* (1938)—, los británicos **Ralph Vaughan Williams** (\*1872; †1958) —*Los invasores* (1941)— o **William Walton** (\*1902; †1983) —*Labios soñadores* (1937), *Mayor Barbara* (1943), *Enrique V* (1944), *Hamlet* (1948)—, o, ya sin apenas entrada en nuestro país, los rusos **Dmitri Shostakóvich** (\*1906; †1975) —*La batalla de Siberia* (1939), *El telón de acero* (1948)— o **Serguéi Prokófiev** (\*1891; †1953) —*Música, maestro* [con el corto *Pedro y el lobo*, de animación] (1946), o *El telón de acero* (1948)—.

Y en ese mundo, de la gris España de posguerra —hambre y pandereta—, pero del afán por emular el “American way of life” —ser “como los americanos”—, *Garbancito de la Mancha* vino a significar un antes y un después, en una realidad, española, que se proyectaba hacia la posteridad con el ánimo de alcanzar un tal vez entonces inalcanzable, pero no por ello menos soñado, “happy end”.







# BIBLIOGRAFÍA

---

**Textos**

**Filmografía**

**Discos y partituras**



## Textos

ADAMSON, Andrew y JENSON, Vicky: *Guía para ver y analizar Shrek*. Valencia/Barcelona, Nau Llibres/Ediciones Octaedro, 2001.

ADORNO, Theodor W.; y EISLER, Hanns: *El cine y la música*, Madrid, Fundamentos, 1976.

AGUILAR ALVEAR, Santiago; y CABRERIZO PÉREZ, Felipe: *Un bigote para dos. El eslabón perdido de la comedia cinematográfica española*. Córdoba, Bandaàparte Editores, col. Ensayo, 2015. ID.: *Hispanoscope: pantalla ancha con patente española*. p. 57-59; <https://revistas.uam.es/secuencias/article/download/5819/6272> [Acceso: 18.09.2015].

AGUILAR GUTIÉRREZ, Carlos: *Guía del cine español*. Madrid, Cátedra, 2007.

ALBERT TORRELAS, Albert (dir.): “Martínez del Castillo (Rafael)”, en *Diccionario Enciclopédico de la Música*. Vol. III. Barcelona, Central Catalana de Publicaciones, 1952, p. 216.

ALGORA WEBER, M<sup>a</sup> Dolores: “España en el Mediterráneo: entre las relaciones hispano-árabes y el reconocimiento del Estado de Israel”, *Revista CIDOB d’Afers Internacionals*, 79-80 (2007), pp. 15-34.

ALMACELLAS I DÍEZ, Josep M.: “El procés de creació de l’Orquestra Municipal de Barcelona”, en *Revista Catalana de Musicologia [Societat Catalana de Musicologia]*, III (2005), pp. 93-112.

ALMENDROS, Nestor: *Cinemanía. Ensayos sobre cine*. Barcelona, Seix Barral, 1992.

ALTMAN, Rick: *Sound Theory, Sound Practice*. New York-London, Routledge, The American Film Institute, 1992.

ÁLVAREZ JUNCO, José: “El nacionalismo español como mito movilizador: cuatro guerras”, en Rafael CRUZ y Manuel PÉREZ LEDESMA (eds.), *Cultura y movilización en la España contemporánea*. Madrid, Alianza, 1997, pp. 35-67.

ÁLVAREZ MARTÍNEZ, Rosario: “Álvarez García, Juan”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Vol. 1. Madrid, SGAE, 1999, pp. 370-371.

ÁLVAREZ QUINTERO: “Gacetillas: Llorens – Walt Disney presenta «La Cenicienta»”, en *ABC* (18.12.1952), p. 31.

AMAT ROSÉS, Manuel: “Arturo Moreno, un veterano de nuestros «cómic»”, en *La Vanguardia Española* (04.03.1973), p. 15.

AMICH ELÍAS, Cristina: “El trabajo de los menores de edad en la dictadura franquista” en *Historia Contemporánea*, 36/1 (2008), pp.163-192.

ANDRÉS BAILÓN, Sergio de (ed.): *Estudios sobre la influencia de la canción popular en el proceso de creación de música incidental*. Salamanca, Ediciones Universidad Salamanca, col. "Música Viva, 1", 2016.

ANDRÉS-GALLEGO, José y PAZOS, Antón M. (eds.): *¿Fascismo o Estado católico? Ideología, religión y censura en la España de Franco, 1937-1941*. Madrid, Encuentro, 1997.

ANÓNIMO: "Feria de imágenes: «Bambi», el nuevo film de Disney", en *Primer Plano: Revista Española de Cinematografía*, III/109 (15.11.1942), p. 15.

ANTEQUERA, J. A.: "Ahora que ha acabado la guerra. La academia de Artes y Ciencias Cinematográficas y su contribución a la victoria Aliada", en *Primer Plano*, VI/261 (14.10.1945), p. 9.

AÑOVER DÍAZ, Rosa: *La política administrativa en el cine español y su vertiente censora* [Tesis doctoral]. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1991 [Madrid, Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense de Madrid, 2000].

APARICIO, Miguel Ángel: *El sindicalismo vertical y la formación del Estado franquista*. Barcelona, EUNIBAR, 1980.

ARCE, Julio: "Del Kinetófono a *El misterio de la Puerta del Sol*. Los comienzos del cine sonoro en España", en *Revista de Musicología*, XXXII/2 (2009), pp. 628-633. ID.: "Singin' in Spain. Música y músicos en el Hollywood multilingüe (1929-1934)", en FRAILE, Teresa y VIÑUELA, Eduardo (eds.): *La música en el lenguaje audiovisual*. España, Arcibel Editores, 2012, pp. 1-25. [https://www.academia.edu/2048184/Singin\\_in\\_Spain.\\_M%C3%BAsica\\_y\\_m%C3%BAsicos\\_en\\_el\\_Hollywood\\_multiling%C3%BCe\\_1929-1934](https://www.academia.edu/2048184/Singin_in_Spain._M%C3%BAsica_y_m%C3%BAsicos_en_el_Hollywood_multiling%C3%BCe_1929-1934) [Acceso: 10.09.2016].

ARMELL FEMENÍA, Montserrat y EZQUERRO ESTEBAN, Antonio: "Música e imágenes hasta la llegada del cine. (Linterna mágica, armónica de cristal, fantasmagorías y teatro de sombras)", en *Anuario Musical*, 58 (2003), pp. 279-353.

ARÓSTEGUI PLAZA, José Luis, "La música en los dibujos animados", OLARTE MARTÍNEZ, Matilde (ed.): *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la Musicología española*, Salamanca, Plaza Universitaria, 2009, pp. 553-563.

ARTIGAS I CANDELA, Jordi: "Cine de animación en España", en *Historia y Vida*, 83 [Barcelona, Grupo Planeta], (1996).

AUMONT, Jacques: *El ojo interminable*. Barcelona, Paidós, 1997.

AUMONT, Jaques; MARIE, Michel: *Análisis del film*. Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 1990.

BAGUÑÁ MONJO, Jaime: "L'oblidat paper dels productors de dibuixos animats a les fosques dècades 1940s-1960s. El cas de Jaume Baguñà i Gili, Chamartín i Baguñà Hnos. S. L.", en *Fòrum d'Animació. Recuperació del patrimoni històric del cinema d'animació a Catalunya. Barcelona 2016*. Barcelona, Publicacions Gredits 03, Bau (Centre Universitari de Disseny de Barcelona) Universitat de Disseny, 2016, pp. 35-54.

BAÑÓN MARTÍNEZ, R.: *El poder de la burocracia y de las Cortes franquistas, 1943-1971*, Madrid, 1978.

BASANTA REYES, Antonio: “La literatura infantil en España: pasado, presente y futuro”, en *IX Conferencia de la IRSCL*. Salamanca, 1989. Disponible en <http://www.fundaciongsr.org/documentos/0674.pdf>. [Acceso: 18.06.2014].

BAYONA DE LA LLANA, Antonio; y GÓMEZ RODRÍGUEZ, Julián: *Pilar Bayona. Biografía de una pianista*. Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2015

BELTRÁN MONER, Rafael: *La ambientación musical. Selección, montaje y sonorización*. Madrid, Instituto Oficial de Radio y Televisión, 1984.

BENDAZZI, Giannalberto: *Il cinema d'animazione, 1888-1988*. Venecia, Marsilio, 1988 [traducido como: *Cartoons. 110 años de cine de animación*. Madrid, Ocho y medio, 2003].

BIESCAS, José Antonio y TUÑÓN DE LARA, Manuel: *España bajo la dictadura franquista (1939-1975)*. Barcelona, Labor, 1980.

BLACKER, Irwin R.: *Elements of screenwriting: A Guide for Film and Television Writing*. Londres, Macmillan, 1996. [Traducido como: *Guía del escritor de cine y televisión*. Barañain, Ediciones Universidad de Navarra, (EUNSA), 1993].

BLUME, Armando [SÁNCHEZ]; y ROSELL, Oriol: *Grandes temas musicales del cine*. Barcelona, Euroliber, 1995.

BONASTRE I BERTRÁN, Francesc: “Ferrer Fitó, Rafael”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Vol. 5. Madrid, SGAE, 1999, pp. 96-97.

BORAU MORADELL, José Luis (dir.): *Diccionario del cine español*. Madrid, Alianza Editorial, 1998.

BORDERÍAS MONDEJAR, Cristina; CARRASCO BENGEOA, Cristina; y ALEMANY, Carme (comp.): *Las mujeres y el trabajo. Rupturas conceptuales*. Barcelona, Icaria/FUHEM, 1994.

BOROBIA CETINA, Ramón: *Archivo Musical Religioso Antiguo y Contemporáneo de la Santísima Virgen del Pilar*. Zaragoza, Talleres Editoriales de El Noticiero, 1940.

BOTELLA NICOLÁS, Ana; y GIMENO ROMERO, José Vicente: “Estudio y análisis del lenguaje musical cinematográfico de Juan Durán Alemany (1894-1970)”, en *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega: Publicación de la facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina*, 28 (2014), pp. 55-103.

BOX VARELA, Zira: *La fundación de un régimen. La construcción simbólica del franquismo* [Tesis doctoral]. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2008.

CABERO MARTÍNEZ, Juan Antonio: *Historia de la cinematografía española*. Madrid, Gráficas Cinema, 1949.

CABRERO GARRIDO, Félix: "El Coliseum, un paseo por los nubes", en *Arquitectura*, 320 (octubre-diciembre, 1999)

CALDERÓN GARRIDO, Diego; GUSTEMS CARNCIER, Josep; y DURAN CASTELLS, Jaume: "Música y movimiento en Pixar: las UTS como recurso analítico", en *Revista de Comunicación Vivat Academia*, XIX/136 (2016), pp. 82-94.

CALLE Jr., Antonio de la: "El cine español no es melómano", en *Ritmo. Revista musical ilustrada*, XIX/224 (01.11.1949), p. 27. ID.: "La música en los films de dibujos animados", en *Ritmo*, XX/227 (01.04.1950), p. 9.

CALVO, Fernando (coord.): *Evolución de la banda sonora en España: Carmelo Bernaola*. Alcalá de Henares, Festival de Cine de Alcalá de Henares, 18, 1988.

CÁMARA, Gloria: "El doblaje: definitivamente sí", en MARTÍNEZ SIERRA, Juan José (coord.): *Reflexiones sobre la traducción audiovisual: Tres espectros, tres momentos*. Valencia, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Valencia, 2012, p. 39.

CAN, Fray: "La polémica del cine. Jacinto Guerrero", en *Films selectos*, 12 (03.01.1931), p. 17.

CANCIO FERNÁNDEZ, Raúl C.: "La acción administrativa sobre el hecho cinematográfico durante el franquismo", en *Revista de Derecho UNED*, 5 (2009), pp. 149-183.

CANDEL CRESPO. José María: *Historia del dibujo animado español*. Murcia, Fimoteca Nacional de Murcia, 1993; ID.: *Arte y técnica de los dibujos animados*. Murcia, Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, Servicio de Promoción Cultural, 2005.

CAPARRÓS LERA, José María: *Arte y política en el cine de la República (1931-1939)*. Barcelona, Ed. 7 ½ S.A., Ediciones Universidad de Barcelona, 2004.

CARBÓ RIBUGENT, Gemma: *Historia cultural del cine NIC*. Madrid, UNED- Universidad Carlos III, 2007. [www.catedraunesco.com/resources/uploads/historia\\_cultural\\_del\\_cine\\_nic.pdf](http://www.catedraunesco.com/resources/uploads/historia_cultural_del_cine_nic.pdf) [Acceso: 01.04.2014].

CARMONA BARGULLIA, Luis Miguel: "Parada, Manuel", en *Diccionario de compositores cinematográficos*. Madrid, T & B Editores, 2003, pp. 393-395. ID.: "Quintero Muñoz, Juan", en *Diccionario de compositores cinematográficos*. Madrid, T & B Editores, 2003, pp.419-420. ID.: *Los 100 mejores melodramas de la historia del cine*. Madrid, Cacitel, 2004. ID.: *La música en el cine español*. Madrid, Cacitel, 2007.

CARMONA, Ramón: *Cómo se comenta un texto fílmico*. Madrid, Ediciones Cátedra, 2002.

CARRERAS, Albert y TAFUNELL, Xabier: "El aislamiento de la economía internacional: guerra civil y autarquía (1936-1951)", en *Historia económica de la España contemporánea*. Barcelona, Crítica, 2003, pp. 263-300.

CARTES, Bernardo de: "Cómo se ejerce en el mundo la censura cinematográfica. El país de las vampiresas es también el país de los censores", en *Primer Plano*, II/14 (19.01.1941), p. 18.

CASARES RODICIO, Emilio (dir.); y ROMAGUERA I RAMIÓ, Joaquim (coord.): *Diccionario del Cine Iberoamericano. España, Portugal y América*. 10 vols. Madrid, SGAE (Ediciones y Publicaciones Autor), 2011.

CASARES RODICIO, Emilio: "La generación del 27 revisada", en SUÁREZ-PAJARES, Javier (ed.): *La música española entre dos guerras, 1914-1945*. Granada, Archivo Manuel de Falla, 2002

CASSETTI, Francesco y CHIO, Federico di: *Analisis del film*. Milán, Gruppo Editoriale Fabbri, 1990 [traducido como: *Cómo analizar un film*. Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 1991].

CASTÁN PALOMAR, Fernando. "¿Qué posibilidades atisba usted todavía para la música en el cine?", en *Primer Plano, revista de cinematografía española*, III/76 (29.03.1942), p.19. ID.: "Más dibujos animados en Madrid: Una película sobre los Nacimientos de Navidad", en *Primer Plano*, III/104 (11.10.1942), p. 12. ID.: "Horas antes del estreno con el director y los autores de «Garbancito de la Mancha»", en *Primer Plano*, VII/291 (12.05.1946), p. 4. ID.: "2 minutos en la calle con Jacinto Guerrero", en *Primer Plano*, VIII/339 (13.04.1947), p. 9.

CASTILLO, A.; y AZORÍN, V.: "Las revistas técnicas como base documental para la recuperación del patrimonio olvidado: el caso de las salas de cine españolas", en *Informes de la construcción* 61/515 (julio-septiembre 2009), pp. 35-48.

CASTRO DE PAZ, José Luis: *Un cinema herido: los turbios años 40 en el cine español (1939-1950)*. Barcelona, Paidós, 2002.

CAZORLA, Antonio: *Las políticas de la victoria. La consolidación del Nuevo Estado franquista (1938-1953)*, Madrid, Marcial Pons, 2000.

CEBOLLADA GARCÍA, Pascual; y RUBIO GIL, Luis: *Cronología: enciclopedia del cine español*. Barcelona, Ediciones del Serbal, 1996.

CENARRO LAGUNAS, Ángela: *La sonrisa de Falange. Auxilio social en la Guerra Civil y en la posguerra*. Barcelona, Crítica, 2005.

CHAVES, María José: *La traducción cinematográfica: el doblaje*. Huelva, Universidad de Huelva, 2000.

CHION, Michel: *Cómo se escribe un guion*, Madrid, Cátedra, 1989. ID.: *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona, Paidós Ibérica, 1993; ID.: *La música en el cine*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1997. ID.: *El sonido. Música, cine, literatura...* Barcelona, Paidós, 1999.

CHUECA, Ricardo: *El fascismo en los comienzos del régimen de Franco: un estudio sobre FET-JONS*. Madrid, CIS, 1983.

- COLLET, Henri: *L'essor de la Musique Espagnole*. París, Editions Max Eschig, 1929.
- COLÓN PERALES, Carlos: *La música cinematográfica de Joaquín Turina*. Sevilla, Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, 1984.
- COLÓN PERALES, Carlos; LOMBARDO ORTEGA, Manuel; e INFANTE DEL ROSAL, Fernando: *Historia y teoría de la música en el cine: presencias afectivas*. Sevilla, Alfar, 1997.
- COMAS PUENTE, Ángel: *I.F.I. Sociedad Anónima, empresa cinematográfica y escuela de cineastas, y su artífice Ignacio F. Iquino* [Tesis doctoral]. Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2002. ID.: *Iquino, hombre de cine*. Barcelona, Laertes, 2003. ID.: *El Star System del cine español de posguerra (1939-1945)*. Madrid, T & B Editores, 2004. ID.: *Diccionari de llargmetratges: El cinema a Catalunya durant la Segona República, la Guerra Civil i el franquisme (1930-1970)*. Valls, Tarragona, Cossetània Edicions, 2005. ID.: *Emisora Films, studio system en el primer franquismo*. [Barcelona], Megustaescribir, 2016.
- Compañía del Gramófono S.A.E. (ed.): *Catálogo General de Discos*, Compañía del Gramófono S.A.E., Barcelona, p. 90.
- CONDE MARTÍN, Luis: *Historia del humor gráfico en España*. Lleida, Editorial Milenio, 2002.
- CORRAL, Enrique del: "Informaciones y noticias teatrales: Gran Vía: «Saludos, Amigos»", en *ABC* (22.12.1944), p. 17.
- CORTIZO RODRÍGUEZ, María Encina: "Durán Alemany, Juan", en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Vol. 4. Madrid, SGAE, 1999, p. 566. ID.: "Guerrero Torres, Jacinto", en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Vol. 6. Madrid, SGAE, 2000, pp. 44-52. ID.: "Lehmberg Ruiz, Emilio", en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Vol. 6. Madrid, SGAE, 2000, p. 851. ID.: "Ruiz de Azagra Sanz, José", en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Vol. 9. Madrid, SGAE, 2002, pp.478-479.
- CROCE, Julio César de la: *Bertoldo*. Buenos Aires, Ediciones Molino, 1942.
- CRUSELLS VALETA, Magí: *Directores de cine en Cataluña: de la A a la Z*. Barcelona, Universidad de Barcelona, 2008.
- CUADRADO PÉREZ, Jesús: *Diccionario de uso de la historieta española (1873-1996)*. Madrid, Compañía Literaria, 1997. ID.: *Atlas español de la cultura popular. De la historieta y su uso, 1873-2000*. 2 vols. Madrid, Ediciones Sinsentido-Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2000.
- DAPENA, Gerard: "Spanish Film Scores in Early Francoist Cinema, 1940-1950", en *Music in Art. International Journal for Music Iconography* [Nueva York], XXVII/1-2 (2002), pp. 141-151.
- DARANAS, Mariano: "El viejo idioma imperial reivindica su preeminencia", en *ABC* (23.12.1941), p. 12.



DÁVILA Y FERNÁNDEZ DE CELIS, Sancho; y PEMARTÍN SANJUÁN, Julián: *Hacia la historia de la Falange. Primera contribución de Sevilla*. Jerez de la Frontera (Cádiz), Jerez Industrial, 1938.

DE ANDRÉS, Jesús: *Los símbolos y la memoria del franquismo*. Madrid, Fundación Alternativas, núm. 23, 2006.

AMITRANO, Alessandra: *El cortometraje en España. Una larga historia de ficciones breves*. Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana, 1998.

DE LA HOZ LÓPEZ-BREA, Irene: "Sainz de la Maza. 1. Regino. 2. Eduardo", en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Vol. 9. Madrid, SGAE, 2002, pp. 544-547.

DE LA ROSA, Emilio: *Estrellas animadas*. Teruel, Animateruel, 1995. ID.: "El cortometraje de animación", en [CÁNOVAS BELCHI, Joaquín T.; et alii] *Historia del cortometraje español*. Alcalá de Henares, 26 Festival de Cine de Alcalá de Henares, Comunidad de Madrid, Ayuntamiento de Alcalá de Henares y Fundación Colegio del Rey, 1996. ID.: "Cine de animación en España", en BENDAZZI, Giannalberto: *Cartoons. 110 años de cine de animación*. Madrid: Ocho y medio, 2003, pp. 469-508.

DE LA ROSA, Emilio; y MARTOS MARTÍNEZ, Eladi: *Cine de animación experimental en Valencia y Cataluña: la curiosidad de la experimentación*. Valencia, Generalitat Valenciana, 1999.

DE LA VEGA, Eduardo: "Buñuel y el cine español en el exilio mexicano" [www.publicacions.ub.es/bibliotecaDigital/cinema/.../Art.DeLaVega.pdf](http://www.publicacions.ub.es/bibliotecaDigital/cinema/.../Art.DeLaVega.pdf) [Acceso: 05.05.2014].

DEL CORRAL, Enrique Antonio: *Informaciones teatrales. Cómico: «El profesor Memorió»*, en *ABC* (07.03.1942), p. 12.

DEL MAZO, Margarita; y MORENO, Cecilia: *5 patitos*. Madrid, Jaguar, 2016.

DELGADO GÓMEZ-ESCALONILLA, Lorenzo: *Diplomacia franquista y política cultural hacia Iberoamérica, 1939-1953*. Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1988.

DELGADO, Pedro Eugenio: *El cine de animación*. Madrid, Ediciones JC, 2000.

DI FEBO, Giuliana: "La cruzada y la politización de lo sagrado. Un Caudillo providencial", en SUEIRO, Susana (coord.): *Fascismo y franquismo cara a cara*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2004, pp. 83-99.

DIEGO CENDOYA, Gerardo, SOPEÑA IBÁÑEZ, Federico; y RODRIGO VIDRE, Joaquín: *Diez años de música en España*. Madrid, Espasa-Calpe, 1949.

DÍEZ PUERTAS, Emeterio: "Los acuerdos cinematográficos entre el Franquismo y el Tercer Reich (1939-1945)", en *Archivos de la Filmoteca*, 33 (1999), pp. 34-59. ID.: "El montaje del Franquismo: la política cinematográfica de las fuerzas sublevadas", en *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 23 (2001), pp. 141-157. ID.: *El montaje del*

*franquismo: la política cinematográfica de las fuerzas sublevadas*. Barcelona, Laertes, "Kaplan, vol. 19", 2002.

DISNEY, Walt: "Porvenir de los dibujos animados", en *Imperio. Diario de Zamora de Falange Española de las J.O.N.S.*, IX/2229 (03.03.1944), p. 4.

DONALD (!): "Estrenos en los «cines»: Cine Gran Vía: «Los tres caballeros»", en *ABC* (08.02.1947), p. 18. ID.: "Informaciones y noticias teatrales y cinematográficas: «Érase una vez», película española de dibujos animados en el cine Actualidades", en *ABC* (22.12.1950), p. 33. ID.: "Ayer se estrenó en el Palacio de la Música «La Cenicienta», de Walt Disney", en *ABC* (18.12.1952), p. 49.

DURÁN CASTELLS, Jaume: *El cine de animación norteamericano*. Barcelona, Universitat Oberta de Catalunya, 2008. ID.: *El cine de animación estadounidense*. Barcelona, Universitat Oberta de Catalunya, 2016.

ECHIVARRI JARAMILLO, ANDREA: "Cine y color. Más allá de la realidad", en *Revista La Tadeo*, 76 (2011), pp. 9-28 [«La quimera del cine». Bogotá, Fundación Universidad de Bogotá "Jorge Tadeo Lozano"].

EISENSTEIN, Sergei M.: *Teoría y técnica cinematográficas*. Madrid, Rialp, 1989. ID.: "Del color en el cine", en ROMAGUEIRA I RAMIO J. y ALSINA THEVENET, H. (eds.): *Textos y manifiestos del cine*. Madrid, Cátedra, 1989.

ELEZCANO ROQUEÑI, Andoni: "Sinfonía vasca (1936), un documental con historia. De película comercial a instrumento político", en *Revista de cultura e investigación vasca "Sancho el Sabio"* [Universidad del País Vasco], 36 (2013), pp. 61-93.

Entrevista al Cuarteto Vocal "Orpheus", en el programa "La vida es radio" de *Radio Barcelona* (calle Caspe, 6), 1972. [31'40"]. Entrevistador/locutor: Pepe Antequera. *E-Bbc*, CSFon-CD 526, pista 2.

ESCOBAR SALIENTE, José: "El dibujo animado español. Lección 5ª", en *Los dibujos animados. Cursos de dibujo humorístico por correspondencia*. Barcelona, Ediciones Humor Gráfico, 1961.

ESPADAS, Manuel: *Franquismo y política exterior*. Madrid, Rialp, 1988.

ESPÍN GARCÍA, Miguel; y MOLINA MUÑIZ, Romualdo: *Quiroga. Un genio sevillano. Aniversario del Centenario 1899-1999*. Madrid, Fundación Autor, 1999.

ESPÍN TEMPLADO, María Pilar: *El teatro por horas*. Madrid, Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero, Instituto de Estudios Madrileños, 1995.

ESPUNY I TOMÁS, María Jesús: "Aproximación histórica al principio de igualdad de género (y III): las Reglamentaciones de Trabajo, observatorios de la desigualdad", en *Iuslabor*, 2 (2007), pp. 1-3.

EZQUERRO ESTEBAN, Antonio "Salvador Azara, un compositor aragonés introductor de las nuevas corrientes musicales europeas en la España del primer tercio del siglo XX", en *Nassarre. Revista Aragonesa de Musicología*, 6/2 (1990), pp. 49-79. ID. (ed.):

Antonio Lozano González: *La música Popular, Religiosa y Dramática en Zaragoza: desde el siglo XVI hasta nuestros días*. (Zaragoza, 1895). 3ª ed. Zaragoza, Gobierno de Aragón-Diputación de Zaragoza-Ayuntamiento de Zaragoza, 1994. ID.: *Música en imágenes. El maestro Nicolás Ledesma (1791-1883), un músico en la España del siglo XIX*. Madrid, Alpuerto, 2015, pp. 375-377.

FABER, Liz; y WATERS, Helen: *Animación Ilimitada: Cortometrajes Innovadores desde 1940*. Madrid, Editorial Ocho y Medio, 2004.

FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, Ana: “El comerç cinematogràfic espanyol. Problemàtica de la distribució i de l'exhibició”, en *Cinematògraf*, 3, 2ª época: El cinema espanyol, de l'adveniment i la implantació del cinema sonor (1929) a l'esclat de la Guerra Incivil (1936), (2001), pp. 87-101.

FERNÁNDEZ COLORADO, Luis: “Garbancito de la Mancha, 1945”, en PÉREZ PERUCHA, Julio (ed.), *Antología crítica del cine español. 1906-1995*. Madrid, Cátedra / Filmoteca Española, 1997, pp. 190-192.

FERNÁNDEZ DE CÓRDOBA y CALLEJA, Enrique: *Saturnino Calleja y su Editorial: Los Cuentos de Calleja y Mucho Más*. Madrid, Ediciones La Torre, 2006.

FERNÁNDEZ LLEPINA, Antonio: “De teatros. Zarzuela. Un triunfo del maestro Guerrero”, en *El imparcial*, LVII/19.964 (26.01.1923), p. 2.

FERNÁNDEZ MUÑOZ, Ángel Luis: *Arquitectura teatral en Madrid. Del corral de comedias al cinematógrafo*. Madrid, Avapiés, 1988;

FERNÁNDEZ-CID, Antonio: “García Leoz, Jesús”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Vol. 5. Madrid, SGAE, 1999, pp. 460-461. ID.: *Jesús Leoz*. Madrid, Ateneo, 1953. ID.: *La música española en el siglo XX*. Madrid, Rioduero, 1973. ID.: *El maestro Guerrero y su estela*. Madrid, Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero, 1994.

FERRARI, Álvaro: *El franquismo: minorías políticas y conflictos ideológicos (1936-1956)*. Pamplona, Eunsa, 1993.

FIELD, Sydney Alvin: *The Screenwriter's Workbook: Exercises and Step-by-step Instructions for Creating a Successful Screenplay*. Nueva York, Bantam Dell, A Division of Random House, 1984. [Traducido como (edición manejada y citada): *El manual del guionista: Ejercicios e instrucciones para escribir un buen guion paso a paso*. Madrid, Plot ediciones, 2001, p. 23]. ID.: FIELD, Sydney Alvin: *Screenplay: The Foundations of Screenwriting*. Nueva York, Random House Publishing Group, 1979. [Traducido como: *El libro del guion*. Madrid, Plot, 1995. Edición manejada y citada: *El libro del guion: fundamentos de la escritura de guiones*. Madrid, Plot ediciones, 2001].

FILMOTECA NACIONAL: *Edgar Neville en el cine*. Madrid, Filmoteca Nacional, 1970.

FRAGOSO, Fernando: “En el taller de Walt Disney. La bella historia de Bebe Weems”, en *Primer Plano*, III/108 (08.11.1942), pp. 13-14. ID.: “La Guerra alcanza a los Estudios de Walt Disney”, en *Primer Plano*, V/195 (09.07.1944), pp. 9-10. ID.: “Walt Disney festeja el X aniversario del Pato Donald con un nuevo film”, en *Primer Plano*, VI/256 (09.09.1945), pp. 12-13.

FRAILE PRIETO, Teresa y VIÑUELA SUÁREZ, Eduardo (eds.): *La música en el lenguaje audiovisual*. España, Arcibel Editores, 2012; ID.: *Relaciones música e imagen en los medios audiovisuales*. Oviedo, Ediciones de la Universidad de Oviedo, 2015.

FRAILE PRIETO, Teresa: *La creación musical en el cine español contemporáneo* (Tesis doctoral). Salamanca, Universidad de Salamanca, 2009; ID.: “De nuevo el dedo en la llaga. Algunas reflexiones metodológicas sobre el estudio de la música cinematográfica”, en OLARTE MARTÍNEZ, Matilde: *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española*. Salamanca, Plaza Universitaria Ediciones, 2009, pp. 83-104.

G. LARRAYA, Tomás: “La actividad cinematográfica en Cataluña durante el año 1943. Dibujos animados”, en *Primer Plano*, V/168 (02.01.1944), p. 61.

GALLEGRO MÉNDEZ, M<sup>a</sup> Teresa: *Mujer, Falange y Franquismo*. Madrid, Taurus, 1983.

GARCÍA DEL BUSTO, José Luis: *Turina*. Madrid, Espasa-Calpe, 1981.

GARCÍA ESTEFANÍA, Álvaro: *Jesús García Leoz*. Madrid, SGAE, 2001.

GARCÍA FERNÁNDEZ, Emilio C.: *El cine español entre 1896 y 1939. Historia, industria, filmografía y documentos*. Barcelona, Ariel Cine, 2002.

GARCÍA JIMÉNEZ, Jesús: *Narrativa audiovisual*. Madrid, Editorial Cátedra, 2003;

GARCÍA PADRINO, Jaime: *Formas y colores: la ilustración infantil en España*. Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha, col. Arcadia 9, 1992. ID.: “El libro infantil en el siglo XX”, en ESCOLAR SOBRINO, H. (coord.): *Historia ilustrada del libro español. La edición moderna. Siglos XIX y XX*. Pirámide, 1996, pp. 299-343.

GARCÍA SORIANO, Esther: *La música en el cine español de la posguerra (1939-1950)*. Tesis doctoral. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2014.

GARCÍA VIÑOLAS, Manuel Augusto: “Manifiesto a la cinematografía española”, en *Primer Plano: Revista de Cinematografía Española*, I/1 (20.10.1940), p. 1. ID.: “Positivo sin revelar: Trámites oficiales de la producción privada”, en *Primer Plano*, I/2 (27.10.1940), p. 19. ID.: “La exportación de películas españolas”, en *Primer Plano*, I/3 (03.11.1940), p. 22. ID.: “Positivo sin revelar”, en *Primer Plano*, II/12 (05.01.1941), p. 5. ID.: “Positivo sin revelar”, en *Primer Plano*, II/24 (24.03.1941), p. 5. ID.: “Positivo sin revelar”, en *Primer Plano*, II/24 (28.09.1941), p. 5. ID.: “Positivo sin revelar”, en *Primer Plano*, IV/162 (21.11.1943), p. 17. ID.: “Positivo sin revelar: Algo más sobre la producción cinematográfica española en 1943”, en *Primer Plano*, V/170 (16.01.1944), p. 16. ID.: “Ha quedado constituida la Junta Sindical Nacional Provisional de Cinematografía”, en *Primer Plano*, V/179 (19.03.1944), p. 15. ID.: “El Sindicato Nacional del Espectáculo convoca los premios anuales de Cinematografía”, en *Primer Plano*, VI/230 (11.03.1945), p. 15. ID.: “Positivo sin revelar”, en *Primer Plano*, VI/261 (14.10.1945), p. 16. ID.: “Positivo sin revelar: Conferencia de Edmundo Lasalle sobre Walt Disney”, en *Primer Plano*, VII/282 (10.03.1946), p. 16.

GASCA BURGÉS, Luis María: *Un siglo de cine español*. Barcelona, Planeta, 1998.

GENTILE, Emilio; DI FEBBO, Giuliana; SUEIRO SEOANE, Susana; y TUSELL GÓMEZ, Javier, (coords.): *Fascismo y franquismo cara a cara: una perspectiva histórica*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2004.

GÉRTRUDIX BARRIO, Manuel: *Música y narración en los medios audiovisuales*. Madrid, Laberinto Comunicación, 2003.

GIMENO ARLANZÓN, Begoña: "Sociedad, cultura y actualidad artística en la España de fines del siglo XIX a través de las publicaciones periódicas musicales: Zaragoza y la revista *El Correo Musical*, 1888. (I)", en *Anuario Musical*, 60 (2005), pp. 169-215. ID.: "Sociedad, cultura y actualidad artística en el España de fines del siglo XIX a través de las publicaciones periódicas musicales: Zaragoza y la revista *El Correo Musical*, 1888. (II)", en *Anuario Musical*, 61 (2006), pp. 211-262. ID.: *Las publicaciones periódicas musicales zaragozanas en la España de la Restauración (1883-1924): un estudio de la sociedad, cultura y actualidad artística locales* [Tesis doctoral], Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2010. ID.: *La prensa musical y cultural zaragozana (1869-1924), fuente para el estudio del hecho musical*. Madrid, CSIC, col. Monografías 39, 2014, p. 202 (y pp. 229-230 y 255).

GOLDMARK, Daniel, y TAYLOR, Yuval (eds.), *The Cartoon Music Book*. Chicago, Chicago Review Press, 2002; GOLDMARK, Daniel: *Tunes for Toons. Music and the Hollywood Cartoon*. Berkeley/Los Ángeles/London, University of California Press, 2005

GÓMEZ BASCUAS, Enrique: *El guion cinematográfico, su teoría y su técnica*. Madrid, Aguilar, 1944.

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: "Jazbandismo", en *La Gaceta Literaria*, III/51 (1.02.1929), p. 6; y III/52 (15.02.1929), p. 6.

GOMEZ TARÍN, Francisco Javier: *El guion audiovisual y el trabajo del guionista. Teoría, técnica y creatividad*. Santander, Shangrila Textos Aparte, col. "Materiales 2", 2009, pp. 1-157.

GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier; MARZAL FELICI, Javier: *Una propuesta metodológica para el análisis del texto fílmico*. (s.f.). Disponible en [http://www.ub.edu/mediatecaimatge/sites/default/files/analisis.del\\_texto\\_filmico-una.propuesta.metodologica.pdf](http://www.ub.edu/mediatecaimatge/sites/default/files/analisis.del_texto_filmico-una.propuesta.metodologica.pdf) [Acceso: 07.08.2012].

GÓMEZ TELLO, José Luis: "«Garbancito de la Mancha» primera película española de dibujos en color de lago metraje", en *Primer Plano: Revista de Cinematografía Española*, IV/133 (02.05.1943), pp. 7 y 8. ID.: "Crítica de los estrenos: «No-Do» número 50", en *Primer Plano* (19.12.1943), p. 21. ID.: "Crítica de estrenos", en *Primer Plano: Revista Española de Cinematografía*, V/174 (13.02.1944), p. 21. ID.: "Crítica de los estrenos: Dumbo", en *Primer Plano*, V/207 (01.10.1944), p. 22. ID.: "Crítica de estrenos: «Fantasía» en Cine-Club", en *Primer Plano*, VII/283 (17.03.1946), p. 21. ID.: "Quién es quién en la pantalla nacional: José M<sup>a</sup> Blay", en *Primer Plano: Revista Española de Cinematografía*, VII/292 (19.05.1946), p. 18. ID.: "Crítica de los estrenos", en *Primer Plano*, XI/429 (02.01.1948), p. 21. ID.: "Noticiero: Nos alegramos señor Blay", en *Primer Plano*, IX/409 (15.08.1948), p. 18.

GONZÁLEZ LAPUENTE, Alberto (ed.): *Jacinto Guerrero: De la zarzuela a la revista*. Madrid, SGAE, 1995.

GONZÁLEZ LÓPEZ, Palmira: *Història del cinema a Catalunya. L'època del cine mut, 1896-1931*. Barcelona, La llar del llibre, "Els llibres de la frontera", 1986. EADEM: "El cine mudo en Barcelona", en *Cuadernos de la Academia*, 1 (1997), pp. 29-51.

GONZÁLEZ PEÑA, M<sup>a</sup> Luz: "Ferrés Musolas, Ramón", en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Vol. 5. Madrid, SGAE, 1999, p. 100. ID.: "Algueró. 3. Algueró Dasca, Augusto", en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Vol. 1. Madrid, SGAE, 1999, pp. 277-279. ID.: "Quintero Muñoz, Juan", en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Vol. 8. Madrid, SGAE, 2001, pp. 1058-1059.

GONZÁLEZ SERRA, F.: "Los estrenos: Tívoli-«Pinocho»", en *La Vanguardia Española*, LX/24.192 (jueves, 16.03.1944), p. 9.

GONZÁLEZ-MONAJ, Raúl: "El cine de Pérez Arroyo y los proyectores de juguete de posguerra", en *Revista de historia del cine* (40), 2014, pp. 9-30.

GORBMAN, Claudia, *Unheard Melodies. Narrative Film Music*, Bloomington, Indiana University Press, 1987.

GRACIA IBERNI, Luis Miguel: "Martínez del Castillo. 1. Guadalupe. 2. Rafael", en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Vol. 7. Madrid, SGAE, 2000, p. 285.

GRANDÍO PÉREZ, M<sup>a</sup> del Mar; DIEGO GONZÁLEZ, Patricia: "La influencia de la *sitcom* americana en la producción de comedias televisivas en España. El caso de *Friends* y *7 vidas*", en *Ámbitos*, 18/2009, pp.83-97, p. 87.

GUBERN GARRIGA-NOGUÉS, Román: *Cine español en el exilio*. Barcelona, Lumen, 1976; ID.: *La censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)*. Barcelona, Península, 1981. ID.: *La censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)*. Barcelona, Península, 1981. ID.: "La traumática transición del cine español del mudo al sonoro", en *Actas del IV Congreso de la A.E.H.C.*, Madrid, Editorial Complutense, 1993. ID.: *Benito Perojo. Pionerismo y supervivencia*. Madrid, Filmoteca Española, 1995. ID.: "El cine sonoro (1930-1939)", en GUBERN GARRIGA-NOGUÉS, Román; MONTERDE LOZOYA, José Enrique; PÉREZ PERUCHA, Julio; RIAMBAU, Esteve; y TORREIRO, Casimiro (eds.): *Historia del cine español*. Madrid, Cátedra, "Signo e Imagen", 1995, 2005, vol. 40, pp. 123-179.

GUIRAL CONTI, Antoni; y RIERA PUJAL, Jordi (comisarios): *Els orígens del cinema d'animació a Catalunya: Garbancito de la Mancha. 70 anys del primer llargmetratge europeu d'animació en color*. [Exposició]. Girona, Museu del Cinema, Ajuntament de Girona, 2016.

GUIRAL CONTI, Antonio: *100 años de Bruguera. De El Gato Negro a Ediciones B*. Barcelona, Ediciones B, 2010.

HALAS, John; y MANVELL, Roger: *la técnica de los dibujos animados*. Barcelona, Ediciones Omega, 1980.

HERNÁNDEZ CAVA, Felipe: “El lápiz estilizado de Carlos Tauler”, en *ABC Cultural*, (10.06.2016).

[http://www.abc.es/cultura/cultural/abci-lapiz-estilizado-carlos-tauler-201606101235\\_noticia.html](http://www.abc.es/cultura/cultural/abci-lapiz-estilizado-carlos-tauler-201606101235_noticia.html) [Acceso: 27.11.2016].

HUESO MONTÓN, Ángel Luis (coord.): *Catálogo del cine español. Películas de ficción, 1941-1950*. Madrid, Cátedra / Filmoteca Española, 1998.

IGLESIAS ÁLVAREZ, Antonio: *Joaquín Turina. Su obra para piano*. 3 vols. Madrid, Alpuerto, 1989-1990.

IGLESIAS GÓMEZ, Luis Alberto: *Los doblajes en español de los clásicos Disney* [Tesis doctoral]. Salamanca, Universidad de Salamanca, Facultad de Traducción y Documentación, 2009, p. 44.

IGLESIAS, Iván: “Hechicero de las pasiones del alma: El jazz y la subversión de la biopolítica franquista (1939-1959)”, en *Trans. Revista transcultural de música*. [www.sibetrans.com/trans](http://www.sibetrans.com/trans) [Acceso, 25.05.2014].

JÓDAR MUÑOZ, Julián de (dir.): *Bandas sonoras originales*. Barcelona, Ediciones Altaya, 1995.

KRACAUER, Siegfried: “Sobre la estética del cine en color”, en *Archivos de la Filmoteca*, 62 (2009), pp. 170-177.

LACK, Russell: *Twenty Four Frames Under: A Buried History of Film Music*. Londres, Quartet Books, 1997. [*The music in film*]. [BEVIA VILLALBA, Herminia; y RESINES, Antonio (trads.)] *La música en el cine*. Madrid, Cátedra, 1999.

LARA, Fernando; y RODRÍGUEZ, Eduardo: *Miguel Mihura en el infierno del cine*. Valladolid, Semicine, 1990.

LATORRE CANO, Lucía: “La Comisaría General de Abastecimientos y Transportes (CAT): series para su estudio en los archivos municipales” en *Revista Andaluza de Archivos*, 4 (junio 2011), pp. 196-217 [Acceso: 01.05.2014].

LAVANDIER, Yves: *La dramaturgia. Los mecanismos del relato: cine, teatro, ópera, radio, televisión, cómic*. Madrid, Ediciones Internacionales Universitarias, 2003.

LAZKANO, I.: “El valor expresivo del color en el cine de Kieslowski e Idziak”, en *Sesión no numerada: Revista de letras y ficción audiovisual*, 4 (2014), pp. 97-121.

LEHMBERG RUIZ, Emilio: “La música en el cine”, en *Ritmo*, 192 (1945), p.12; e ID.: “El estilo en la música”, en *Ritmo*, 199 (1946), p. 7. BÁRCENA, A.: “El compositor Emilio Lehmberg”, en *Ritmo*, 174 (1944).

LEÓN AGUINAGA, Pablo: *El cine norteamericano y la España franquista, 1939-1960: relaciones internacionales, comercio y propaganda* [Tesis doctoral]. Madrid,

Universidad Complutense, 2009. ID.: *Sospechosos habituales. El cine norteamericano y la España franquista, 1939-1960*. Madrid, Biblioteca de Historia, CSIC, 2010.

LINARES PALOMAR, Rafael: *El uso del marketing cinematográfico en la industria del cine español* [Tesis doctoral]. Madrid, Universidad Rey Juan Carlos, 2008.

LLUÍS I FALCÓ, Josep: “Manuel Parada: del fascismo a la mediocridad obligada”, en *Música de Cine*, 6 (abril-junio 1991), pp. 38-39. ID.: “De las legumbres al láser. La música en los largometrajes de animación españoles”, en *Música de cine*, 12 (junio 1994), pp. 56-59. ID.: “Jacinto Guerrero. Un compositor ante, de y para el cine”, en *Jacinto, Guerrero: de la zarzuela a la revista*. (GONZÁLEZ LAPUENTE, Alberto; ed.) Madrid, SGAE-Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero, 1995, pp. 51-67; ID.: “Paràmetres per a una anàlisi de la banda sonora musical cinematogràfica”, en *D’Art*, 21 (1995), pp. 169-186 (<http://www.raco.cat/index.php/Dart/article/view/100453/151032> [Acceso: 15.04.2015]). También en ID.: *Método de análisis de la música cinematográfica*, 2005. <http://usuarios.lycos.es/compositores/material2.html> [Acceso: 07.12.2010]; ID.: “El cinema”, en *Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear*. [AVIÑO A PÉREZ, Xosé (dir.). Vol. VII. Barcelona, Edicions 62, 2001, pp. 203-232. ID.: “Los compositores de la generación de la República y su relación con el cine”, en [LOLO HERRANZ, Begoña (ed.)] *Campos interdisciplinarios de la musicología*. vol. 1. Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2001, pp. 771-784. ID.: “Compositores clásicos en el cine español”, en [OLARTE MARTÍNEZ, Matilde (ed.)] *La música en los medios audiovisuales*. Salamanca, Plaza Universitaria Ediciones, 2005. ID.: “Música i audiovisual en Cataluña”, en *Secuencias de música de cine*, octubre 2007, (número completo). <http://www.cinemacatala.net/Arxius/musica/MUSICA-AUDIOVISUAL-CAT-72dpi.pdf> [Acceso: 12.03.2014]. ID.: *Els compositors de cinema a Catalunya (1930-1959)*. Barcelona, Filmoteca de Catalunya – Pòrtic Edicions, 2009. ID.: “Jacinto Guerrero”, en *Diccionario del cine iberoamericano: España, Portugal y América*. Madrid, SGAE, 2011, p. 538.

LÓPEZ GONZÁLEZ, Joaquín: “Entre el casticismo y el sinfonismo: música cinematográfica en la España de los años centrales del siglo XX”, en [FRAILE PRIETO, Teresa; y VIÑUELA SUÁREZ, Eduardo (eds.)] *La música en el lenguaje audiovisual: aproximaciones multidisciplinares a una comunicación mediática*. Sevilla, ArCiBel Editores, 2002, pp. 41-59. ID.: “Aproximación a Juan Quintero Muñoz: la banda sonora musical en la posguerra española”, en *Revista de Musicología*, XXVIII/2 (2005), pp. 1029-1050. ID.: *Música y cine en la España del Franquismo: el compositor Juan Quintero Muñoz (1903-1980)* [Tesis doctoral]. Granada, Departamento de Historia del Arte y Música, 2009. ID.: “Una aproximación patrimonial al estudio de la música cinematográfica: el caso de Juan Quintero Muñoz”, en [OLARTE MARTÍNEZ, Matilde (ed.)] *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española*. Salamanca, Plaza Universitaria, 2009, pp. 333-356. ID.: “La magia de la sala oscura: Joaquín Rodrigo y el cine”, en [SUÁREZ PAJARES, Javier (ed.)] *Joaquín Rodrigo y la música española de los años cincuenta*. Valladolid, SITEM-Glares, 2007.

LÓPEZ HERNÁNDEZ, Sofía: *Las composiciones cinematográficas de Augusto Algueró: Análisis musical y estilo compositivo* [Tesis doctoral]. Madrid, Universidad Complutense, 2012. ID.: “La obra cinematográfica de Augusto Algueró Dasca”, en



ANDRÉS BAILÓN, Sergio de (ed.): *Estudios sobre la influencia de la canción popular en el proceso de creación de música incidental*. Salamanca, Ediciones Salamanca, 2016, pp. 53-121.

LÓPEZ-GALIACHO PERONA, Juan Luis: *El Oligopolio catalán en los medios de comunicación españoles*. Vol. I, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2000,

LORENZO GRACIA, Rubén: *La enseñanza musical en Zaragoza entre 1890 y 1933: la Escuela de Música de Zaragoza y la escuela pianística de Ángeles Sirvent. Algunos aspectos de modernización*. Zaragoza, Trabajo de Investigación conducente al DEA, Universidad de Zaragoza, 2007. ID.: *Pilar Bayona: un estudio de caso para el análisis del estilo interpretativo pianístico mediante la utilización de espectrogramas sonoros*. Tesis doctoral [Premio Extraordinario de Doctorado], Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 2015.

LUCCI, Gabriele (dir.): *Animación. Los diccionarios del cine*. Milán, Mondadori Electta, 2005 [traducido por: FURIÓ, María José; Barcelona, Electa España, 2005].

LUJÁN, Adolfo: “La intervención eclesiástica en la censura cinematográfica”, en *Primer Plano*, I/13 (12.01.1941), p. 7. ID.: “Un diálogo con música de fondo. La salvación del cine español está en la música española, afirma el maestro Guerrero” en *Primer Plano*, VI/262 (21.10.1945).

M., I.: “Una visita a los Estudios de Dibujos Animados de Chamartín, instalados en Barcelona”, en *Cámara*, Octubre de 1942, p. (?).

MACIÁN BLASCO, Francisco: “El cine de animación en España”, en *El Cine. Enciclopedia del 7º Arte*. Vol. 4. San Sebastián, Buru Lan S. A. de Ediciones, 1973.

MAÍLLO GARCÍA, Adolfo: *Educación y revolución. Los fundamentos de una Educación nacional*. Madrid, Editora Nacional, 1943.

MÁLAGA GIL, Álvaro; y GARCÍA PÉREZ, Amaya Sara: “La música en el cine de propaganda: *Raza*”, en [OLARTE MARTÍNEZ, Matilde (ed.)] *La música en los medios audiovisuales*. Salamanca, Plaza Universitaria, 2005, pp. 471-483.

MALETÁ COCIÑA, Jorge, “La banda sonora en los dibujos animados: del tópico a la brevedad”, OLARTE MARTÍNEZ, Matilde (ed.), *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la Musicología española*, Salamanca, Plaza Universitaria, 2009, pp. 565-583.

MANZANERA MOLINA-NIÑIROLA, María: *El cine español de dibujos animados: su primer largometraje* [Tesis de Licenciatura (ejemplar mecanografiado)]. Murcia, Universidad de Murcia, 1984; ID.: *Cine de animación en España: largometrajes 1945-1985*. Murcia, Universidad de Murcia, 1992.

MANZANERA, María; y VIÑAO, Antonio: “Literatura y cine infantil en la España de la postguerra. Garbancito de la Mancha (1945)”, en *Historia de la Educación. Revista interuniversitaria*, 6 (1987), pp. 145-146.

MARCO ARAGÓN, Tomás: *Historia de la Música Española, vol. 6: el siglo XX*. Madrid, Alianza Música, 1983. ID.: “Los años cuarenta”, en [LÓPEZ-CALO, José; FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael; y CASARES RODICIO, Emilio (coords.)] *España en la Música de Occidente: Actas del congreso internacional celebrado en Salamanca, 29 de octubre-5 de noviembre de 1985, “Año Europeo de la Música”*. Vol. 2. Madrid, Ministerio de Cultura, 1987, pp. 399-412. ID.: “Muñoz Molleda, José”, en *Diccionario de la Música. Los hombres y sus obras*. [HONEGGER, Marc (dir.)]. Vol. 2. Madrid, Espasa-Calpe, 1987. ID.: “El maestro Guerrero y la creación zarzuelística de su tiempo”, en *Cuadernos de música iberoamericana*, 2-3 (1997), pp. 257-264.

MARCOS MOLANO, Mar: “Los inicios del cine de animación en España”, en YÉBENES CORTÉS, Pilar. *Cine de animación en España*. Barcelona, Ariel Cine, 2002, pp. 13-18.

MARMORSTEIN, Gary: *Hollywood Rhapsody: Movie Music and its Makers, 1900 to 1975*. Nueva York, Schirmer Books-Londres, Prentice Hall International, 1997.

MARTÍN DE LA PLAZA, José Manuel [GARCÍA]: *Maestro Quiroga, compositor de la A a la Z: discografía y filmografía comentadas*. Madrid, Alianza Editorial, 2002.

MARTÍN DE SANTA OLALLA, Pablo: *De la Victoria al Concordato. Las relaciones Iglesia-Estado durante el primer franquismo (1939-1953)*. Barcelona, Laertes, 2003.

MARTÍN MARTÍNEZ, Antonio: *Historia del comic español, 1875-1939*. Barcelona, Editorial Gustavo Gilli, 1978.

MARTÍNEZ BARNUEVO, María Luisa: *El cine de animación en España (1908-2001)*. Valladolid, Nancy Ediciones, 2003; ID.: *El largometraje de animación español: análisis y evaluación*. Madrid, Fundación Autor, 2008.

MARTÍNEZ TORRES, Augusto: *Diccionario del cine español*. Madrid, Espasa-Calpe, 1994.

MARTÍNEZ VICENTE, Benito: *Los orígenes de la canción popular en el cine mudo español (1896-1932)*. Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2012.

MAS-GUINDAL, Antonio: “Página de crítica”, en *Primer Plano*, II/52 (12.10.1941), p. 9.

MAS-GUINDAL, Antonio; y NIEVES CONDE, José Antonio: “Página de crítica”, en *Primer Plano*, III/72 (01.03.1942), p. 7.

MCCARTY, Clifford (ed.): *Film Composers in America: A Filmography 1911-1970*. Oxford, Oxford University Press, 2000.

MINGUET BATLLORI, Joan M.: “La regeneración del cine como hecho cultural durante el primer franquismo (Manuel Augusto García Viñolas y la etapa inicial de "Primer Plano)”, en CERDÁN, Joxetxo; y PÉREZ PERUCHA, Julio (coords.): *Tras el sueño. Actas del Centenario. VI Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine*. Madrid, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, “Cuadernos de la Academia, 2”, 1998, pp. 187-201. [También disponible en: Alicante, Biblioteca Virtual de Cervantes, 2000]. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-regeneracion->

[del-cine-como-hecho-cultural-durante-el-primer-franquismo-manuel-augusto-garcia-vinolas-y-la-etapa-inicial-de-primer-plano--0/](#) [Acceso 22.07.2014].

MIRANDA GONZÁLEZ, Laura: “El compositor Manuel Parada y el cine patriótico de autarquía: de *Raza* a *Los últimos de Filipinas*”, en *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 14 (2007), pp. 195-227. ID.: “La música en el cine policíaco de Edgar Neville. Del cosmopolitismo hollywoodiense al casticismo de posguerra. Propuesta de análisis audiovisual”, en *Revista de Musicología*, XXXII/2 (2009), pp. 685-700. ID.: *Manuel Parada y la música cinematográfica española durante el franquismo: estudio analítico* [Tesis doctoral]. Oviedo, Universidad de Oviedo, 2011.

MIRET, Rafael y BALGUÉ, Carles: *Películas clave del cine musical*. Barcelona, Ediciones Robinbook, 2009,

MONTERDE LOZOYA, José Enrique: “El cine de la autarquía (1939-1959)”, en GUBERN GARRIGA-NOGUÉS, Román; MONTERDE LOZOYA, José Enrique; PÉREZ PERUCHA, Julio; RIAMBAU I MÖLLER, Esteve; y TORREIRO GÓMEZ, Casimiro (eds.): *Historia del cine español*. Madrid, Cátedra, “Signo e Imagen”, 1995, 2005, vol. 40, pp. 181-238. ID.: “Hacia un cine franquista: La línea editorial de *Primer Plano* entre 1940 y 1945”, en FERNÁNDEZ COLORADO, Luis; y COUTO CANTERO, Pilar (coords.): *La herida en las sombras: El cine español en los años 40*. VIII Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine. Madrid, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, “Cuadernos de la Academia, 9”, 2001, pp. 59-82.

MONTERO ALONSO, José: “Jacinto Guerrero y su música para el cinema”, en *Cinegramas*, 34 (05.05.1935), p. 18.

MONTIEL MUES, Alejandro: “¿Los cipreses creen en Dios? Acerca de *Garbancito de la Mancha* (Arturo Moreno, 1945)”, en *Con A de animación* [Valencia], 2 (2012), pp. 83-88.

MONTOYA RUBIO, Alba: “Una aproximación al uso del leitmotiv en el cine musical: el caso de *La bella y la bestia* y *El rey león*”, en VERA GUARINOS, Jenaro y otros (eds.): *Una perspectiva caleidoscópica*, Alicante, Ediciones Letra de Palo, 2013, pp. 93-108. ID.: “Alan Menken y la evolución de los números musicales en las películas Disney: comparación entre la Sirenita (1989) y Enredados (2010)”, en FRAILE, Teresa y VIÑUELA, Eduardo (eds.): *Relaciones Música e Imagen en los Medios Audiovisuales*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 2015, pp. 191-208.

MORADIELLOS, Enrique: *La España de Franco (1939-1975). Política y Sociedad*. Madrid, Síntesis, 2000.

MORÁN ROJO, Alfredo: *Joaquín Turina*. [GONZÁLEZ LAPUENTE, Alberto (dir.)]. Madrid, SGAE, col. “Catálogos de Compositores Españoles”, 1993. ID.: *Joaquín Turina a través de sus escritos*. Madrid, Alianza, 1997.

MORENTE, Francisco: *La escuela y el Estado nuevo. La depuración del magisterio nacional (1936-1943)*. Valladolid, Ámbito. 1997.

MORODO, Raúl: *Los orígenes ideológicos del franquismo: Acción Española*. Madrid, Alianza, 1985.

MOSCARDÓ GUILLÉN, José: *El cine de animación en más de cien largometrajes*. Madrid, Alianza Editorial, 1997.

MOUËLLIC, Gilles: *La musique de film*. París, Cahiers du Cinéma, col. "Les petits cahiers – CNDP", 2003. [ROCHE SUÁREZ, Carles; FONTAL RUEDA, Yolanda; y AGOFF, Irene (trads.):] *La música en el cine*. Barcelona, Paidós Ibérica, col. Pequeños Cuadernos de "Cahiers du Cinéma", 2011.

MOUËLLIC, Gilles; y MASSON, Noëlle (dirs.): *Musiques et images au cinéma*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes, col. "Aesthetica", 2003.

NADAL I ROVIRA, Núria: "De *Garbancito de la Mancha* a *Los sueños de Tay-Pi*. Una aproximación al cine de animación español producido por Balet y Blay", en *Con A de animación* [Valencia], 2 (2012), pp. 119-133.

NAVARRO CAPELLA, Francesc (dir.): *Cine & Música: grandes éxitos del cine y sus bandas sonoras originales*. 4 vols. Barcelona, Salvat, 1993.

NAVASCUÉS PALACIO, Pedro: "El Coliseum, Palacio del Espectáculo", en GONZÁLEZ LAPUENTE, Alberto (ed.): *Jacinto Guerrero. De la zarzuela a la revista*. Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1995, pp. 88-101;

NETTL, Bruno, *Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales*, Madrid, Alianza Música, 1985.

NICOLÁS MESEGUER, Manuel: *La intervención velada: el apoyo cinematográfico alemán al bando franquista (1936-1939)*. Lorca (Murcia), Primavera Cinematográfica de Lorca, Universidad de Murcia, 2004,

NIELFA CRISTÓBAL, Gloria (ed.): *Mujeres y hombres en la España franquista: Sociedad, economía, política y cultura*. Madrid, Editorial Complutense, 2003.

NIETO, José: *Música para la imagen. La influencia secreta*. Madrid, SGAE, 1996.

NÚÑEZ JIMÉNEZ, Myriam: *La vida musical en la ciudad de Soria a través de la prensa: 1900-1910*. Tesis doctoral, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2014.

OLARTE MARTÍNEZ, Matilde (ed.): "¿Existe una frontera en la música aplicada a la imagen como elemento expresivo y estructural?", *Campos interdisciplinarios de la Musicología. V Congreso de la Sociedad Española de Musicología, SEDEM, Vol. I* (Madrid, 2001), pp. 751-752. ID. (ed.): *La música en los medios audiovisuales*. Salamanca, Plaza Universitaria, 2005. ID.: "Aportación femenina a la creación musical cinematográfica", en [OLARTE MARTÍNEZ, Matilde (ed.)] *La música en los medios audiovisuales*. Salamanca, Plaza Universitaria Ediciones, 2005, pp. 367-374. ID.: Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la Musicología española, Salamanca, Plaza Universitaria, 2009. ID.: "Protagonistas de la composición cinematográfica en España: creadores e investigadores", en *Sonidos en la retina. Una perspectiva caleidoscópica*. [VERA GUARINOS, Jenaro; BORNAY LLINARES, José

Antonio; RUIZ ANTÓN, Vicente J.; y ROMERO NARANJO, Francisco Javier (eds.)). Alicante, Ediciones Letradepalo, 2013, pp. 15-36.

ORTEGO MARTÍNEZ, Óscar: "Retrato biográfico de los autores cinematográficos franquistas, a través de la revista "Primer plano" (1940-1951)", en *La biografía fílmica. Actas del Segundo Congreso Internacional de Historia y Cine*. [CAMARERO GÓMEZ, Gloria (ed.)]. Madrid, T&B editores, 2011, pp. 471-484. ID.: "Cine, realismo y propaganda falangista: un ejemplo en la revista *Primer Plano*", en RUIZ CARNICER, Miguel Ángel (coord.): *Falange, las culturas políticas del fascismo en la España de Franco (1936-1975)*. Actas del congreso celebrado en Zaragoza del 22 al 24 de noviembre de 2011. Vol. 2. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2013, pp. 394-407.

ORTIZ HERAS, Manuel: *Violencia política en la II república y el primer franquismo*. Madrid, Siglo XXI, 1996.

P. V. B.: "Los estrenos: Tívoli. «Canción del Sur»", en *La Vanguardia Española*, LXXI/27.702 (viernes, 01.07.1955), p. 17.

PADROL ESCOLIES, Joan: *Música y cine*. Barcelona, Salvat, 1986. ID.: *Pentagramas de películas. Entrevistas a grandes compositores de bandas sonoras*. Madrid, Nuer, 1998.

PADROL ESCOLIES, Joan y VALLS GORINA, Manuel: *Música y cine*. Barcelona, Ultramar, 1990.

PADRÓS REIG, Carlos; y MUÑOZ FERNÁNDEZ, Marc: "Efectos económicos de la normativa de protección y fomento de la cinematografía en España", en *Revista de Administración Pública*, 171 (2006), p. 360.

PALACIOS NIETO, María: "Música y género en la España de principios del siglo XX (desde 1900 hasta la posguerra y el exilio)", en [ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio; GONZÁLEZ RIBOT, M<sup>a</sup> José; GUTIÉRREZ DORADO, Pilar; y MARCOS PATIÑO, Cristina (eds.)] *Compositoras españolas. La creación musical femenina desde la Edad Media hasta la actualidad*. Madrid, Centro de Documentación de Música y Danza, INAEM, Ministerio de Cultura, 2008, pp. 75-90.

PARDO, Rosa: *¡Con Franco hacia el Imperio!: la política exterior española en América Latina, 1939-1945*. Madrid, UNED, 1995.

PAYNE, Stanley G.: *El régimen de Franco 1936-1975*. Madrid, Alianza Editorial, 1987; ID.: *El primer franquismo: los años de la autarquía*. Madrid, Historia 16, 1997.

PEIDRÓ PADILLA, Octavio J.: *El compositor castellano-manchego Tomás Barrera Saavedra*. Tesis doctoral, Ciudad Real, Universidad de Castilla-La Mancha, 2015.

PEMARTÍN SANJUÁN, José: *Qué es «lo nuevo»... Consideraciones sobre el momento español presente*. Sevilla, Cultura Española, 1937.

PEMARTÍN SANJUÁN, Julián: *Lecciones elementales de nacional-sindicalismo que dirige a los Instructores de I. T. el asesor Nacional de Cultura y Formación Julián Pemartín*. Madrid, Delegación Nacional de Organizaciones Juveniles, 1940. ID.: *Teoría de la*

*Falange*. Madrid, Editorial Nacional, 1941. ID.: *Almanaque de la Primera Guardia*. Madrid, Editorial Nacional, 1945. ID.: *José Antonio o lo que no es*. Madrid, Publicaciones españolas, 1953; ID.: *Diccionario ilustrado del vino de Jerez*. Jerez de la Frontera (Cádiz), Editorial Gustavo Gili, 1965. ID.: *Evocación de un artista inmortal: Antonio Chacón (Conferencia en el II Curso Internacional de Arte Flamenco, dedicada al insigne cantaor flamenco Antonio Chacón, leída el día 2 de agosto de 1965 en la Cátedra de Flamencología de Jerez de la Frontera)*. Jerez de la Frontera (Cádiz), Jerez Industrial, 1965. ID.: *El cante flamenco. Guía alfabética*. Madrid, Afrodisio Aguado, 1966. ID.: *Primera lección sobre el concepto de jerarquía en su valoración falangista*. Madrid, Titania, 2010.

PENA COSTA, Joaquín; y ANGLÉS PAMIES, Higinio (dirs.): “Ferrer, Rafael”, en *Diccionario de la Música Labor*. Vol. 1. Barcelona, Labor, 1954, p. 901. ID.: “Muñoz Molleda, José”, en *Diccionario de la Música Labor*. Vol. 2. Barcelona, Labor, 1954, p. 1592. ID.: “Sáinz de la Maza, Regino”, en *Diccionario de la Música Labor*. Vol. 2. Barcelona, Labor, 1954, p. 1945.

PÉREZ GUTIÉRREZ, Mariano: “Algueró, Augusto”, en *Diccionario de la Música y los Músicos*. Vol. 1. Madrid, Istmo, col. Fundamentos 88, 1985, p. 40.

PÉREZ GUTIÉRREZ, Mariano: “Turina Pérez, Joaquín”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Vol. 10. Madrid, SGAE, 2002, pp. 513-525.

PÉREZ GUTIÉRREZ, Mariano: “Ferrer Fitó, Rafael”, en *Diccionario de la Música y los Músicos*. Vol. 2. Madrid, Istmo, col. Fundamentos 88, 1985, p. 25. ID.: “Muñoz Molleda, José”, en *Diccionario de la Música y los Músicos*. Vol. 2. Madrid, Istmo, col. Fundamentos 88, 1985, p. 367. ID.: “Parada, Manuel”, en *Diccionario de la Música y los Músicos*. Vol. 3. Madrid, Istmo, col. Fundamentos 88, 1985, pp. 16-17. ID.: “Sáinz de la Maza, Regino”, en *Diccionario de la Música y los Músicos*. Vol. 3. Madrid, Istmo, col. Fundamentos 88, 1985, p. 142. PÉREZ GUTIÉRREZ, Mariano: “Parada de la Puente, Manuel”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Vol. 8. Madrid, SGAE, 2001, pp. 448-449.

PÉREZ I TREVIÑO, Oriol: “Ferrer i Fitó, Rafael”, en *Gran Enciclopèdia de la Música*. Vol. 3. Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2000, s.p.

PÉREZ MERINERO, Carlos: *El cine español: historia, actores y directores, géneros, principales películas*. Barcelona, Larousse, 2003.

PEREZ PERUCHA, Julio: *El cinema de Edgar Neville*. Valladolid, Festival de Cine, 1982. ID. (ed.): *Antología crítica del cine español (1906-1995): flor en la sombra*. Madrid, Cátedra, 1997.

PÉREZ SEVILLA, Gabriel (dir.): *Historia del cine. (Películas, directores y actores)*. 5 vols. Barcelona, Euroliber, 1994.

PÉREZ ZALDUONDO, Gemma: *El compositor José Muñoz Molleda: de la Generación del 27 al Franquismo*. Almería, Zéjel Editores, 1989. EADEM: “Muñoz Molleda, José”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Vol. 7. Madrid, SGAE, 2001,

pp. 882-885. GARCÍA SORIANO, Esther: *La música en el cine español de la posguerra (1939-1950)*. Tesis doctoral. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2014.

PÉREZ, Mariano: *Diccionario de la Música y los Músicos II*. Madrid, Ediciones Istmo, 2000.

PIDAL FERNÁNDEZ, María de los Ángeles: *El compositor Manuel López-Quiroga* [Tesis doctoral]. Oviedo, Universidad de Oviedo, 1999. ID.: "López-Quiroga. 1. López-Quiroga Miquel, Manuel", en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Vol. 6. Madrid, SGAE, 2000, pp. 1050-1053.

PINEDA I SIRVENT, Joan: "Música de cine, cine musical y música incorporada", en *Imagen y sonido*, 108 (junio 1972). ID.: "La música de cine y la época muda", en *Imagen y sonido*, 110 (agosto 1972). ID.: "La evolución musical en la historia del cine", en *Imagen y sonido*, 120 (I), 123 (II) y 130 (III), (junio 1973, septiembre 193 y abril 1974, respectivamente).

PLIEGO DE ANDRÉS, Víctor: *Catálogo de obras de Jesús Guridi (1886-1961)*. Madrid, Fundación Juan March, Centro de Documentación de la Música Contemporánea Española, 1989. ID.: *Jesús Guridi*. [SUÁREZ-PAJARES, Javier (dir.)]. Madrid, SGAE, col. "Catálogo de Compositores", 1997.

PORCEL TORRENS, Pedro: *Tragados por el abismo. La Historieta de Aventuras en España*. Castalla, Alicante, Edicions de Ponent, 2010.

POZO ARENAS, Santiago: *La industria del cine en España: legislación y aspectos económicos, 1896-1970*. Barcelona, Edicions de la Universitat de Barcelona, 1984.

PRADA, Juan Manuel de: "Garbancito de la Mancha", en *ABC Cultural*, 973 (21.11.2010).

PRESTON, Paul: *Franco, "caudillo de España"*. Barcelona, Debolsillo, 2006. [*Franco. A Biography*. Londres, Harper Collin, 1993].

PUJOL BAULENAS, Jordi: *Jazz en Barcelona: 1920-1965. Desde las excitantes matinales de Hot a las noches mágicas del Jamboree*. Barcelona, Almendra Music S.L. Ediciones Musicales, 2005, p. 155.

RADIGALES, Jaume: "Creació i muntatge musical en el dibuix animat clàssic", *Trípodos XI* (2001), pp. 107-122. ID.: *La música en el cine*. Barcelona, Universitat Oberta de Catalunya, 2008.

RADIGALES, Jaume; CAZENEUVE, Xavier; LLUÍS I FALCÓ, Josep: "La música clásica al cinema d'animació" en *Catalunya música: Revista musical catalana*, 343 (2015), pp. 32-39.

RAMÍREZ, Manuel: *España, 1939-1975. Régimen político e ideología*. Madrid, Guadarrama 1978.

RAMOS MACHÍ, María José: *Garbancito de la Mancha, análisis de la música de Jacinto Guerrero* [Trabajo de Investigación conducente al DEA]. Valencia, Universidad

Politécnica de Valencia, 2007; ID.: “El primer largometraje de animación europeo en color: Garbancito de la Mancha (1945). Análisis de la música de Jacinto Guerrero”, en *Anuario Musical*, 67 (2012), pp. 223-270; ID.: “La música en los primeros largometrajes de animación: procedimiento de trabajo del compositor en el pionero caso español (1945)”, en VERA GUARINOS, Jenaro; BORNAY LLINARES, José A.; RUIZ ANTÓN, Vicente J.; ROMERO NARANJO, Francisco Javier (coords.): Una perspectiva caleidoscópica. Alicante, Letra de Palo, 2014, pp. 55-74. También en: VERA GUARINOS, Jenaro; BORNAY LLINARES, José A.; RUIZ ANTÓN, Vicente J.; ROMERO NARANJO, Francisco Javier (coords.): Una perspectiva caleidoscópica. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2014. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/una-perspectiva-caleidoscopica/> [Acceso: 30.12.2014]; ID.: “En los orígenes de la música para largometrajes de animación en España: la secuencia como unidad de acción. El caso de la «Canción de los cipreses»”, en FRAILE PRIETO, Teresa; y VIÑUELA SUÁREZ, Eduardo (eds.): *Relaciones música e imagen en los medios audiovisuales*. Oviedo, Ediciones de la Universidad de Oviedo, 2015, pp. 79-92.

REIN, R.: “El Pacto Perón-Franco: justificación ideológica y nacionalismo en Argentina”. Universidad de Tel Aviv. [www.aldorso.com.ar/especiales/.../El%20Pacto%20Peron%20Franco.pdf](http://www.aldorso.com.ar/especiales/.../El%20Pacto%20Peron%20Franco.pdf) [Acceso: 25.12.2015].

RÍOS CARRATALÁ, Juan Antonio: *Lo sainetesco en el cine español*. Alicante, Universidad de Alicante, 1997.

RODENAS CERDÁ, Juan: *La revista y su presencia en el Teatro Principal de Alicante (1941-1975)*. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2011; en <http://www.cervantesvirtual.com> [Acceso, 03.07.2015].

RODRÍGUEZ BRAVO, Ángel: *La dimensión sonora del lenguaje audiovisual*. Barcelona, Paidós, 1998.

RODRÍGUEZ CERDÁN, David: “La música de cine en España”, en *Scherzo*, 218 (abril 2007), pp. 126-129.

RODRÍGUEZ ESCUDERO, Susana: *El dibujo animado en España hasta 1975: los estudios Macián y proyectos cinematográficos de Francisco Macián* [Tesis doctoral]. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2017.

RODRÍGUEZ JIMÉNEZ, José Luis: *Historia de Falange Española de las JONS*. Madrid, Alianza, 2000.

RODRÍGUEZ, Juan: “Los exiliados republicanos y el cine (una reflexión historiográfica)” en *Iberoamericana*, XII/47 (2012), pp. 157-158.

ROLDÁN GARROTE, David: *Fuentes Documentales para el Estudios de la Música en el Cine español de los Años 40* [Tesis Doctoral]. Valencia, Universidad Politécnica, 2003. ID.: “La música en el cine español en los primeros años del franquismo”, en [OLARTE MARTÍNEZ, Matilde (ed.)] *La música en los medios audiovisuales*. Salamanca, Plaza Universitaria Ediciones, 2005, pp. 467-470



ROMAGUERA I RAMIÓ, Joaquín: *El lenguaje cinematográfico. Gramática, géneros, estilos y materiales*. Madrid, Ediciones de la Torre, 1999. ID.: *El jazz y sus espejos*, Madrid, Ediciones de la Torre, 2002. ID. (dir.): *Diccionari del cinema a Catalunya*. Barcelona, Filmoteca de Catalunya – Enciclopèdia Catalana, 2005.

ROMÁN, Alejandro (LÓPEZ): *El lenguaje musivisual*. Semiótica y estética de la música cinematográfica. Madrid, Visión libros, 2008. ID.: “Enseñanza de la música de cine en España”, en *Música y Educación*, 78 (2009), pp. 22-28.

RONDOLINO, Gianni: *Cinema e musica: breve storia della musica cinematografica*. Turín, Libreria “Unione Tipografico-Editrice Torinese”, 1991.

ROTELLAR, Manuel: *Dibujo animado español*. San Sebastián, Ec. XXIX Festival Internacional de Cine de San Sebastián, 1981, p. 44.

ROZAS, Juan Manuel: *Significado y doctrina del “Arte Nuevo” de Lope de Vega*. Madrid, SGEL, 1976.

RUBIO, Antonio; VILLÁN, Óscar: *Luna*. Pontevedra, Kalandraca, 2005.

RUIZ CARNICER, Miguel Ángel: *El Sindicato Español Universitario (SEU) 1939-1965. La socialización política de la juventud universitaria en el franquismo*. Madrid, Siglo XXI, 1996.

RUIZ DEL OLMO, Francisco Javier: “Esperanzas y recelos: la prensa cinematográfica española ante la llegada de la televisión (1948-1960)”, en *Zer*, 16/31 (2011), pp.151-166.

RUIZ RESA, Josefa Dolores: “Franquismo y trabajo: el nationalsindicalismo y los derechos de los trabajadores”, en *Das Europa der Diktatur: Franquismus und Salazarismus: Legitimation durch Diktatur?* (FERNÁNDEZ-CREHUET LÓPEZ, Federico; y HESPANHA, Antonio Manuel, eds.). Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 2008, pp. 235-259.

RUIZ TARAZONA, Andrés: “Guridi. 2. Guridi Bidaola, Jesús”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Vol. Vol. 6. Madrid, SGAE, 2000, pp. 135-139.

S/A: “Radiotelefonía. Lo que traen las ondas”, en *El Imparcial*, LVIII/20.407 (26.06.1924), p. 6. ID.: “Radiotelefonía”, en *ABC* (13.01.1929), p. 55. ID.: “Segunda sesión del Cineclub”, en *La Gaceta Literaria*, III/50 (15.01.1929), p.1. ID.: “Radiotelefonía”, en *ABC* (15.01.1929), p. 46. ID.: “Música y teatros”, en *La Vanguardia* (20.07.1929), p. 11. ID.: “Carnet de T.S.H.”, en *La Vanguardia* (13.11.1929), p. 12. ID.: “Música y teatros”, en *La Vanguardia* (15.11.1929), p. 26. ID.: “Cartel”, en *La Vanguardia* (14.01.1930), p. 17. ID.: “Vida Cinematográfica: los estrenos”, en *La Vanguardia*, XLIX/20.643 (martes, 22.04.1930), p. 15. ID.: “Música y teatros”, en *La Vanguardia* (27.09.1930), p. 8. ID.: “Guía del espectador”, en *ABC* (domingo, 19.10.1930), p. 36. ID.: “La polémica del cine: Jacinto Guerrero dice...”, en *La Libertad*, 3373 (10.01.1931), p. 9. ID.: “Quartet Vocal Orpheus”, en *Philarmonia*, II/6 (01.12.1931), p. 77. ID.: “Vida musical”, en *La Humanitat* (28.07.1932), p. 5. ID.: “Noticias de T.S.H.”, en *La Vanguardia* (25.12.1932), p. 15. ID.: “Carnet de T.S.H.”, en

*La Vanguardia* (24.01.1933), p. 5. ID.: "Ecos y noticias", en *La Vanguardia*, LII/21.591 (miércoles, 10.05.1933), p. 17. ID.: "Cinematografía: Breve noticia", en *La Vanguardia* (22.07.1933), p. 14. ID.: "Guía del espectador: cine actualidades", en *ABC* (12.11.1933), p. 54. ID.: "Cartelera", en *ABC* (10.12.1933), p. 61. ID.: "Inauguración de Coliseum y estreno de «Champ» («Campeón»)", en *ABC* (11.12.1933), p. 31. ID.: "Noticiari", en *La publicitat*, 56/18.629 (24.04.1934), p. 4. ID.: "Cartel", en *El Mundo deportivo* (27.09.1934), p. 4. ID.: "La radiodifusión", en *La Vanguardia* (23.10.1935), p. 5. ID.: "La radiodifusión", en *La Vanguardia* (01.12.1935), p. 13. ID.: "Salas de espectáculos en España y extranjero. Edificio Coliseum", en *Nuevas formas*, II/7 (1935-1936), pp. 338-342. ID.: "La radiodifusión", en *La Vanguardia* (14.04.1936), p. 11. ID.: "La radiodifusión", en *La Vanguardia* (23.02.1936), p. 10. ID.: "La radiodifusión", en *La Vanguardia* (28.06.1936), p. 11. ID.: "Informaciones de teatro y Cinematógrafos: Hoy inauguración del Pathé Cinema con «El barbero de Sevilla». Próximo estreno, «Carmen la de Triana». Otras novedades", en *ABC Sevilla* (24.09.1938), p. 17. ID.: "Informaciones de teatro y Cinematógrafos: Pathé «Éranse siete hermanas»", en *ABC Sevilla* (26.10.1938), p. 17. ID.: "Informaciones de teatro y Cinematógrafos: Pathé Cinema: «Éranse siete hermanas»", en *ABC Sevilla* (28.10.1938), p. 16. ID.: "Espectáculos", en *La Vanguardia Española* (16.04.1940), p. 6. ID.: "Cartelera", en *La Vanguardia Española* (01.08.1940), p. 4. ID.: "Fuera de cuadro", en *Primer Plano*, I/1 (20.10.1940), p. 4. ID.: "La censura cinematográfica", en *Primer Plano*, I/6 (24.11.1940), p. 4. ID.: "Bases del concurso de guiones convocado por el Sindicato nacional del Espectáculo", en *Primer Plano*, II/59 (30.11.1941), p. 20. ID.: "Guía del espectador", en *ABC* (06.03.1942), p. 2. ID.: "Notas teatrales: Cartelera Sevillana", en *ABC, edición de Andalucía* (18.09.1942), p. 20. ID.: "Noches de juego", en *Primer Plano*, IV/155 (03.10.1943), p. 22. ID.: "La ciudadela", en *Primer Plano*, IV/161 (14.11.1943), p. 22. ID.: "Feria de imágenes: «Dumbo», elefante volador", en *Primer Plano*, IV/122 (14.02.1943), p. 14. ID.: "¡Adiós, Mr. Chips!", en *Primer Plano*, IV/157 (17.10.1943), p. 22. ID.: "Cartelera", en *La Vanguardia Española*, LX/24.192 (jueves, 16.03.1944), p. 7. ID.: "Noticiario: La fantasía al servicio de la técnica en «Pinocho»", en *La Vanguardia Española*, LX/24.199 (viernes, 24.03.1944), p. 2. ID.: "Valores artísticos de «Pinocho»", en *La Vanguardia Española*, LX/24.203 (miércoles, 29.03.1944), p. 2. ID.: "Cartel", en *Primer Plano*, V/182 (09.04.1944), p. 24. ID.: "Se inaugura en Barcelona el Casino Cinematográfico", en *Primer Plano*, V/188 (21.05.1944), p. 17. ID.: "Guión de la programación", en *Radio Barcelona* (30.10.1944), p. 6. ID.: "Cómo se hace una película de dibujos animados. «Garbancito de la mancha», en *Revista de Badalona*, 1945 (?). ID.: "El Sindicato Nacional del Espectáculo convoca los premios anuales de Cinematografía", en *Primer Plano*, VI/230 (11.03.1945), p. 15. ID.: "La esposa de papá", en *Primer Plano*, VI/240 (20.05.1945), p. 21. ID.: "Noticias cinematográficas. El concurso anual de películas nacionales: relación de títulos admitidos", en *ABC* (18.09.1945), p.16. ID.: "Premios anuales de Cinematografía Nacional", en *Primer Plano*, VI/261 (14.10.1945), p. 14. ID.: "Palabras en un acto", en *Primer Plano*, VI/264 (04.11.1945), p. 5. ID.: cartel que anuncia el estreno de Garbancito de la Mancha en Madrid, en *ABC* (12.05.1946), p. 2. ID.: "Reseña", en *Primer Plano*, VII/296 (16.06.1946), p. 19. ID.: "Noticia: «Balet y Blay» en la temporada de 1947-48", en *ABC* (06.02.1947). p. 10. ID.: "Cinematografía: Noticiario: La reunión anual de la Organización Balet y Blay S. L.", en *ABC* (04.07.1947), p. 2. ID.: "El homenaje al maestro Guerrero constituyó un clamoroso éxito jamás igualado en Barcelona", en *Barcelona Teatral*, IX/397 (23.09.1948), p. 1. ID.: "Elogiosos

comentarios de la Prensa barcelonesa al homenaje al maestro Jacinto Guerrero”, en *Barcelona Teatral*, IX/397 (23.09.1948), p. 4. ID.: “Más adhesiones al homenaje al Mtro. Guerrero”, en *Barcelona Teatral*, IX/397 (23.09.1948), p. 5. ID.: “Noticias”, en *La Vanguardia Española* (08.02.1949), p. 8. ID.: “Érase una vez...”, en *Cámara*, 172 (03.1950), p. 35. ID.: “Informaciones y noticias teatrales y cinematográficas: «Bambi», de Walt Disney, según el cuento de Salten, se estrenó en el Callao”, en *ABC* (12.09.1950), p. 29. ID.: “Noticiero: «Érase una vez...» triunfa en la Bienal”, en *La Vanguardia Española* (15.09.1950), p. 12. ID.: “Cartel-Noticia: Trajecito «Bambi»”, en *ABC* (29.10.1950), p. 27. ID.: “Estrenos”, en *Hoja oficial de la provincia de Barcelona*, XXV/616 (18.12.1950), p. 18. ID.: “Cartel-Noticia”, en *ABC* (30.12.1950), p. 29. ID.: (Redacción de Madrid): “En el mundo de los dibujos animados”, en *Imperio: Diario de Zamora de Falange Española de las J.O.N.S.*, XVI/5023 (09.09.1952), p. 4. ID.: “Cenicienta es la personificación de millones de muchachas”, en *La Vanguardia española*, LXVIII/26.916 (viernes, 19.12.1952), p. 22. ID.: “Noticias”, en *La Vanguardia Española* (18.08.1953), p. 11. ID.: “Noticia”, en *La Vanguardia Española* (23.08.1953), p. 18. ID.: “Noticias”, en *La Vanguardia Española* (22.07.1954), p. 14. ID.: “Noticias”, en *La Vanguardia Española* (18.02.1955), p. 14. ID.: “Crónicas, Informaciones y comentarios: La capital al día: Miscelánea al día”, en *La Vanguardia Española*, LXXI/27.634 (miércoles, 13.04.1955), p. 7. ID.: “Música, teatro y cinematografía”, en *La Vanguardia Española* (20.04.1955), p. 27. ID.: “Cinematografía: «Canción del Sur»”, en *La Vanguardia Española*, LXXI/27.701 (jueves, 30.06.1955), p. 22. ID.: “Cinematografía: «Canción del Sur»”, en *La Vanguardia Española*, LXXI/27.710 (domingo, 10.07.1955), p. 25. ID.: “Música”, en *La Vanguardia española* (14.11.1957), p. 24. ID.: “Fiesta del Círculo Catalán en honor de su «Pubilla»”, en *La Vanguardia española* (01.05.1962), p. 7. ID.: “Cinematografía. Don Jaime de Mora en un film español”, en *La Vanguardia Española* (04.10.1964), p. 52. ID.: “Página de la música”, en *La Vanguardia Española* (22.02.1970), p. 52. ID.: *Catálogo de obras de compositores españoles. Sinfónicas, de cámara, corales, lieder, solistas y ballets y Catálogo de obras que forman el Archivo Sinfónico de la Sociedad General de Autores de España*. Madrid, Archivo Sinfónico de la SGAE, 1972, p. 45. ID.: “Visita a Radio Barcelona, emisora decana de España”, en *ABC* (24.04.1974), p. 55.

SADOUL, Georges: *Diccionario del cine*. Madrid, Istmo, 1977.

SÁENZ DE HEREDIA, José Luis: “Se ha constituido la Junta Sindical Cinematográfica de Barcelona”, en *Primer Plano*, V/187 (14.05.1944), p. 18.

SAENZ GUERRERO, H.: “Los estrenos. Publi: «Érase una vez...»”, en *La Vanguardia Española* (19.12.1950), p. 19. ID.: “Astoria y Cristina: «La Cenicienta»”, en *La Vanguardia española*, LXVIII/26.918 (domingo, 21.12.1952), p. 27.

SALA, Ramón; y ÁLVAREZ, Rosa: “Cine: bombas y fantasía. Tres años de producción cinematográfica”, en [THOMAS, Hugh (dir.)] *La guerra civil española*. Madrid, Urbión, 1979, pp. 124-150. ID.; y EADEM: *El cine en la zona nacional. 1936- 1939*. Bilbao, Mensajero, 2000.

SALAÛN, Serge: *El cuplé (1900-1936)*. Madrid, Espasa-Calpe, 1990.

SÁNCHEZ BARBA, Francesc: *Brumas del franquismo. El auge del cine negro español (1950-1965)*. Barcelona, Publicacions i Edicions Universitat de Barcelona, 2007,

SÁNCHEZ GALÁN, María Begoña: “La publicidad y la imagen en movimiento: primeros pasos del cine publicitario en España”, en *Pensar la publicidad: revista internacional de investigaciones publicitarias*, 4/1 (2010), pp. 79-96.

SÁNCHEZ LÓPEZ, Roberto: “El jazz y el cine español”, en *Artigrama*, 29 (2014), pp. 513-534.

SÁNCHEZ LÓPEZ, Rosario: *Mujer española, una sombra de destino en lo universal. Trayectoria histórica de la Sección Femenina de Falange (1934-1977)*. Murcia, Universidad de Murcia, 1990.

SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis: *Historia del cine: teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Madrid, Alianza Editorial, 2002. ID.: *Diccionario temático del cine*. Madrid, Cátedra, 2004.

SÁNCHEZ OLIVEIRA, Enrique: *Aproximación histórica al cineasta Francisco Elías Riquelme (1890-1977)*. Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2003,

SÁNCHEZ RECIO, Glicerio: “El Sindicato Vertical como instrumento político y económico del Régimen Franquista”, en *Pasado y memoria. Revista de Historia Contemporánea: Instituciones y sociedad en el franquismo*, 1 (2002), pp. 19-32.

SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, Virginia: *La banda sonora musical en el cine español (1960-1969). La recreación de identidades femeninas a través de la música de cine en la filmografía de los años sesenta* [Tesis doctoral]. Salamanca, Universidad de Salamanca, 2013; ID.: “Aperturismo musical español: música urbanas y músicas tradicionales en el cine del franquismo”, en ANDRÉS BAILÓN, Sergio de (ed.): *Estudios sobre la influencia de la canción popular en el proceso de creación de música incidental*. Salamanca, Ediciones Salamanca, 2016, pp. 13-51.

SÁNCHEZ SÁNCHEZ, Víctor: “Guridi Bidaola, Jesús”, en *Diccionario de la Zarzuela*. Vol. 1. Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2002, pp. 955-959.

SÁNCHEZ VIDAL, Agustín: “Florián Rey y las dos versiones de *La aldea maldita*”, en *Artigrama*, 4 (1987), pp. 309-324. ID.: *El cine de Florián Rey*. Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1991.

SARRIÓ, Miguel («Mutis»): “Gráfica revolucionaria. Los dibujantes anarquistas en la Guerra Civil Española”, en *Solidaridad obrera. 100 años de anarcosindicalismo*. Barcelona, Confederación Nacional del Trabajo (CNT-AIT), 1978, pp. 45-48.

SAZ, Ismael: *Fascismo y franquismo*. Valencia, UPV, 2004.

SEGUIN VERGARA, Jean Claude: *Historia del cine español*. Madrid, Acento Editorial, 1995.

SEGUIN VERGARA, Jean-Claude; y Nancy BERTHIER (eds.): *Cine, nación y nacionalidades en España*. Madrid, Casa de Velázquez, 2007.

SEVILLA LLISTERRI, Gabriel: *El modelo cruzada*. Música y narratividad en el cine español de los años cuarenta. Madrid, Biblioteca, 2007.

SOLAZ FRASQUET, Lucía: *Guía para ver y analizar pesadilla antes de navidad. Tim Burton (1993)*. Valencia/Barcelona, Nau Llibres/Ediciones Octoedro, 2001.

SOPEÑA IBÁÑEZ, Federico: *Joaquín Turina*. Madrid, Editora Nacional, 1943. ID.: *Historia de la música española contemporánea*. Madrid, Rialp, 1958.

SUÁREZ FERNÁNDEZ, Luis: *Crónica de la Sección Femenina y su tiempo. Vieja andadura de un proyecto ilusionado*. Madrid, Asociación Nueva Andadura, 1993; ID.: *España, Franco y la Segunda Guerra Mundial*. Madrid, Actas, 1997.

SUÁREZ-PAJARES, Javier (ed.): *La música española entre dos guerras, 1914-1945*. Granada, Archivo Manuel de Falla, 2002.

TAIBO LAVILLA, Francisco Ignacio: *La música de Agustín Lara en el cine*. México D. F., Universidad Nacional Autónoma de México, 1984.

TAMAMES, Ramón: *La República. La era de Franco*. Vol. 7 de la *Historia de España* (ARTOLA, Miguel Ángel; dir.). Madrid, Alianza, 1989.

TAYLOR, Richard: *Enciclopedia de técnicas de animación*. Barcelona: Acanto, 2000.

THOMÀS, Joan María: *La Falange de Franco. El proyecto fascista del Régimen (1937-1945)*. Barcelona, Plaza & Janés, 2000.

TORRADO, Adolfo: *Mosquita en Palacio. 3 obras teatrales completas: Mosquita en Palacio, de Adolfo Torrado. Los malcasados de Valencia 1ª y 2ª parte, de Guillén de Castro*. Barcelona, Ed. Cisne, 1941; ID.: *Mosquita en Palacio, comedia en tres actos*. Barcelona, Ed. Cisne, 1941; ID.: *Mosquita en Palacio, comedia en tres actos*. Barcelona, El Teatro Selecto, biblioteca "Joyas Literarias, nº 43", septiembre 1941; ID.: *Mosquita en Palacio*. Madrid, Diana Artes Gráficas, Revista Literaria, col. "Novelas y cuentos", 1952; ID.: *Obras Completas. Tomo 1. Mi tía de Filipinas. Una gallega en Nueva York. El famoso Carballeira. Mosquita en palacio*. Madrid, Ed. Rolland, 1948; ID.: *Mosquita en Palacio: Argumento novelado*. Madrid, Ediciones Marisal, col. Cinema; V/79. 1941.

TORRELLA PINEDA, Josep: "Crónica de Barcelona. Se proyecta especialmente para «Primer Plano» «Garbancito de la Mancha», en *Primer Plano*, VI/245 (24.06.1945), p. 19. ID.: "Crónica de Barcelona. Al acabar el rodaje de *Garbancito de la Mancha*", en *Primer Plano*, VI/255 (02.09.1945), pp. 19-20; ID.: *Rodatges de posguerra a Barcelona. Un recorregut pels estudis de cinema*. Barcelona, Cine Història Catalunya, col. Orphea, nº 2, 1991.

TORRES, Augusto M[artínez]: *Directores españoles malditos*. Madrid, Huerga y Fierro editores, 2004.

TRAVER NAVARRO, Paula: *El compositor español José María Ruiz de Azagra Sanz (1900-1971): biografía y obra*. Tesis doctoral, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 2015.

TUSELL GÓMEZ, Javier: *Franco y los católicos. La política interior española entre 1945 y 1957*. Madrid, Alianza, 1984; ID.: *La dictadura de Franco*. Madrid. Alianza, 1988.

TUSELL GÓMEZ, Javier; SUEIRO, Susana; MARÍN, José María: *El régimen de Franco (1936-1975). Política y relaciones exteriores*. Madrid. UNED, 1993.

URRUTIA NÚÑEZ, Ángel: "Los cinematógrafos de la Gran Vía", en *Establecimientos tradicionales madrileños a ambos lados de la Gran Vía*. Madrid, Cámara de Comercio e Industria, 1984.

VALLÉS COPEIRO DEL VILLAR, Antonio: *Historia de la política de fomento del cine español*. Valencia, Ediciones de la Filmoteca, 2000.

VALLS GORINA, Manuel: *La música española después de Manuel de Falla*. Madrid, Revista de Occidente, 1962.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LETE, Anne: *Principios de análisis cinematográfico*. Paris, Abada Editores, 2008.

VARELA PARACHE, F. y M.: "España y los organismos económicos internacionales" en *ICE*, 826 (2005), pp. 167-177.

VEGA TOSCANO, Ana: "Música y creación audiovisual", en *Campos interdisciplinarios de la Musicología*. Vol I. V Congreso de la Sociedad Española de Musicología. Madrid. Sociedad Española de Musicología, p. 706.

VENTÍN SÁNCHEZ, Gemma Sara: *Máscaras en el aire: el teatro radiofónico como lenguaje de un medio*. Madrid, Universidad Complutense, 2009.

VERA GUARINOS, Jenaro; BORNAY LLINARES, José A; RUIZ ANTÓN, Vicente J.; ROMERO NARANJO, Francisco Javier (coords.): *Una perspectiva caleidoscópica*. Alicante, Ediciones Letra de Palo, 2013. También en ID.: *Una perspectiva caleidoscópica*. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2014. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/una-perspectiva-caleidoscopica/> [Acceso: 15.02.2015].

VIOLA, Fernando: "Al habla con el director de la Propiedad Intelectual", en *Primer Plano: Revista de Cinematografía Española*, III/90, (05.07.1942), p. 5.

VIVAR ZURITA, Hipólito; y DE LA ROSA, Emilio: *Breve historia de la animación de subformatos en España*. Teruel, Animateruel, 1993.

VIVES, Joan: "Entrevista a Glòria Renom", en *Catalunya Música*, 96 (octubre 2013), pp. 46-48; <http://www.bne.es/es/Catalogos/BibliotecaDigitalHispanica> [Acceso, 24.08.2016].

VIZCAÍNO CASAS, Fernando: *Diccionario del cine español 1896-1965*. Madrid, Editora Nacional, 1966.

VV. AA.: *La Editorial Calleja, un agente de modernización educativa en la Restauración*. Madrid, UNED, 2002.

VV.AA.: *Viaje a un Oriente europeo: patrimonio y turismo en Andalucía (1800-1929)*. Sevilla, Junta de Andalucía, p. 254.

YÉBENES CORTÉS, Paloma: "La música en el mundo de la animación", en *Contratexto: revista de la Facultad de Comunicación de la Universidad de Lima*, 15 (2007), pp. 141-161.

ZUNZUNEGUI, Santos: *Pensar la imagen*. Madrid, Catedra y Universidad del País Vasco, 1989.

## Filmografía

AMADORI, Luis César (dir.): *Pecado de amor* [cinta cinematográfica]. España/Italia, Cesáreo González Rodríguez/Producciones Benito Perojo S.A./Transmonde Film (Italia), 1961.

ARDITI, Luigi (compositor): *El beso = Il bacio: vals* [Interpretado por Pepita Russell, soprano]. [Cara B, disco de vinilo de 78 rpm]. Barcelona, Compañía del Gramófono Odeón, 1945.

ASQUITH, Leslie; y HOWARD, Anthony (dirs.): *Pygmalión* [cinta cinematográfica]. Reino Unido, Pascal Film Productions, 1938.

AZCONA, Mauro (dir.): *La Cruz Roja Española* [cinta cinematográfica]. España, Batallón de Milicias Populares "Pasionaria", 1936.

AZNAR, Adolfo (dir.): *Pipo y Pipa en busca de Cocolín* [cinta cinematográfica]. España, Film España, 1936.

BALDA, Kyle; y COFFIN, Pierre (dirs.): *Los Minions / The Minions* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos, Illumination Entertainment, 2015.

BEEBE, Robert; y HILL, Ford (dirs.): *Marte ataca a la Tierra / Mars Attacks the World / Falsh Gordon's Trip to Mars* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos, Universal Pictures, 1938.

BENAVENTE, Jacinto (dir.): *La Madona de las rosas* [cinta cinematográfica]. España, Madrid-Cines, 1918. ID.: *Los intereses creados* [cinta cinematográfica]. España, Cantabria Cines, 1918.

BIRD, B. (dir.): *Los Increíbles / The Incredibles* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos, Walt Disney Pictures / Pixar Animation Studios, 2004.

BLASETTI, Alessandro (dir.): *Héctor Fieramosca / Ettore Fieramosca* [cinta cinematográfica]. Italia, Nembo Film, 1938.

BRAHM, John (dir.): *Wintertime* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos, Twentieth Century Fox Film, 1943.

BRENON, Herbert (dir.): *Patrulla Secreta / The Flying Squad* [cinta cinematográfica]. Reino Unido, Associated British Picture Corporation, 1940.

BRIGNONE, Guido (dir.): *Pasaporte rojo / Passaporto rosso* [cinta cinematográfica]. Italia, Titanus Film, 1935. ID.: *Sólo para hombres / Per uomini soli* [cinta cinematográfica]. Italia, Romulus, Lupa, 1938.

BUTLER, David (dir.): *Adorables estrellas / Thank Your Lucky Stars* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos, Warner Bros., 1943.

CAMERINI, Mario (dir.): *Pero no es una cosa seria / Ma non e' una cosa seria* [cinta cinematográfica]. Italia, Colombo Film, 1936.



CAMPO, Enrique del (dir.): *El huésped del Sevillano* [cinta cinematográfica]. España, Arte Films, 1940.

CAPPELLI, Giancarlo; VALENTI, Salvio (dirs.): *Piruetas juveniles* [cinta cinematográfica]. España/Italia, Perseo Film/Origo (Italia), 1944.

CASTELLVÍ MARIMÓN, José María (dir.): *¡Abajo los hombres!* [cinta cinematográfica]. España, EDICI, 1936. ID.: *Julieta y Romeo* [cinta cinematográfica]. España, Cinedía, 1940. ID.: *Cuarenta y ocho horas* [cinta cinematográfica]. España: EDICI, 1943. ID.: CASTELLVÍ, José María (dir.): *El camino del amor* [cinta cinematográfica]. España, Ricardo Soriano Films, 1943.

CLAIR, René (dir.): *¡¡Grandes noticias!! / Break the News* [cinta cinematográfica]. Reino Unido, Clair-Buchanan, 1937 [Estados Unidos, 1938]. Con Jack Buchanan, Maurice Chevalier y June Knight.

CLAIR, René (dir.): *La llama de Nueva Orleans / The Flame of New Orleans* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos, Universal Pictures, 1941.

CLIFTON, Elmer (dir.): *La isla perdida / Isle of destiny* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos, A. Franklin Warner - RKO, 1940.

CLOCHE, Maurice (dir.): *Monsieur Vincent* [cinta cinematográfica]. Francia, U. G. C. (Union Generale Cinematographique) y E. D. T. C., 1947.

COFFIN, Pierre y RENAUD, Chris (dirs.): *Gru, mi villano favorito / Despicable Me* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos, Illumination Entertainment / Universal Pictures, 2010.

COLETTI, Duilio (dir.): *Alarma en la flota / Sette dell'orsa maggiore* [cinta cinematográfica]. Italia, Valencita Films, 1952.

COURVILLE, Albert de (dir.): *Mi chica y yo / The Lambeth Walk* [cinta cinematográfica]. Reino Unido, Capad / Pinebrook, 1939.

CROSLAND, Alan (dir.): *Don Juan*, [cinta cinematográfica]. Estados Unidos, Warner Brothers, 1926. ID.: *El cantor de jazz / The jazz Singer* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos, Warner Brothers, 1927.

CRUZE, J. y RALSTON, E. (dirs.): *Beggar on Horseback* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos, Famous Players-Lasky Corporation, 1925.

CURTIZ, Michael (dir.): *Dodge, ciudad sin ley / Doge City* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos, Warner Bros., 1936. ID.: *La carga de la Brigada Ligera / The Charge of the Light Brigade* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos, Warner Bros., 1936. ID.: *Yanqui Dandy / Yankee Doodle Dandy* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos, Warner Bros., 1942.

CZINNER, Paul (dir.): *Vida robada / Stolen Life* [cinta cinematográfica]. Reino Unido, Orion Productions, 1939.

DEAN, Basil (dir.): *21 días juntos / The First and the Last* [cinta cinematográfica]. Reino Unido, London Film Productions, 1937.

DECOIN, Henri (dir.): *La esposa de papá / Mademoiselle ma mère* [cinta cinematográfica]. Francia, Oro, 1937.

DELGADO, Fernando (dir.): *Currito de la cruz* [cinta cinematográfica]. España, ECE, 1936.

DELGRÁS, Gonzalo P. (dir.): *Un marido a precio fijo* [cinta cinematográfica]. España, CIFESA, 1942.

DESLAW, Eugen (dir.): *Les nuits électriques* [Corto. cinta cinematográfica]. Francia, ?, 1928.

DIBÁN, Enrique Ferrán: *S. O. S. Doctor Marabú* [cinta cinematográfica]. España, Dibsono Films, 1940.

DIETERLE, William (dir.): *Juárez / Juarez* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos, Warner Bros., 1939.

DOCTER, Pete, UNKRICH, Lee, SILVERMAN, David (dirs.): *Monstruos, S.A. / Monsters, Inc.* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos, Walt Disney Pictures / Pixar Animation Studios, 2001.

DWAN, Allan (dir.): *La senda de los héroes / La senda de los vigilantes / Trail of the Vigilantes* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos, Universal Pictures, 1940.

EDWARDS, Blake (dir.): *La Pantera Rosa / The Pink Panther* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos, United Artists, 1963.

ELÍAS RIQUELME, Francisco (dir.): *El misterio de la puerta del sol* [cinta cinematográfica]. España, Hispano de Forest Fonofilms, 1929.

ESCOBAR, José (dir.): *Civilón en Sierra Morena* [cinta cinematográfica]. España, Baguñá Hermanos, 1947.

FERGUSON, Norman (dir.): *Los tres caballeros / The three caballeros* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos, Walt Disney Pictures, 1944.

FERRÉS IQUINO, Ignacio (dir.): *Alma de Dios* [cinta cinematográfica]. España, CIFESA, 1941. ID.: *El difunto es un vivo*. [cinta cinematográfica]. España, Campa P.C./Cifesa, 1941. ID.: *El profesor Memorió*n [cinta cinematográfica]. España, ?, 1941. ID.: *Un enredo de familia* [cinta cinematográfica]. España, Producciones CAMPA, 1943. ID.: *Aquel viejo molino* [Cinta cinematográfica]. España, Emisora Films, 1946. ID.: *Borrasca de celos* [Cinta cinematográfica]. España, Emisora Films, 1946. ID.: *Noche sin cielo* [Cinta cinematográfica]. España, Emisora Films, 1947. ID.: *Canción mortal* [cinta cinematográfica]. España, Emisora Films, 1948. ID.: *El tambor del Bruch* [cinta cinematográfica]. España, EMISORA FILMS, 1948. ID.: *Quiéreme con música* [cinta cinematográfica]. España-República Federal Alemana, IFI Producción S. A.-Despa Film (República Federal Alemana), 1956

FITZMAURICE, George (dir.): *El hijo del Caíd / The Son of the Senik* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos, United Artists, 1926. Protagonizado por Rodolfo Valentino. Se ofrece una nueva versión sincronizada.

FLECHNER, Julio de (dir.): *Rápteme usted* [cinta cinematográfica]. España Cinedía, 1940.

FORQUÉ, José María (dir.): *El diablo toca la flauta* [cinta cinematográfica]. España, Estela Films, 1953.

FORZANO, Giovacchino (dir.): *El último espionaje / Tredici liomini e una Cannone* [cinta cinematográfica]. Italia, Pisorno, 1936.

GARCÍA MARTÍNEZ, José María; *Del fox-trot al jazz flamenco. El jazz en España 1919-1996*. Madrid, Alianza Editorial, 1996.

GARCÍA VIÑOLAS, Manuel Augusto (dir.): *Prisioneros de guerra* [cinta cinematográfica]. España, Departamento Nacional de Cinematografía, 1938. 14 minutos de duración. Distribuida por Hispania Tobis. ID.: *Dieciocho de julio* [cinta cinematográfica]. España, Departamento Nacional de Cinematografía, 1938. ID.: *La llegada de la patria* [cinta cinematográfica]. España, Departamento Nacional de Cinematografía, 1939. ID.: *Boda en Castilla* [cinta cinematográfica]. España, Sección Nacional de Cinematografía, 1941. ID.: *A los pies de usted* [cinta cinematográfica]. España, Faro Films, 1945. ID.: *Arte de América y España* [cinta cinematográfica]. España, No-Do, 1963. ID.: *Don Aire de España* [cinta cinematográfica]. España, No-Do, 1963.

GERING, Marion (dir.): *Pánico en la Banca / Thunder in the City* [cinta cinematográfica]. Reino Unido, Atlantic Film, 1937.

GERONIMI, Clyde (dir.): *Mickey Mouse: Pluto y el armadillo / Walt Disney's Mickey Mouse: Pluto and the Armadillo* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos, Walt Disney Productions / RKO Radio Pictures, 1943.

GIL, Rafael (dir.): *La reina del Chantecler* [cinta cinematográfica]. España, Cesáreo González Rodríguez, 1962. ID.: *El sobre verde* [cinta cinematográfica]. España, Rafael Gil Álvarez, 1971.

GÓMEZ HIDALDO, Francisco (dir.): *La malcasada* [cinta cinematográfica]. España, Latino Films, 1926.

GUAZZONI, Enrico (dir.): *El rey del dinero / Re di denari* [cinta cinematográfica]. Italia, Caritani, 1936.

GUERRA, Armand (dir.): *Estampas Guerreras. Nº 1* [cinta cinematográfica]. España, Suicep, 1936. ID.: *Estampas Guerreras. Nº 2* [cinta cinematográfica]. España, Suicep, 1936.

HANNA MELROSE, William; BARBERA JOSPEH (dirs.): *Tom y Jerry: Una gran batalla / Tom & Jerry: Yankee Doodle Mouse* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos, Hannah-Barbera Productions, 1943.

HAWKS, Howard (dir.): *Sargento York / Sergeant York* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos, Warner Bros., 1941.

HERBIER, Marcel L' (dir.): *Noches de fuego / Nuits de feu* [cinta cinematográfica]. Francia, Cine-Alliance, 1937.

HILL, ROBERT F. (dir.): *Tarzán de las fieras / Tarzan the Fearless* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos, Sol Lesser, 1933.

HILL, Tim (dir.): *Hop* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos, Universal Pictures / Illumination Entertainment, 2011.

HITCHCOCK, Alfred (dir.): *Vértigo / Vertigo* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos, Paramount Pictures, 1958. ID.: *Con la muerte en los talones / North by Northwest* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos, Metro-Goldwyn-Mayer, 1959.

JARDIEL PONCELA, Enrique (dir.): *Un anuncio y cinco cartas* [cinta cinematográfica]. España, Cinesia, 1937. ID.: *Definiciones* [cinta cinematográfica]. España, Cinesia, 1938. ID.: *El fakir Rodríguez* [cinta cinematográfica]. España, Cinesia, 1938. ID.: *Letreros típicos* [cinta cinematográfica]. España, Cinesia, 1938.

JOANNON, Leo (dir.): *Mujer sin rumbo / L'Emigrante* [cinta cinematográfica]. Francia, Société des Films Vega, 1939.

JONES, Chuck (dir.): *El Coyote y el Correcaminos / Looney Tunes' Merrie Melodies: Chariots of fur* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos, Chuck Jones Film Productions / Warner Bros. Pictures, 1994.

KENTON, Erle C. (dir.): *Dos caraduras con suerte / Pardon My Sarong* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos, Universal Pictures, 1942.

KIMMINS, Anthony (dir.): *Reporter en apuros / I See Ice* [cinta cinematográfica]. Reino Unido, Associated Talking Picture Corporation, 1938.

KING, George (dir.): *Venganza en Oriente / The Chinese Bungalow* [cinta cinematográfica]. Reino Unido, Pennant, 1940.

LACOMBE, Georges (dir.): *La zone* [Corto. Cinta cinematográfica]. Francia, La Société des Films Charles, 1928.

LAMAC, Karel: *Atlantic Hotel / Das verliebte Hotel* [cinta cinematográfica]. Alemania, Ondra-Lamac-Film, 1933.

LAMONT, Charles (dir.): *Hit the Ice* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos, Universal Pictures, 1943.

LASSETER, J. (dir.): *Toy Story* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos, Walt Disney Pictures / Pixar Animation Studios, 1995.

LE ROY, Mervyn (dir.): *Waterloo Bridge* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos, Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), 1940.

LEONE, Sergio (dir.): *El bueno, el feo y el malo / Il buono, il brutto, il cattivo* [cinta cinematográfica]. Italia, Coproducción Italia-España-Alemania del Oeste; MGM release/Produzioni Europee Associati (PEA)/Arturo González Producciones Cinematográficas, S.A./Constantin Film Produktion, 1966.

LEONE, Sergio (dir.): *Hasta que llegó su hora / C'era una volta il west (Once Upon a Time in the West)* [cinta cinematográfica]. Italia, Paramount Pictures, 1968.

LUBIN, Arthur (dir.): *Agárrame ese fantasma / Hold that Ghost* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos, Universal Pictures, 1941. ID.: *Pájaros de cuenta / Keep'Em Flying* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos, Universal Pictures, 1941.

LUBITSCH, Ernst (dir.): *El desfile del amor / The love Parade* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos, Paramount Pictures, 1929.

LUCÍA MINGARRO, Luis (dir.): *La lupa* [cinta cinematográfica]. España, Producciones cinematográficas Ariel, S.A., 1955.

LUDWIG, Edward (dir.): *El hombre que se perdió a sí mismo / The Man Who Lost Himself* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos, Universal Pictures, 1941. ID.: *¡Galopa, muchacho! / Ride'Em Cowboy* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos, Universal Pictures, 1942.

MACIÁN BLASCO, Francisco (dir.): *El Mago de los Sueños* [cinta cinematográfica]. Estudios Macián S. A., España, 1966.

MALASOMMA, Nunzio (dir.): *Mi primo Lohengrin / Lohengrin* [cinta cinematográfica]. Italia, Enrico Ventura, 1936. ID.: *Éranse siete hermanas / Eravamo sette sorelle* [cinta cinematográfica]. Italia, Promulus Film, Lupa Film, 1937. ID.: *Niña, no seas estúpida / Nina, non far la stupida* [cinta cinematográfica]. Italia, S.P.E.C.I., 1937.

MARQUINA, Luis (dir.): *Don Quintín el Amargao* [cinta cinematográfica]. España, Filmófono, 1935.

MATARAZZO, Raffaello: *Anónima Roylot / L'anonima Roylott* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos, Fiorda, Warner Bross, 1936.

MATTOLI, Mario (dir.): *Damisela de Bard / La Damigella di Bard* [cinta cinematográfica]. Italia, I.C.I., 1936. ID.: *El conde se divierte / Nonna felicità* [cinta cinematográfica]. Italia, I.C.A.R., 1938.

MCCAREY, Leo (dir.): *Going My Way* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos, Paramount Pictures, 1944.

MICÓN, Sabino A.: *La alegría que pasa* [cinta cinematográfica]. España, Sonofilm, 1930.

MIGNONI, Fernando (dir.): *El famoso Carballeira* [cinta cinematográfica]. España, Ediciones Manuel del Castillo, 1940.

MIHURA, Jerónimo (dir.): *En un rincón de España* [cinta cinematográfica]. España, Emisora Films, 1948.

MILLAR (MIGLIAR), Adelqui (dir.): *Life* [cinta cinematográfica]. Gran Bretaña, Whitehall Films Ltd., 1928.

MINNELLI, Vicent (dir.): *I dood it* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos, Loew's / Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), 1943.

MOLANDER, Gustaf (dir.): *La muralla invisible / Den osynliga Muren* [cinta cinematográfica]. Suecia, Svensk Filmindustri, 21.08.1944.

NEILL, Roy William (dir.): *Sherlock Holmes desafía a la muerte / Sherlock Holmes Faces Death* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos, Universal Pictures, 1943.

NEVILLE, Edgar (dir.): *Do, re, mi, fa, sol, la, si, o la vida privada de un tenor* [cinta cinematográfica]. España, CEA, 1934.

NORIEGA, Manuel (dir.): *Don Quintín el amargao* [cinta cinematográfica]. España, Cartago Film, 1925.

ORDUÑA, Juan de (dir.): *El huésped del Sevillano* [cinta cinematográfica]. España, TVE, 1969.

PARELLADA, Juan (dir.): *Alas de paz* [cinta cinematográfica]. España, Hispano Imperial Films, 1942.

PEROJO, Benito (dir.): *Más allá de la muerte* [cinta cinematográfica]. España, Films Benavente, 1924; y PEROJO, Benito (dir.): *Para toda la vida* [cinta cinematográfica]. España, Films Benavente, 1924. ID.: *El negro que tenía el alma blanca* [cinta cinematográfica]. Coproducción España-Francia, Goya Producciones Cinematográficas S.A., Production Francaise Cinematographique, 1927. ID.: *Rumbo al Cairo* [cinta cinematográfica]. España, Cifesa, 1935. ID.: *Héroe a la fuerza* [cinta cinematográfica]. España, Ufisa, 1941.

POWEL, Michael (dir.): *Contrabando / Contraband* [cinta cinematográfica]. Reino Unido, British National, 20.03.1940.

PUJADAS, Pedro (dir.): *Ritmo en las ondas* [cinta cinematográfica]. España, Atenea Films, 1942.

REED, Luther (dir.): *Río Rita / Rio Rita* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos, RKO Productions, 1929.

RIVERS, Abel; y GANCE, Fernand (dirs.): *Felipe Derblay / Le Maitre de forges* [cinta cinematográfica]. Francia, Directerus Francais Associes, 1933.

RODRÍGUEZ DE LA FUENTE, Félix (dir.): *Alas y garras* [cinta cinematográfica]. España, Natura Films S. A., 1967.

ROSEN, Phil (dir.): *El misterio de María Roget / The Mystery of Marie Roget* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos, Universal Pictures, 1942.

ROUSSELL, Henry (dir.): *Violetas imperiales* [cinta cinematográfica]. Francia, M.J. Films, 1932.

SAÉNZ DE HEREDIA, José Luis; SOBREVILA, Nemesio M.; BUÑUEL, Luis (dirs.): *La hija de Juan Simón* [cinta cinematográfica]. España, Filmófono, 1935. ID.: *Quien me quiere a mí* [cinta cinematográfica]. España, Filmófono, 1936;].

SALVINI, Camillo; y MASTROCINQUE, Guido: *Regina de la Scala / Regina della Scala* [cinta cinematográfica]. Italia, Aprilia Film, 1937.

SAMUELSON, George Berthold (dir.): *La canción del día* [cinta cinematográfica]. España, Ulargui Films, 1930.

SCHUSTER, Harold (dir.): *Cena en el Ritz / Dinner at the Ritz* [cinta cinematográfica]. Reino Unido, New World Pictures, 1937.

SELNIK, Friedrich: *Audiencia Imperial / Kaiserwalzer* [cinta cinematográfica]. Alemania, AAFA Film, 1932.

SEMON, Larry (dir.): *Jaimito y la espía / Pluck and Plotters* [cinta cinematográfica]. Se trata de un episodio de una serie (cortometraje).

SETÓ, Javier (dir.): *Pelusa* [cinta cinematográfica]. España, Producciones cinematográficas M.D., SL, 1960.

SIDNEY, George (dir.): *Bathing Beauty* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos, Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), 1944.

STANTON, A.; UNKRICH, L. (dirs.): *Buscando a Nemo / Finding Nemo* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos, Walt Disney Pictures / Pixar Animation Studios, 2003.

STEIN, Paul (dir.): *Doctor Intruso / The Outsider* [cinta cinematográfica]. Reino Unido, Associated British Picture Corporation, 1939.

SUTHERLAND, A. Edward (dir.): *Locos del aire / The Flying Deuces* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos, RKO Radio Pictures, 1939. ID.: *Noche en el trópico / One Night in the Tropic* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos, Universal Pictures, 1940. ID.: *La mujer invisible / The Invisible Woman* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos, Universal Pictures, 1941.

TORREMOCHA, Julián (dir.): *Amores de juventud* [cinta cinematográfica]. España, Ediciones Muñoz Amor, 1939.

TOURNEUR, Maurice (dir.): *El galán de la sonrisa / Avec le sourire mere* [cinta cinematográfica]. Francia, Louis Vernevil, 1936.

TROUSDALE, G.; WISE, K. (dirs): *La bella y la bestia / Beauty and the Beast* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos, Walt Disney Pictures, 1991. ID.: *El jorobado de Notre Dame / The Hunchback of Notre Dame* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos, Walt Disney Pictures, 1996.

TUTTLE, Frank (dir.): *Atención, señoras / Ladies Should Listen* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos, Paramount Publix, 1934.

VIDAL, Armando (dir.): *Mari-Juana* [cinta cinematográfica]. España, PCE (Producción Cinematográfica Española), 1940. ID.: *Un marido barato* [cinta cinematográfica]. España, PCE (Producción Cinematográfica Española), 1941.

VIDOR, King (dir.): *Champ* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos, Metro-Goldwyn-Mayer, 1931. ID.: *La ciudadela / The Citadel* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos, Víctor Saville, 1938.

WAGGNER, George (dir.): *El hombre que fabrica monstruos / Man Made Monster* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos, Universal Pictures, 1941.

WEDGE, Chris, SALDANHA, Carlos (dirs.): *Ice age. La edad del hielo / Ice Age* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos, 20th Century Fox / Blue Sky Studios / Fox Animation Studios, 2002.

WELLS, Orson (dir.): *Ciudadano Kane / Citizen Kane* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos, RKO/Mercury Theatre Productions, 1941.

WOOD, Sam (dir.): *¡Adiós, Mr. Chips! / Goodbye, Mr. Chips* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos, Víctor Saville, 1939.

WOODRUFF, Frank (dir.): *Pistol Packin' Mama* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos, Republic Pictures, 1943.



## Canciones, discos y partituras

ALBALAT BERNAL, Sebastián (compositor): *¡Yo no me quiero casar!* [Interpretado por Albalat y su Ritmo, con el Trío Vocal Hermanas Russell]. [Cara B, disco de vinilo de 78 rpm]. Barcelona, Compañía del Gramófono Odeón “La voz de su amo”, 1946]. ID.: *Hoy es tu cumpleaños* [Interpretado por Albalat y su Ritmo con el Trío Vocal Hermanas Russell]. [Cara ?, disco de vinilo de 78 rpm]. Barcelona, Compañía del Gramófono Odeón “La voz de su amo”, 1946?]. ID.: *Para bailar el bugui* [Interpretado por Albalat y su Ritmo, con el Trío Vocal Hermanas Russell]. [Cara B, disco de vinilo de 78 rpm]. Barcelona, Compañía del Gramófono Odeón “La voz de su amo”, 1946].

ALGUERÓ, Augusto (compositor): *Mamá, ¿qué puedo hacer?: foxtrot con refrán cantado*. [Grabado por la Orquesta Bizarros con el Trío Vocal “Hermanas Russell”]. [Cara A, disco de vinilo de 78 rpm]. Barcelona, Compañía del Gramófono Odeón, 1943.

CHURCHIL, Frank (música); MOREY, Larry (letra): *Canción Tonta / Silly Song* [Canción de Blanca Nieves y los siete enanitos]. Estados Unidos, Walt Disney, 1937.

COCHRAN, Dorcas; NEWMAN, Leonel (compositores); KRAPS, Artur (adaptación letra española): *Nunca más = Again : fox canción de la película, El parador del camino*. [Grabado por Jorge Sepúlveda y su Orquesta]. [Cara A, disco vinilo 78 rpm]. Barcelona, Compañía del Gramófono Odeón, 1950.

COELLO, Leonor y GUERRERO, Jacinto: *Mariquita Pérez: canción infantil* [Interpretado por Gurruchaga y sus estrellas azules]. [Cara A, disco vinilo 78 rpm]. San Sebastián, Columbia, 1942 c.

DANIELS, Bebe (intérprete): *You're always in my arms* (Cara A) / *If you're in love you'll waltz* (Cara B). Canciones – AE-2997; ORQUESTA JACK HYLTON (intérpretes): *Río Rita* (Cara A) / *The Kinkajou* (Cara B). Fox-trots – AE-2996; ORQUESTA BEN POLLACK (intérpretes): *You're always in my arms. Vals* (Cara A) / *Sweetheart, we need each other. Fox-trot* – AE-2998.

DEXTER, Al (compositor): *Coco loco: fox humorístico / Pistol Packin' Mama*. [Grabado por José Valero y su Orquesta; Cuarteto Vocal “Orpheus”]. [Cara A, disco de vinilo de 78 rpm]. Barcelona, Compañía del Gramófono Odeón, 1947.

DURÁN ALEMANY, Juan (compositor): *Camelón: Fox de la película El profesor Memorión*. [Grabado por el Cuarteto Vocal “Orpheus”, con acompañamiento de piano y guitarra]. [Cara B, disco de vinilo de 78 rpm]. Barcelona, Compañía del Gramófono Odeón, 1941. ID.: *Madrugada, fox de la película, Ritmo en las ondas*. [Interpretada por Raúl Abril, con la Orquesta Martín de la Rosa]. [Cara A. Disco de 78 rpm]. Barcelona, Compañía del Gramófono Odeón, 1942.

ERDMAN, Ernie; KAHN, Gus; y RUSSO, Dan A. (compositores): *Toot, toot, Tootsie* [Interpretado por la Orquesta Benson de Chicago]. [Cara B, disco vinilo 78 rpm]. Barcelona, Compañía del Gramófono S.A.E., 1924.

FAIN, Sammy (música); BROWN, Lew y FREED, Ralph (letra); SURIS PALOMÉ, Nicolás (adaptación letra española): *Sara Juana / So long Sarah Jane*. [Grabado por Albalat y su Ritmo con el Trío Vocal "Hermanas Russell"]. [Cara A, disco de vinilo de 78 rpm]. Barcelona, Compañía del Gramófono Odeón "La voz de su amo", 1943.

FIORELLI, Giuseppe y FRAGNA, Armando: *Sólo un recuerdo : tú! = Stelle e lacrime : foxtrot de la película, Corazón ingrato*. [Grabado por Jorge Sepúlveda y su Orquesta]. [Cara A, disco vinilo 78 rpm]. Barcelona, Compañía del Gramófono Odeón, 1953.

GARCÍA MORCILLO, F. (música) y MORCILLO, J. (letra): *Mi vaca lechera* [Interpretado por Albalat y su Ritmo, con el Trío Vocal Hermanas Russell]. [Cara A, disco de vinilo de 78 rpm]. Barcelona, Compañía del Gramófono Odeón "La voz de su amo", 1946].

GUERRERO, Jacinto (compositor); FERNÁNDEZ ARDAVÍN, Luis (letra): *Doña mariquita* [partitura impresa]. Madrid, s.n., 1933.

GUERRERO, Jacinto (compositor); FERNÁNDEZ ARDAVÍN, Luis (letra): *Doña mariquita: canción* [Raquel Meller con acomp. De orquesta ]. [Cara A, disco de vinilo de 78 rpm]. Barcelona, Transoceanic Trading Co., 1931.

GUERRERO, Jacinto (compositor); MUÑOZ SECA, Pedro y PÉREZ FERNÁNDEZ, Pedro (letra): *La canción el día. Canción de Amalio* [Tino Folgar, tenor]. [Cara A, disco vinilo 78 rpm]. Barcelona, Compañía del Gramófono S.A.E., 1930.

GUERRERO, Jacinto (compositor); MUÑOZ SECA, Pedro y PÉREZ FERNÁNDEZ, Pedro (letra): *La canción el día: vals de la película La canción del día* [Tino Folgar, tenor]. [Cara B, disco de vinilo de 78 rpm]. Barcelona, Compañía del Gramófono S.A.E., 1930. ID.: *La canción el día. Canción de Amalio* [Rogelio Baldrich, tenor; acomp. Orquesta; Guerrero, dir.]. [Cara A, disco de vinilo de 78 rpm]. Barcelona, Transoceanic Trading Co., 1931. ID.: *La canción el día. Canción de Estrella* [Condesa de Sclafani, soprano; Guerrero, acomp. piano; maestro Romero, dir.]. [Cara B, disco de vinilo de 78 rpm]. Barcelona, Transoceanic Trading Co., 1931.

GUERRERO, Jacinto (compositor): *Mariquita Pérez: fox-canción* [Interpretado por Gurruchaga y sus estrellas azules]. [Cara B, disco vinilo 78 rpm]. San Sebastián, Columbia, 1942 c.

GUERRERO, Jacinto; y BENLLOCH, J. (compositores); MUÑOZ SECA, Pedro; y PÉREZ FERNÁNDEZ, Pedro; BORRÁS (letra): *Soldadito español* [partitura manuscrita/ partitura impresa]. Madrid, Unión Musical, 1927.

GUERRERO, Salvador; y CASTELLANO, Carlos (compositores): *El cordón de mi corpiño*. [Grabado por Estrellita de Palma]. [Cara A, disco de vinilo 78 rpm]. Barcelona, Compañía del Gramófono Odeón, 1955.

GUTIÉRREZ, Pedro Elías (música y letra): *Alma llanera: joropo*. [Grabado por José Casas Augé y su Orquesta con el Trío Vocal "Hermanas Russell"]. [Cara A, disco de vinilo de 78 rpm]. Barcelona, Compañía del Gramófono Odeón, 1948.

HEUSEN, Jimmy van; y BURKE, Johnny (compositores): *Columpiándose en una estrella = Swinging on a star: foxtrot con refrán cantado*. [Grabado por Raúl Abril y su Orquesta

con el Trío Vocal "Hermanas Russell". [Cara A, disco de vinilo de 78 rpm]. Barcelona, Compañía del Gramófono Odeón, 1945.

JORDI, Aureli (compositor): *Aquel negrito*. [Interpretado por Roberto Rizo]. [Disco de 45 rpm]. Cola-Cao. Disco obsequio

LEÓN, José; CASTELLVÍ MARIMÓN, José María; y TORRES NIN, Lorenzo "Demon" (compositores): *Tu verás... Somos tres subidos en un árbol: Marcha*. [Grabado por la Orquesta Demon con el Cuarteto Vocal "Orpheus"]. [Cara A, disco de vinilo de 78 rpm]. Barcelona, Compañía del Gramófono Odeón, 1942.

MENKEN, A. (música); ASHMAN, H. (letra): "Bella" / "Belle". En TROUSDALE, G.; y WISE, K. (dirs): *La bella y la bestia / Beauty and the Beast* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos, Walt Disney Pictures, 1991.

MENKEN, A. (música); SCHARTZ, S. (letra): "Todo al revés" / "Topsy Turvy", en TROUSDALE, G.; y WISE, K. (dirs): *El jorobado de Notre Dame / The Hunchback of Notre Dame* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos, Walt Disney Pictures, 1996.

MONSERRAT GUILLEMAT, Martí, "Serramont" (compositor): *Señora: Foxtrot de la película, Un enredo de familia*. [Grabado por Raúl Abril y Cuarteto Vocal "Orpheus", con el acordeonista Serramont y su Orquesta]. [Cara A, disco vinilo 78 rpm]. Barcelona, Compañía del Gramófono Odeón, 1943

RAVASINI, Nino (compositor); Abril, Raúl (adaptación al español): *¡No puede ser! = Stasera no!* [Interpretado por Roberto Rizo]. [Cara A. Disco de 78 rpm]. Barcelona, Compañía del Gramófono Odeón, 1942.

REVEL, Harry (música): *La polca del cachete = The slap polka: fox polca con refrán cantado de la película Pistoleros sin pistolas*. [Grabado por Orquesta Gran Casino con el Trío Vocal "Hermanas Russell"]. [Cara A, disco de vinilo de 78 rpm]. Barcelona, Compañía del Gramófono Odeón "La voz de su amo", 1946.

ROBIN, Leo y BROWN, Nacio Herb (música): *El invierno fue = Wintertime: fox de la película por fin se decidió*. [Grabado por la Orquesta Gran Casino con el Trío Vocal "Hermanas Russell"]. [Cara B, disco de vinilo de 78 rpm]. Barcelona, Compañía del Gramófono Odeón "La voz de su amo", 1946.

RUIZ DE AZAGRA, José (compositor): *Tipolino: Foxtrot de la película, Un marido a precio fijo*. [Grabado por el Cuarteto Vocal "Orpheus"]. [Cara B, disco de vinilo de 78 rpm]. Barcelona, Compañía del Gramófono Odeón, 1942.

SALINA, Manuel (compositor): *Vals de las velas: sobre el motivo popular Auld lang syne, de la película El puente de Waterloo*. [Grabado por Rafael Medina y su Orquesta con el Cuarteto Vocal "Orpheus"]. [Cara A, disco de vinilo de 78 rpm]. Barcelona, Compañía del Gramófono Odeón, 1945.

SALINA, Manuel y VALERO, José (compositores): *Buffalo Bill: foxtrot con refrán cantado* [Cara A. Disco de 78 rpm]. [Interpretado por José Valero y su Orquesta, con el Trío Vocal "Hermanas Russell"]. Barcelona, Compañía del Gramófono Odeón, 1945

VILLENA, Antonio; GARCÍA, Marino (compositores): *Manolo de mis amores* [Grabado por Estrellita de Palma con orquesta]. [Cara A, disco de vinilo 78 rpm]. Barcelona, Compañía del Gramófono Odeón, 1952.

VIVES, Ramón (compositor): *Yokohama: fox lento con refrán cantado* [Grabado por la Orquesta Bizarros; el Trío Vocal "Hermanas Russell"; el Cuarteto Vocal "Orpheus"; Julio Latorre, cantor; dir. Augusto Algueró]. [Cara A, disco de vinilo de 78 rpm]. Barcelona, Compañía del Gramófono Odeón, 1946.

VV. AA.: *Éxitos del cine y de la radio* [partitura impresa]. Barcelona, Ediciones Armónico, s.f. ID.: *Marquita Pérez* [Interpretado por Leonor Coello, trío vocal Gurruchaga y sus Estrellas azules]. [Dos discos de 33 rpm]. Madrid, Cámara de Comercio e Industria, D. L., 1991.

WOLCOTT, Charles (música); SANTOS, Edmundo (letra en español): *México* [Grabado por Raúl Abril y su Orquesta, con el Trío Vocal "Hermanas Russell" y el Cuarteto Vocal "Orpheus"]. [Cara B, disco de vinilo de 78 rpm]. Barcelona, Compañía del Gramófono Odeón, 1946.

# ANEXOS

---

**Anexo 1. GUERRERO, Jacinto (compositor): La Canción del trabajo [partitura autógrafa: separata]. Música cinematográfica: *Garbancito de la Mancha* (Arturo Moreno, 1945)**

**Anexo 2. El cine de animación en los países Europeos: el caso de Francia**

**Anexo 3. *Figura 650***

**Anexo 4. Discografía del Trío Vocal “Hermanas Russell”**

**Anexo 5. Discografía de Cayetano Renom**

**Anexo 6. Discografía del Cuarteto Vocal “Orpheus”**

**Anexo 7. Características y funciones de la música de *Garbancito de la Mancha* por secuencias**



# Anexo 1

## GUERRERO, Jacinto (compositor): La Canción del trabajo [partitura autógrafa: separata]. Música cinematográfica: Garbancito de la Mancha (Arturo Moreno, 1945)

"GARBANCITO DE LA MANCHA" CANCIÓN DEL TRABAJO

Flauta Flautino *capitelo* *ritmo* *al Flauta* *Flauta*  
*Como Viento*

Clarinete (sib)

Fagot

T. pas (Fa)

T. petas (Do)

T. bajos

T. bar. (tuba)

Trombón

Batería *un cascabel*

Bombas flote

Saxofón alto mil

Saxo tenor Sol

Saxo alto mil b

Pipa

Garbancito

V. line, 1os

2os

V. line

V. cellos

6 C. Bajas

ESTUdios

Puerrero

*imitando el balido de la cabra*

*allegro*

*Bil-p*

*Tres leña*

The image shows a handwritten musical score for the film 'Garbancito de la Mancha'. The title 'GARBANCITO DE LA MANCHA' and 'CANCIÓN DEL TRABAJO' are written at the top. The score is for a full orchestra and includes parts for Flauta Flautino, Clarinete (sib), Fagot, T. pas (Fa), T. petas (Do), T. bajos, T. bar. (tuba), Trombón, Batería (with 'un cascabel'), Bombas flote, Saxofón alto mil, Saxo tenor Sol, Saxo alto mil b, Pipa, Garbancito, V. line (1st and 2nd), V. line, V. cellos, and 6 C. Bajas. The score is written on ten staves. There are various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. A stamp 'ESTUdios' is visible on the right side. The name 'Puerrero' is written in the top right corner. There are also some handwritten notes and markings, such as 'imitando el balido de la cabra' and 'allegro'. The page number '1279' is at the bottom.

Handwritten musical score for Flautin, featuring multiple staves with musical notation, including notes, rests, and dynamic markings such as *Flautin*, *rit*, and *allegro*. The score includes a section with red numbers 1 through 5 and a section with the word *Vol* and *etc*. The page number 11 is visible at the bottom center.

Flautin

rit

allegro

1 2 3 4 5

Vol etc

11

SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AUTORES LÍRICOS



ASOCIACION ESPAÑOLA DE AUTORES LIRICOS

Handwritten musical score on a page with a red border. The page contains multiple staves of music with various annotations. At the top right, there are page numbers "-3-" and "-2-". A vertical box on the left contains the number "3". A horizontal box in the middle contains the numbers "6 7 8 9 10 11". A vertical box on the right contains the number "4". The music includes notes, rests, and dynamic markings like "p" and "lento". There are also some circled symbols and arrows.



Handwritten musical notation for measures 15 and 16. The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as *mf* and *sol*. There are also some illegible handwritten notes above the staff.

17

18

17

18

19

20

21

22

Handwritten musical notation for measures 17 through 22. The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as *mf* and *sol*. There are also some illegible handwritten notes above the staff.

17

18

Handwritten musical notation for measures 23 through 28. The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as *mf* and *sol*. There are also some illegible handwritten notes above the staff.

11  
12

12

COMPAÑIA DE AUTORES LIRICOS

BALET  
BLAY

ESTUDIOS

-3-

Handwritten musical score for 'BALET BLAY'. The score is written on ten staves. The top two staves contain vocal lines with lyrics: "un parol me lat me lat". The remaining staves contain piano accompaniment. The score is divided into measures numbered 17 through 22. A blue stamp at the top center reads "BALET BLAY ESTUDIOS". The page is numbered "-3-" in the top right corner. The word "COMPAÑIA DE AUTORES LIRICOS" is written vertically on the left side of the page.

Handwritten musical score on a page with a vertical title on the right edge: "AUTORES LIRICOS". The score is written on multiple staves. The top system includes the instrument name "Flautin" and dynamic markings "T're" and "Celand". The middle system contains the numbers "23 24 25" written across the staves. The bottom system includes a measure with a fermata and a measure with a "2 3" marking. The page number "2" is visible at the bottom right corner.

PIANOS LIRICOS

4

The image shows a handwritten musical score on ten staves. The score is divided into several systems. The first system includes a vocal line with notes and lyrics, and a piano accompaniment. The second system features a piano line with notes and a 'rall' marking. The third system contains a piano line with notes and a 'Lento' marking. The fourth system includes a piano line with notes and a 'rall' marking. The fifth system features a piano line with notes and a 'rall' marking. The sixth system includes a piano line with notes and a 'rall' marking. The seventh system contains a piano line with notes and a 'rall' marking. The eighth system features a piano line with notes and a 'rall' marking. The ninth system includes a piano line with notes and a 'rall' marking. The tenth system contains a piano line with notes and a 'rall' marking. The score is written in ink on aged paper.

## Anexo 2

### ***El cine de animación en los países Europeos: el caso de Francia***



Es evidente que no existe competidor que pueda medirse con la potente maquinaria estadounidense de animación y más si se centra la atención en el cine de la década de 1940<sup>1982</sup>. Pero, a pesar de ello, no se puede entender el nacimiento, historia y evolución del cine de animación si no se tienen en cuenta las producciones realizadas en otros países, en especial el caso concreto de Francia, de modo que, aunque su influencia en el cine español fue sin duda menor, resulta básico conocer lo que el público conocía o veía del cine de dibujos animados europeo. No obstante, y considerando que *Garbancito de la Mancha* (1945) fue el primer largometraje de dibujos animados en color en toda Europa, cuanto se exponga a continuación estará referido, principalmente y salvo que se indique lo contrario, a producciones de cortometrajes o, a lo sumo, largometrajes en blanco y negro.

#### **FRANCIA**

Francia ocupa un lugar de gran relevancia en la animación europea, en especial, por lo que respecta a los inicios del cine de dibujos animados. Su figura más relevante fue el animador y dibujante Émile Cohl<sup>1983</sup>. De su amplia obra —realizó más de trescientos filmes— destacan *Fantasmagorie* (París, Théâtre du Gymnase, 17.08.1908)<sup>1984</sup>, *Un*

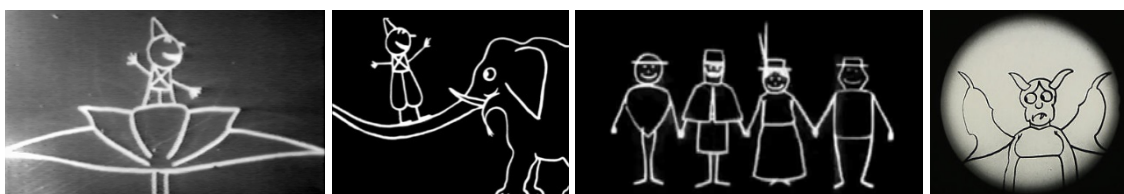
---

<sup>1982</sup>FALK, Nat: *How to make animated cartoons*. Nueva York, Foundation Books, 1941. FEILD, Robert D.: *The Art of Walt Disney*. Nueva York, Macmillan, 1942.

<sup>1983</sup> Émile Courte (\*1857; †1938), había empezado como dibujante de tiras cómicas de periódico —era alumno del caricaturista André Gill—, trabajando luego para diversas productoras (Gaumont y Pathé Frères en París, y Éclair en Nueva York).

<sup>1984</sup> Fue su primer trabajo en el mundo de la animación, en el que sigue una técnica de animación consistente en dibujos de trazo blanco sobre fondo negro. Se estrenó en Gran Bretaña como *Black and White* y en Estados Unidos como *Metamorphosis*.

*drame chez les fantoches* (1908)<sup>1985</sup>, *Le cauchemar du fantoche* (1908)<sup>1986</sup>, *Les joyeux microbes* (1909)<sup>1987</sup>, *Le peintre néo-impressionniste* (1910)<sup>1988</sup>, *Le chien Flambeau* (Émile Cohl y Benjamin Rabier, 1917)<sup>1989</sup> y la famosa serie de comedia humorístico-satírica *Las aventuras de los pies de níquel* [*Les aventures des Pieds Nickelés*] (Émile Cohl y Louis Forton, 1918)<sup>1990</sup>.



**Figura 1046.** Dos imágenes de *Fantasmagoría* [*Fantasmagorie*] (1908), de Émile COHL, *Drama en casa de los fantasmas* [*Une drame chez les fantoches*] (1908) y *Los microbios alegres* [*Les joyeux microbes*] (1909).

La figura de Cohl y la trascendencia de su obra eran de sobra conocidas en España, como así se atestigua en el reportaje aparecido en la revista *Primer Plano*:

“Por iniciativa del director general de Cinematografía francesa se ha creado en Francia el Premio “Emile Cohl”, que será concedido, cada año, al mejor film de dibujos animados. Con esta decisión, tomada por el señor Louis Galey, se hace justicia a uno de los iniciadores de esta técnica cinematográfica, que ha conquistado todos los mercados del mundo, convirtiéndose en uno de los géneros fílmicos más florecientes”<sup>1991</sup>.

Avanzando en el tiempo, y a la vista de los éxitos de la animación norteamericana —y más en concreto, de Disney—, también los animadores y productores franceses

<sup>1985</sup> Pertenece a la serie de los *fantoches*. En ésta, aparecen, aunque esquemáticos, los que se consideran los primeros personajes de dibujos animados de la historia.

<sup>1986</sup> También forma parte de la serie de los *fantoches*.

<sup>1987</sup> Donde se mezclan dibujos animados con actores reales.

<sup>1988</sup> Dibujos animados en color.

<sup>1989</sup> Serie producida como film de propaganda. El ilustrador Benjamin Rabier (\*1864; †1939), se haría famoso por su creación del dibujo de *La vaca que ríe* [*La vache qui rit*].

<sup>1990</sup> Se trata de una serie. El escritor y dibujante Louis Forton (\*1879; †1934), fue uno de los pioneros del cómic francés, creador de la célebre serie del personaje *Bibi Fricotin* (1928), que fuera retomado a su muerte, en *Le Petit Illustré* y *L'As*, y hasta 1947, por el ilustrador de cómics Gastón Callaud, quien en la década de 1920 había publicado a su vez *Las aventuras de Tric y Trac* en *Le Pêle-Mêle*, proporcionando numerosos cuentos, y que, en 1931-1934, trabajara junto a otros artistas en la revista de publicidad *La Revue du Cires Sultanes*.

<sup>1991</sup> S/A: “Los premios cinematográficos de Francia”, en *Primer Plano*, III/95 (09.08.1942), p. 9.



trataron de emular aquellas experiencias. En 1931, Jean Delaurier (\*1904; †1982) y el anglo-suizo Jean Varé [o Maurice Hayward] (\*1914; †1940) montaron en su estudio de animación (Lutèce Films) el corto sonoro en blanco y negro *Meunier, estás dormido* [*Meunier, tu dors*], y cuatro años después, Delaurier, en solitario, filmó *Tumbados en el pajar (con el sol de testigo)* [*Couchés dans le foin (avec le soleil pour témoin)*], para ilustrar una canción de moda, insertando algunas escenas subidas de tono<sup>1992</sup>.

En 1934 se creó en París el grupo DAE (*Dessins Animés Européens*), dirigido por el periodista, historiador del cine y crítico cinematográfico franco-italiano Giuseppe Maria Lo Duca y por la italiana Leontina “Mimma” Indelli, que llevaron a cabo diversos proyectos (como por ejemplo, *Dorotea en casa de los fantasmas* [*Dorothée chez les fantômes*] o *La conquista de Inglaterra* [*La conquête d’Angleterre*]<sup>1993</sup>. Pero el operador (que no se dio cuenta de un defecto de la cámara) y el rudimentario proceso de coloreado, contribuyeron al fracaso de la empresa<sup>1994</sup>.



**Figura 1047.** Leontina INDELLI y Émile COHL: *La conquista de Inglaterra*[*La Conquête de l’Angleterre*] (1937).

---

<sup>1992</sup> Para mantener la calidad del dibujo en papel y mejorar en lo posible el soplo de la animación en el celuloide, Delaurier y Varén aplicaron la técnica de dibujar y pintar cada imagen en un cartón, que se cortaba y pegaba luego con precisión a una lámina de acetato. En 1945, y tras varios proyectos, Delaurier regresó con la secuencia animada para el *Cyrano de Bergerac* de Fernand Rivers (\*1879; †1960).

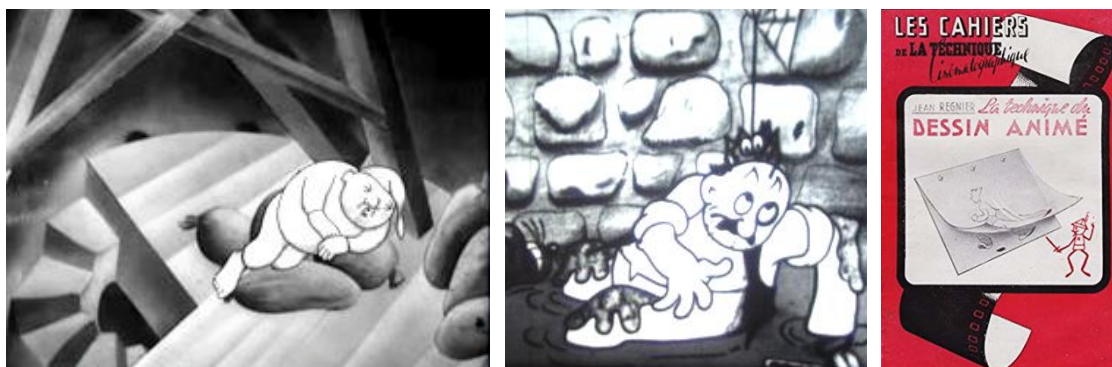
<sup>1993</sup> Giuseppe Maria [Joseph-Marie] Lo Duca (\*1905; †2004), doctor en Letras y en Medicina, novelista y crítico de arte, residió en París desde 1935 y co-fundó en 1951 (junto a André Bazin, Léonide Keigel y Jacques Doniol-Valcroze) los influyentes *Cahiers du cinéma*. Por su parte, Leontina “Mimma” Indelli (\*1909; †2002), dirigió el corto de animación *El descubrimiento de América* [*La découverte de l’Amérique*] (1935), y *La coche et la mouche* [*La tartana y la mosca*] (1942), en colaboración con Paul de Roubaix, basado en la fábula de La Fontaine, pero cuya cinta se incendió. Dejó luego el cine y el humor para dedicarse a la pintura y a diversas actividades como diseñadora, y fue campeona mundial de pesca submarina en 1952.

<sup>1994</sup> Puede verse: LO DUCA, Joseph-Marie: *Le dessin animé*. París, Prisma, 1948. [Con introducción a cargo de Walt Disney].

La animación sobrevivió en el país gracias a la publicidad, aunque se continuaron haciendo algunas apuestas interesantes. El dibujante André Rigal (\*1898; †1973) se responsabilizó del corto humorístico que se insertaba en el noticiario *France-Actualité*, que empezó a emitirse en 1933 bajo el título de *France bonne humeur* (“Francia de buen humor”). Durante los años de la ocupación alemana, dirigió algunos cortos incluyendo *Cap’taine Sabord appareille* (“El aparejo del Capitán Sabord”), *Cap’taine Sabord dans l’île mystérieuse* (“El capitán Sabord en la isla misteriosa”), y *V’la le beau temps* (“Ya llegó el buen tiempo”). Colaboró muchos años con Jean Régnier, director de *Les joies de l’eau* (“Los placeres del agua”, 1932).



**Figura 1048.** André RIGAL: *El aparejo del Capitán Sabord* [*Cap’taine Sabord appareille*] (1943).



**Figura 1049.** Jean DELAURIER: *Meunier, estés dormido* [*Meunier, tu dors*] (1931); y Jean REGNIER: *Los placeres del agua* [*Les joies de l’eau*] (1932); & REGNIER, Jean: *La technique du dessin animé*. París, Éditions Film et Technique, col. “Les cahiers de la technique cinématographique, vol. 40”, 1947.

Por entonces, se experimentaba con todo tipo de iniciativas, y así fue como el autor de cómics Alain Saint-Ogan (\*1895; †1974) —famoso por su tira de historietas *Zig y Pulga* [*Zig et Puce*] y por sus grafismos art-déco—, junto a Jean Delaurier, realizaron dibujos para *Un concurso de belleza* [*Concours de beauté*] (1934), o como el biólogo y cineasta Jean Painlevé (\*1902; †1989) —que renovó el cine científico con diversos documentales sobre fauna marina, histología, física, biología molecular...—, probó la animación en color a partir de las figuritas de plastilina modeladas y armadas con alambre por el escultor René Bertrand-Boutée (\*1877; 1950), en una exitosa versión en trece minutos de *Barba Azul* [*Barbe bleue*], con música de Maurice Jaubert (\*1900; †1940) y color en Gasparcolor —inventado por el químico húngaro Bela Gaspar (\*1898; †1973)— (1936).



**Figura 1050.** Alain SAINT-OGAN: *Un concurso de belleza* [*Concours de beauté*] (1934). Nótese los grafismos de los animales, muy cercanos a los empleados en *Garbancito*...





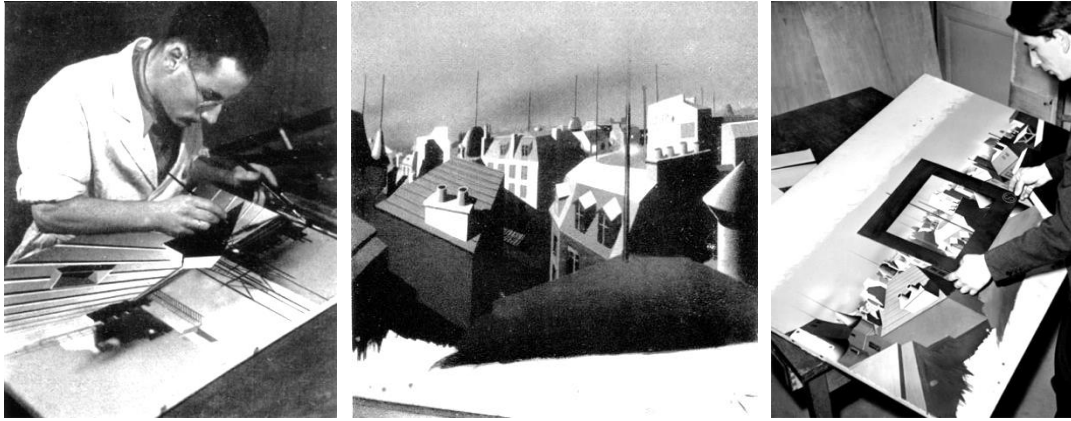
**Figura 1051.** Jean PAINLEVE: *Barba Azul* [*Barbe bleue*] (1936). Animación a partir de figuras de plastilina.

Entretanto, el dibujante Paul Grimault (\*1905; †1994) ingresó en el mundo de la animación en 1936, al fundar, junto al productor de cine André Sarrut (fl.1937-1952), la primera sociedad productora de películas de animación y publicidad que hubo en Europa: *Les Gémeaux* ["Géminis"]<sup>1995</sup>.



**Figura 1052.** Arriba: izda., André SARRUT (atrás) y Paul GRIMAULT (delante) durante la preparación de *Fenómenos eléctricos* [*Phénomènes électriques*] (1937), centro, Grimault (izda.) y Sarrut (dcha.), colaborando en *Les Gémeaux*; dcha., Jacques PRÉVERT y Paul Grimault, en el estudio *Les Gémeaux* (1945). Abajo: tres imágenes de Paul Grimault.

<sup>1995</sup> Tras realizar diversos cortometrajes, como *El ladrón de rayos* [*Le voleur de paratonnerres*] (1944) o *El soldadito* [*Le petit soldat*] (1947), *Les Gémeaux* estrenaron un largometraje basado en el cuento de Andersen, *La pastora y el deshollinador* [*La bergère et le ramoneur*] (1948-1952), que tuvo serias dificultades de financiación, a pesar de lo cual André Sarrut lo sacó adelante en 1952, con música del húngaro-francés Joseph Kosma (\*1905; 1969). Sin embargo, la aparición de esta película, sin el acuerdo de Paul Grimault, supuso la ruptura entre ambos, tras de lo cual Sarrut se enroló en la sociedad de anuncios de publicidad "La Comète", produciendo numerosos comerciales con el animador Jacques Asséo. (En la década de 1950, La Comète iba a realizar más de dos mil anuncios, convirtiéndose en la empresa de publicidad más grande de Europa, con un 80% de la exportación. Sarrut produjo cortos como *Fenómenos eléctricos* [*Phénomènes électriques*] (1937), *El mensajero de la luz* [*Le Messenger de la lumière*] (1938), *El encantador está encantado* [*L'Enchanteur est enchanté*] (1938), *El comerciante de notas* [*Le Marchand de notes*] (1942), *El espantapájaros* [*L'Épouvantail*] (1943), *La flauta mágica* [*La flûte magique*] (1946) o *La leyenda de la seda* [*La Légende de la soie*] (1950).

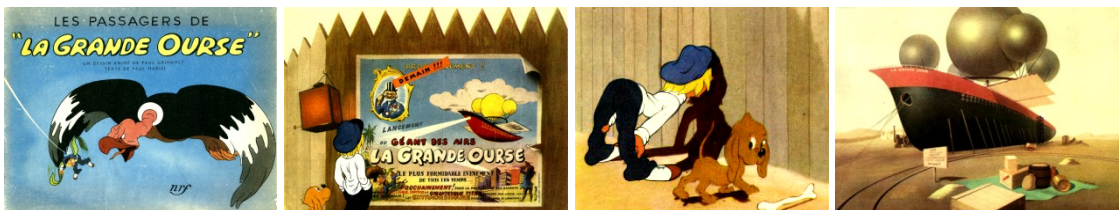


**Figura 1053.** Paul GRIMAULT: *El ladrón de rayos* [*Le voleur de paratonnerres*] (1944). Pintura y trabajo con los decorados. A la dcha., Jean-François LAGUIONIE (*El castillo de los monos* [*Le château des singes*], *La pizarra* [*Le Tableau*]), colaborador de Grimault.

Tras diversas tentativas sin mucho éxito, en 1941 sacó a la luz su primer cortometraje artístico, recuperando un viejo proyecto financiado por Air France, *Los pasajeros del barco La osa mayor* [*Les passagers de la Grande Ourse*], con unas vigorosas caricaturas, delicadas y sobrias en colorido<sup>1996</sup>.



**Figura 1054.** Paul GRIMAULT: *El mensajero de la luz* [*Le messenger de la lumière*] (1938) & dos aspectos de *El comerciante de notas* [*Le marchand de notes*] (1942). Grafismos rudimentarios.



<sup>1996</sup> Tras la guerra, Grimault iba a encarnar el espíritu más francés, con toda la frescura del realismo poético del momento. Trabajó diversos cortos publicitarios con imágenes reales, pero al reencontrarse con Max Ernst (\*1891; †1976), Jean Aurenche (\*1903; †1992) y Jean Anouilh (\*1910; †1987), éstos le aconsejaron que regresara a los dibujos animados.



**Figura 1055.** Paul GRIMAULT: *Los pasajeros del barco La osa mayor* [*Les passagers de la Grande Ourse*] (1941). Grafismos y colorido muy conseguidos, cercanos a los estadounidenses de la época.



**Figura 1056.** Paul GRIMAULT: *El espantapájaros* [*L'épouvantail*] (1943). Alusiones a la obra de Walt Disney.



**Figura 1057.** Paul GRIMAULT: *La flauta mágica* [*La flûte magique*] (1946).



**Figura 1058.** Paul GRIMAULT: *El soldadito* [*Le petit soldat*] (1947). Buen desarrollo de la trama (recuerda *Pinocho* de Walt Disney).

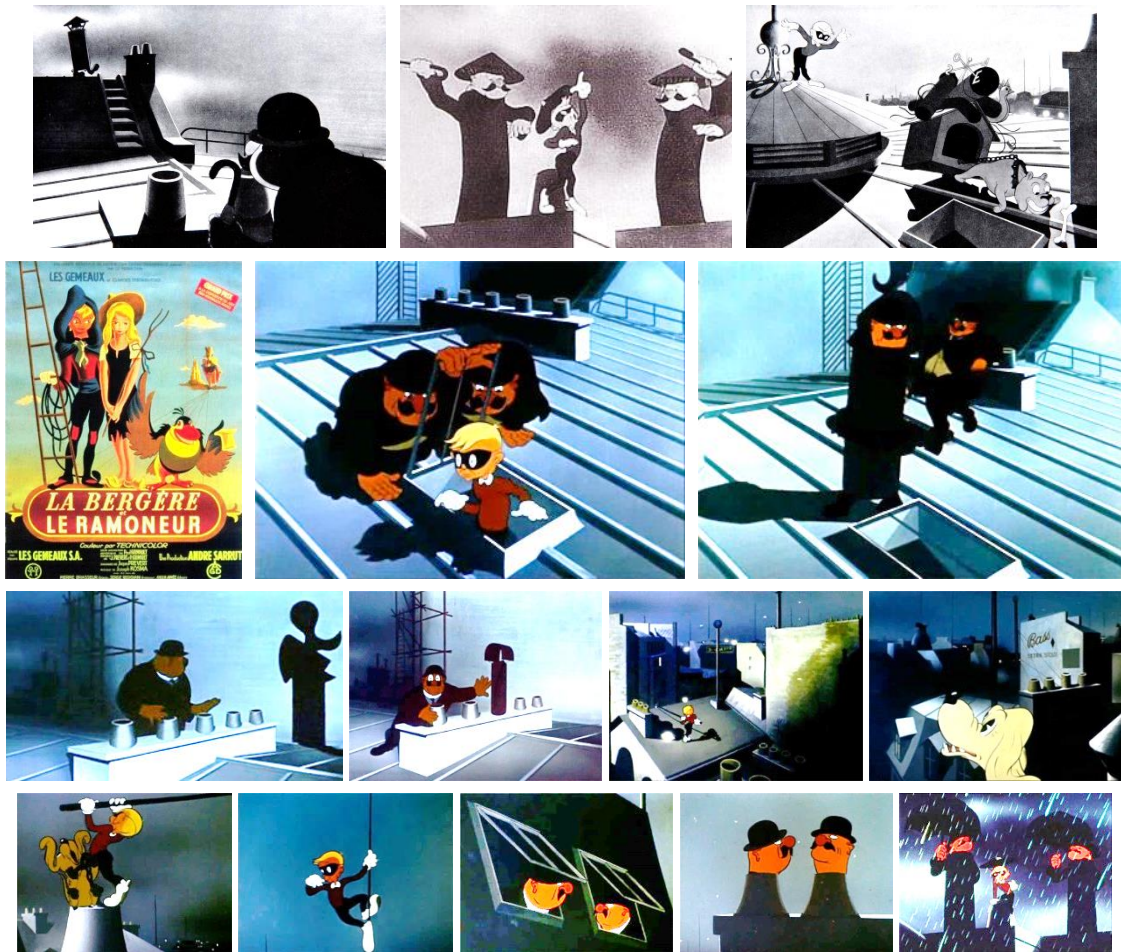


Figura 1059. Paul GRIMAULT & André SARRUT: *La pastora y el deshollinador* [*La bergère et le ramoneur*] (1952). Estilo muy original, francés.

#### FRANCIA

El público ha acogido con simpatía la película francesa de dibujos animados "El ladrón de los paradores", y esto ha animado a los productores. Se está realizando por Jacques Prevert una película de largo metraje de este género, que llevará el título de "La pastora y el limpia chimeneas", y se anuncia el estreno de ocho "cortos", realizados por el popular dibujante de revistas humorísticas Dubout.

Figura 1060. S/A: "El cine en el mundo", en *Primer Plano*, VII/318 (17.11.1946), p. 8.



**Figura 1061.** Paul GRIMAULT: *La leyenda de la seda* [*La légende de la soie*] (1950).

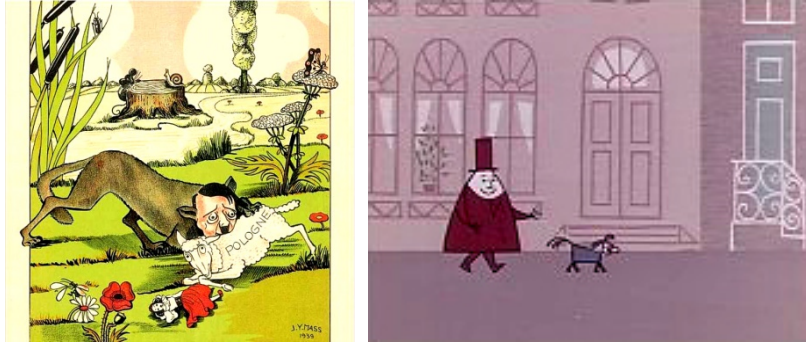
También el húngaro-francés Jean Image [o Émeric André Hajdu, o Imre Hajdú] (\*1911; †1989) —residente en Francia desde 1932 y formado en pintura y decoración en Budapest y Berlín— estuvo involucrado en la publicidad desde 1934 en París, e hizo, como director, guionista, dibujante y productor, algunas películas subvencionadas y unos cuantos cortos propios, iniciando su carrera en 1937: *Sobre dos notas* [*Sur deux notes*], 1939; *El cordero y el lobo* [*Le loup et l'agneau*] —de temática antinazi—, destruido durante la ocupación, 1939 [y luego, en color, 1956]; *Negras juegan y ganan* [*Les noirs jouent et gagnent*], en blanco y negro, de 1944; y *Las aventuras del Sr. Pinceau* [*Les aventures de Monsieur Pinceau*], 1944<sup>1997</sup>.



**Figura 1062.** Jean IMAGE (\*1911; †1989). Las imágenes recuerdan las coetáneas españolas en torno a *Garbancito...*

<sup>1997</sup> Otros cortos a su cargo de fecha cercana a *Garbancito* fueron *La revuelta de las notas* [*La révolte des notes*] —de 8 minutos— y *La princesa clave de Sol* [*Princesse clé de Sol*], ambos de 1944 y en blanco y negro; o bien, *Rapsodia de Saturno* [*Rhapsodie de Saturne*] (en 11 minutos, del año 1946, y en color), *Balada atómica* [*Ballade Atomique*] (de 1948, en color y de 8 minutos de duración), *El Sr. Todo-el-mundo* [*Monsieur Tout-le-Monde*] (1949), *La cigarra y la hormiga* [*La cigale et la fourmi*] (de 1954, de 10 minutos, en color) y *El Sr. Víctor o La máquina del tiempo* [*Monsieur Victor ou la Machine à remonter le temps*] (de 1955, en color, de 7 minutos), así como la serie *Los sueños de Juanito* [*Les Rêves de Jeannot*] (1950).





**Figura 1063.** Jean IMAGE: *El cordero y el lobo* [*Le loup et l'agneau*] ([1939] 1956); ilustración, Jean-Yves Mass; y *El Sr. Víctor o La máquina del tiempo* [*Monsieur Victor ou la Machine à remonter le temps*] (1955). Del cómic a la pantalla, en unos años especialmente cambiantes.



**Figura 1064.** Jean IMAGE: *La princesa clave de Sol* [*Princesse clé de Sol*] (1944). Lo onírico como temática. Alusiones a *Fantasia* o a las *Silly Symphonies* de Disney...

Durante la guerra enseñó en una escuela de animación que fundara el influyente pintor, dibujante, figurinista, diseñador de vestuario, escenógrafo y cartelista Paul Colin (\*1892; †1985), tras de lo cual iba a fundar, en 1948, la casa *Films Jean Image*.



**Figura 1065.** Jean IMAGE: *Rapsodia de Saturno* [*Rhapsodie de Saturne*] (1946).

Más tarde, llegaría a ser el primer francés en protagonizar un largometraje animado, *Pepito el valiente o Las nuevas aventuras de Pulgarcito* [*Jeannot l'intrépide, ou Les*

nouvelles aventures du Petit Poucet] (1950), muy influido por el estilo clásico de Walt Disney —y de evidentes reminiscencias con nuestro anterior *Garbancito*, personaje del ogro incluido—, al que seguiría, tres años después, el largometraje —de una hora de duración— *¡Buenos días París!* [*Bonjour Paris! ou La tour prend garde*] —en colaboración con Mose y Peter Sachs— (30.10.1953), que incluía un prólogo a cargo de Jean Cocteau (\*1889; †1963)<sup>1998</sup>.



<sup>1998</sup> A partir de 1960, Jean Image se dedicó a producir series de dibujos animados para la televisión, que le reportaron gran fama. Además, años más tarde escribió un libro sobre animación: *IMAGE, Jean: Le dessin animé: initiation à la technique*. París, Solar, Impr. Lescaret, 1979.



**Figura 1066.** Jean IMAGE: *Pepito el valiente* o *Las nuevas aventuras de Pulgarcito* [*Jeannot l'intrépide*, ou *Les nouvelles aventures du Petit Poucet*] (1950). Arriba a la dcha., cartel de la versión en inglés. Nótese los grafismos (incluso en el protagonista y otros personajes), así como la temática y los fondos o paisajes, muy cercanos a los de *Garbancito*...

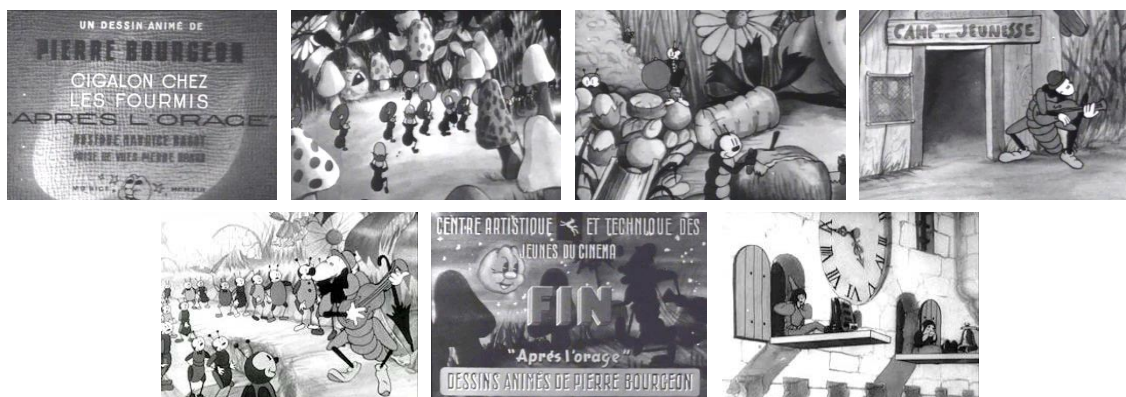


**Figura 1067.** Jean IMAGE: *Pepito el valiente* o *Las nuevas aventuras de Pulgarcito* [*Jeannot l'intrépide*, ou *Les nouvelles aventures du Petit Poucet*] (1950). Versión en español.

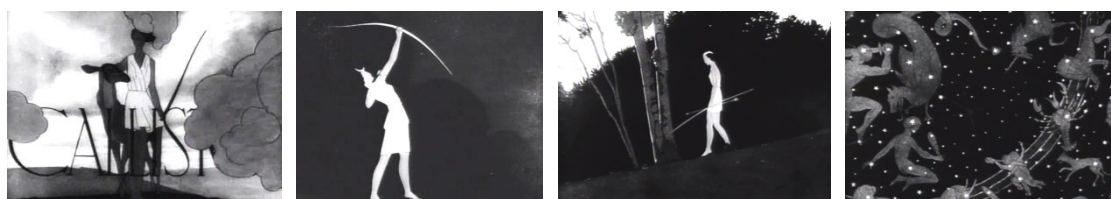


**Figura 1068.** Jean IMAGE: *¡Buenos días París!* [*Bonjour Paris!* ou *La tour prend garde*] (1953). Recuerda algunas producciones exitosas de Disney. Arriba, a la dcha., IMAGE, Jean: *Le dessin animé: initiation à la technique*. París, Solar, Impr. Lescaret, 1979.

Por entonces también, el búlgaro Arcady [Arkady Brachlianov] (\*1912; †2001), compositor dedicado a la canción popular y a musicalizar algunos textos, derivó hacia la animación en el ámbito publicitario. Trabajó algunos cortos en la Francia no ocupada de 1943, como *Pym en la ciudad* [*Pym dans le ville*], o *Las aventuras de Nanouk el esquimal* [*Les aventures de Nanouk l'esquimau*] —junto al dibujante de prensa Jacques Faizant (\*1918; †2006)—, o *Las campanas de la vieja mansión* [*Le carillon du vieux manoir*]. Y ese mismo año, el pintor e ilustrador André-Edouard Marty (\*1882; †1974) produjo la elegante cinta *Calisto, la pequeña ninfa de Diana* [*Callisto, la petite nymphe de Diane*] (1943), de 13 minutos de duración, con música de Arthur Honegger (\*1892; †1955) y de Alexis Roland-Manuel (\*1891; †1966).



**Figura 1069.** Pierre BOURGEON: *La cigarra y la hormiga. Después de la tormenta* [*Cigalon chez les fourmis, après l'orage*] (1942); grafismos interesantes, que recuerdan a *Garbancito* y otras producciones americanas, pero todavía sin color; & (abajo, a la dcha.): Arcady BRACHLIANOV: *Las campanas de la vieja mansión* [*Le carillon du vieux manoir*] (1943).



**Figura 1070.** Arcady BRACHLIANOV: *Calisto, la pequeña ninfa de Diana* [*Callisto, la petite nymphe de Diane*] (1943). Estética art-déco, seria, para adultos, a partir de una temática elevada (mitológica).

Por su parte, Albert Dubout (\*1905; †1976), dibujante cómico, en colaboración con el animador Jean Junca, preparó una serie a partir de un personaje (*Anatol va de cámping* [*Anatole fait du camping*] y *Anatol en la torre de Nesle* [*Anatole à la Tour de Nesle*]), rodadas durante la Segunda Guerra Mundial aunque distribuidas ya en 1947.



**Figura 1071.** Albert Dubout: *Las aventuras de la familia Anatol* [*Les aventures de la famille Anatole*] (libro de cómics, 1951); *Anatol querido* [*Anatole chérie*] (1954); *Anatol en la torre de Nesle* (1947).

Repárese en este caso en la temática medieval y en los grafismos, cercanos a las historietas de cómic, que le acercan a los empleados también en *Garbancito...* Abajo, autocaricatura de Dubout y *Anatol va de cámping* [*Anatole fait du camping*] (1947).

Quedaban, también, algunos resabios del pasado, como en el caso del ilustrador, grabador y realizador de origen ruso Alexandre Alexeieff (\*1901; †1982)<sup>1999</sup> y del animador y director de origen bohemio-germano Berthold Bartosch (\*1893; †1968) —residente en París desde 1930—<sup>2000</sup>, que siguieron trabajando en la década de 1930

<sup>1999</sup> Hizo cortometrajes tempranos como *Una noche en el Monte Pelado* [*Une nuit sur le mont Chauve*] —en colaboración con su segunda esposa, Claire Parker (\*1906; †1981)—, con música de Modest Mussorgsky en arreglo de Nicolás Rimsky-Korsakov, e interpretada por la Orquesta Sinfónica de Londres (1933) y películas publicitarias, como *La bella durmiente del bosque* [*La belle au bois dormant*] (1935) —con música de Francis Poulenc—, *Batum* (1938), *Huilor* (1938), *Las naranjas de Jaffa* [*Les oranges de Jaffa*] (1938), *Cantos populares nº 5* [*Chants populaires nº 5*] (1944), *Pasando* [*En passant*] (1946), *Humos* [*Fumées*] (1951), etc.

<sup>2000</sup> Se había iniciado como dibujante, estudiando arte y arquitectura en Viena, desde donde pasó a Berlín en 1920, trabajando con la animadora de siluetas Lotte Reiniger (\*1899; †1981) en *Las aventuras del Príncipe Achmed* [*Die Abenteuer des Prinzen Achmed*] (1926) y *El doctor Dolittle y sus animales* [*Doktor Dolittle und seine Tiere*] (1927-1928). Conoció luego a Jean Renoir (\*1894; †1979) y a Bertolt Brecht (\*1898; †1956). Su película animada *La idea* [*Die Idee / L'idée*] (1932), de 30 minutos de duración, fue una de las primeras de este tipo en mostrar un perfil serio, casi trágico. La música corrió a cargo de Arthur Honegger, que incluyó en su partitura las Ondas Martenot (fue la primera película en usar un instrumento electrónico). Su argumento se basaba en la novela homónima del belga Frans Masereel (\*1889; †1972), aunque sus figuras, preciosas en su versión impresa en papel, quedaban muy pesadas para la pantalla y eran difíciles de animar. Realizó así sus personajes en cartón pintado, y los fondos con pliegos de papel de seda; y para mostrar también la cara anterior pintada de las figuras, usaba varios puntos de iluminación, e incluso producía humo y niebla con espuma de jabón y placas de

y 1940, o del veterano realizador Antoine Payen (\*1902; †1985) —activo en la década de 1920—, que, a pesar de que se dedicó principalmente a la publicidad, hizo dos cortos en 1946: *Cri-cri, Ludo y el sol* [*Cri-Cri, Ludo et le soleil*] y *Cri-cri, Ludo y la tormenta* [*Cricri, Ludo et l'orage*]<sup>2001</sup>.



**Figura 1072.** Alexandre ALEXEIEFF: *Una noche en el Monte Pelado* [*Une nuit sur le Mont Chauve*] (1933) —con Claire PARKER—; *La bella durmiente del bosque* [*La belle au bois dormant*] (1935); *Cantos populares nº 5* [*Chants populaires nº 5*] (1944); & *Pasando* [*En passant*] (1946). Estética más formal, con mayores pretensiones artísticas.



**Figura 1073.** Lotte REINIGER y Berthold BARTOSCH: *Las aventuras del Príncipe Achmed* [*Die Abenteuer des Prinzen Achmed*] (1926); y *El doctor Dolittle y sus animales* [*Doktor Dolittle und seine Tiere*] (1927-1928). Conexión entre el antiguo teatro de sombras chinas como relato y el mundo onírico-artístico de las siluetas.



**Figura 1074.** Berthold BARTOSCH: *La idea* [*Die Idee / L'idée*] (1932). Cine e ideología en un tiempo prebélico (animaciones para las masas, pedagógico-políticas), urbano e industrial.

vidrio retroiluminadas, para lo que se servía de una mesa de animación con distintos niveles (predecesora de la cámara multiplano de Ub Iwerks que usó Walt Disney). Durante sus tres años en Berlín, Bartosch desarrolló una construcción similar, contribuyendo notablemente, mediante su experimentación, al desarrollo de las técnicas de animación. En 1948 trabajó para la UNESCO en París.

<sup>2001</sup> De un par de años después es también [*Jacky, Jacotte et les sortilèges*] (1948). Colaboró con alguno de los pioneros en el cine de animación en Francia, como con “Lortac” [Robert Alphonse Collard (\*1884; †1973)] —autor de cortos animados entre 1917 y 1940, y de carácter publicitario 1919-1945—, con André Rigal y con Paul Grimault, entre otros. En 1948 obtuvo asimismo la medalla de plata en la Bienal de Venecia.



**Figura 1075.** Antoine PAYEN: *Cri-cri, Ludo y la tormenta* [*Cricri, Ludo et l'orage*] (1946). Todavía en blanco y negro, aunque con interesantes grafismos y una temática que le asocian al ámbito infantil.

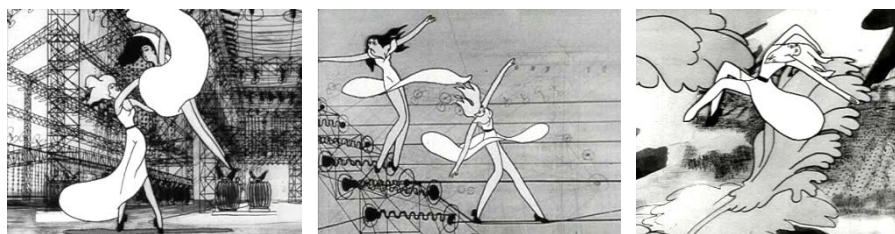
El caso es que, durante la Segunda Guerra Mundial, bajo la ocupación nazi, el gobierno de Vichy se dio cuenta del poder para aglutinar los ánimos que poseía la animación destinada al público infantil, a lo que se unía el deseo de generar una industria puramente nacional francesa. Así, el ilustrador y caricaturista Raymond Jeannin (\*1917; †2007), que gozó de buena prensa con *La noche encantada* [*La nuit enchantée*] (1943), de un estilo cercano al de Disney, usó el personaje del colaboracionista André Daix (\*1901; †1976) en *Nimbus libre* [*Nimbus libéré*] (1943), para proyectar el corto en más de tres mil salas de toda Francia, donde se acusaba a los bombardeos aliados de masacrar a la población civil<sup>2002</sup>.



**Figura 1076.** Raymond JEANNIN: *La noche encantada* [*La nuit enchantée*] (1943); y *Nimbus libre* [*Nimbus libéré*] (1943). Contexto bélico, de propaganda política. Las conexiones con el entorno Disney son evidentes, e incluso se incorporan personajes de esa factoría (Mickey, Goofy...) y grafismos de alusiones diversas (el enanito que recuerda los de *Blanca Nieves*, o el protagonista que recuerda a *Garbancito*...).

<sup>2002</sup> El profesor Nimbus había empezado a aparecer en *Le Journal* y luego continuó en el periódico colaboracionista *Le Matin* (1943-1944). En 1944 se realizó una caricatura de dos minutos y medio de duración para las autoridades colaboracionistas de Vichy, con la intención de denunciar los bombardeos aliados que afectaban cada vez más al país.

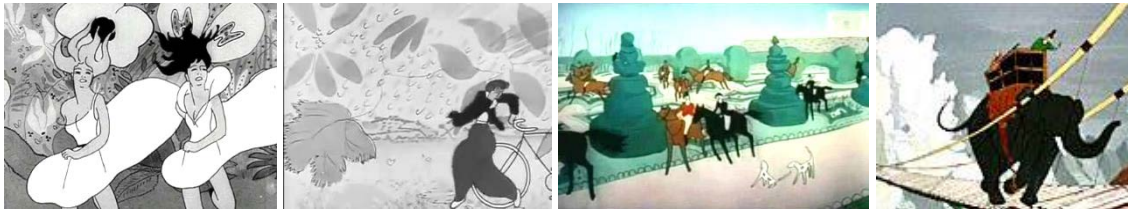
Finalmente, el inglés residente en París, Anthony Gross (\*1905; †1984), coreógrafo de aficiones florales, fundó la productora *Animat* (1932), asociado con el financiero y dibujante estadounidense Courtland Hector Hoppin (\*1906; †1974). Enseguida comercializaron dos cortos, *Día en África* [*Jour en Afrique*] y *Los funerales* [*Les funérailles*] (1932), y un tercero, *La alegría de vivir* [*La joie de vivre*] (1934), consistente en un ballet floral, que iba a confirmar su talento, gracia y vivacidad<sup>2003</sup>. Su trabajo, aunque en cierto modo “diletante”, se caracterizaba por su “dionisiaca” y espontánea alegría y por su refinado e imaginativo sentido del humor. Su colorido, original, combinaba de modo interesante los tonos blancos y rojos. Más tarde, Gross y Hoppin pasaron a Londres para animar la brillante película en color *La caza del zorro* [*The fox hunt*] (1936), en donde unos cazadores necios y un zorro astuto que consigue escapar, despliegan una coreografía propia de ballet. Entretanto, el equipo de *Animat*, dirigido por David Patee, produjo en París *El día y la noche* [*Le jour et la nuit*]. En 1937 la empresa mudó de nombre, ahora como *Société Hoppin et Gross*, que se estrenó con el largometraje titulado *La vuelta al mundo en ochenta días* [*Le tour du monde en 80 jours*] —con música de Tibor Harsanyi—, pero el estallido de la Segunda Guerra Mundial en 1939 y la entrada nazi en París el 14.06.1940, hicieron que se perdiera la película, sólo localizada al acabar la contienda. La película, reorganizada por Gross —que se retiró después del cine para dedicarse a la pintura— y con algunas secuencias añadidas, se estrenó como cortometraje en 1955 como *Fantasia India* [*Indian Fantasy*].



---

<sup>2003</sup> Lo protagonizan dos chicas a quienes persigue un joven para devolverle a una de ellas el zapato que ha perdido, hasta que los tres ascienden alegremente al cielo montados en la bicicleta de él.





**Figura 1077.** Anthony GROSS y Hector HOPPIN: *La alegría de vivir* [*La joie de vivre*] (1934), en blanco y negro, de estilismo y aproximación artística novedosos; & *La caza del zorro* [*The fox hunt*] (1936); y *La vuelta al mundo en ochenta días* [*Le tour du monde en 80 jours / Round the World in 80 Days*] (1955), ambos, ya en color.

Entre los coetáneos a *Garbancito de la Mancha* hay que citar también la labor de los hermanos Jean Giaume (\*1904; †2001) —pintor y arquitecto— y Alex Giaume (\*1909; †1982) —arquitecto—, que habían comenzado, aunque con unos procesos técnicos demasiado rudimentarios y artesanales, a producir películas de animación en 1932, fundando en 1942 la sociedad *Les films graphiques Jean & Alex Giaume*. Produjeron las películas de animación *Les galéjeurs de la mer* (1939) de seis minutos de duración, *La flute enchantée* (1942 [completada en 1956, aunque no se llegó a distribuir]) —en colaboración con el realizador ucraniano Eugène Deslaw (\*1898; †1966), y con fragmentos de la música de W. A. Mozart—, *La danse macabre* (1939) y *La chasse infernale* (1943), la última, de diez minutos de duración.



**Figura 1078.** Jean GIAUME y Alex GIAUME: *Les galéjeurs de la mer* (1939). Alusiones a *Popeye el marino* y el trabajo de Fleischer...

Como rasgo distintivo del trabajo de los hermanos Giaume puede ponerse de relieve su interés por competir con la industria norteamericana coetánea, aunque procurando evitar la caricatura, es decir, mediante unos dibujos animados que les diferencien e

individualicen. Y en cuanto a su método de trabajo, aplicaron un procedimiento inverso al entonces habitual, partiendo en primer término de la música, para solamente después, incorporar las imágenes.

## Los dibujos animados franceses son una realidad. En Villefranche, los hermanos Giaume harán el primer film

En Francia, en el corazón de Villefranche, hay dos hombres—los hermanos Giaume: Jean y Alex—que trabajan hace cuatro años en la confección de películas de dibujos animados. Con la inversión de un millón de francos y aparatos concebidos y contruidos por ellos mismos, laboran infatigablemente en la obtención de dibujos que puedan competir dignamente con sus similares del Nuevo Mundo. El procedimiento que emplean difiere totalmente del utilizado por los americanos, y ha sido bautizado por sus inventores con el nombre de “plastigraph”. Con un equipo de siete personas, los hermanos Giaume aseguran que pueden lanzar un film de 300 metros en tres meses.

Otro punto esencial en el método de los hermanos Giaume es el de la música. Ordinariamente, la de los dibujos animados se escribe en función de sus imágenes. Los hermanos Giaume lo hacen al revés. Toman primero la música y, sobre ella, de acuerdo con su ritmo, sus acentos, su movimiento, crean las imágenes.

Oigamos a uno de los hermanos Giaume—Alex—, que así declara a la Prensa francesa:

“Antes que nada, nosotros desterraremos la caricatura. ¿Por qué? Porque nunca podremos mejorarla. Los Disney y los Fleischer son invencibles en este terreno.

Nuestra tentativa es así una reacción contra la caricatura. Todo—¿entienden ustedes?—, todo puede ser el punto de partida de un dibujo animado: los lienzos de un pintor, una canción, un poema, un sueño. El dibujo animado lo mismo puede contar “La vida del mariscal”, como “La reveried de Schúmann” o “El viaje de René Caillé a Tombocou”.

Y si conseguimos llevar a cabo algún día nuestro gran proyecto en ejecución, podréis ver “El infierno”, de Dante, según los grabados de Gustavo Doré.”

Como noticia final acerca de los dibujos animados que crean los hermanos Giaume, sabemos, de fuente fidedigna, que el Estado francés ha encargado a estos artistas la confección de un film titulado “La caza infernal”, cuyo tema ha sido extraído de una de las “Leyendas del Rhin”, de Víctor Hugo, y cuya música ha sido escrita por el músico francés Tony Aubin, quien colaborará, junto con el famoso grabador Galanis, en la ejecución del film. Se sabe también que los hermanos Giaume han creado ya 40.000 dibujos con destino al mismo.



**Figura 1079.** Referencia a los dibujos animados franceses. *Primer Plano*, III/100 (13.09.1942), p. 16.



## Anexo 3

### Figura 650

Artículos dedicados al homenaje del maestro Guerrero. S/A: "El homenaje al maestro Guerrero constituyó un clamoroso éxito jamás igualado en Barcelona", en *Barcelona Teatral*, IX/397 (23.09.1948), p. 1 (portada); y S/A: "Elogiosos comentarios de la Prensa barcelonesa al homenaje al maestro Jacinto Guerrero", en *Barcelona teatral*, ibíd., p. 4

## BARCELONA TEATRAL regalará al maestro Guerrero una batuta con incrustaciones de oro

Ha tenido lugar el homenaje al insigne maestro Guerrero, organizado por BARCELONA TEATRAL. Y el éxito ha superado todos los cálculos previstos. Esto nos satisface y nos enorgullece. Y no por nosotros, naturalmente, sino por lo que significa de resurgir del arte lírico nacional, por el que tanto hemos trabajado y seguiremos trabajando desde estas columnas, y en cuya tarea es adalid de valía excepcional el maestro Guerrero, Presidente de la Sociedad General de Autores de España.

He aquí el significado del acto de la noche del 17 en el Teatro Tivoli. Las ovaciones incesantes de esa noche inolvidable eran el más claro exponente de que nuestro arte lírico posee —autores, artistas, público— valores inmortales. El maestro Guerrero pudo pulsar una vez más las enormes posibilidades latentes en nuestra zarzuela, siempre que los factores económicos sean conjuntados con los valores artísticos, y siempre que un entusiasmo común una a todos los elementos que integran el teatro en un ideal superior.

Queremos desde aquí dar de nuevo las gracias más cumplidas a todos. El programa resultó impecable, en primer término por la altísima calidad de las primeras figuras que en el mismo intervinieron, y luego por la magnífica labor de interpretación y de presentación de la gran compañía lírica del genial barítono Marcos Redondo, expresamente contratada para dicha función. Jamás olvidaremos la gentileza de quienes se adhirieron al acto, con cuyo aliento hemos podido comprobar una vez más las cordiales asistencias con que contamos en nuestra objetiva tarea de servir al teatro español con todas nuestras fuerzas y todos nuestros entusiasmos.

Párrafo aparte queremos dedicar a la Prensa barcelonesa y española en general, cuyos juicios, unánimemente elogiosos, reproducimos en otro lugar de este número. Muchas gracias de nuevo, en nombre del maestro Guerrero y en el nuestro propio.

Finalmente, sólo nos resta añadir que hemos seguido recibiendo centenares de adhesiones de todo el mundo, que nos es imposible publicar en su totalidad por falta material de espacio, pero que hemos transmitido al maestro Guerrero como un eco entrañable de su homenaje.

La Sociedad General de Autores de España, en pleno, se sumó al homenaje en cariñoso telegrama, y el maestro recibió centenares de éstos, así como numerosos obsequios.

La orquesta regaló al insigne músico una pluma estilográfica de oro.

BARCELONA TEATRAL, obsequiará al glorioso autor de "La Montería" con una batuta de fina madera canaria, con incrustaciones de oro, conmemorando tan inolvidable fecha, batuta que le será entregada en un acto público.



El Excmo. señor Capitán General accidental, General Baturone, honra con su presencia el homenaje a Guerrero. Asimismo el ilustre señor Jefe Superior de Policía, coronel Chinchilla.

## Júbilo, emoción y entusiasmo

En el suntuoso marco del teatro Tivoli, agotadas anticipadamente todas las localidades y en un ambiente de tal entusiasmo por parte de todos, organizadores, artistas y público, que confesamos no haber visto nunca nada parecido, se celebró la función homenaje al maestro Guerrero, organizada por BARCELONA TEATRAL, con un

cartel que era un verdadero cielo de estrellas de primera magnitud lo que, unido al cariño y a la admiración, profundos y sinceros que los barceloneses sienten por el inspirado maestro, explica el lleno indescriptible que se registró.

A la hora anunciada, exactamente, comenzó el espectáculo. Al aparecer

Al terminar el primer acto de "Los Gavilanes" el maestro Guerrero felicita al barítono Antón Navarro, la revelación lírica del año, que causó enorme impresión en el público, cumpliéndose nuestros reiterados vaticinios.

el maestro Guerrero en el primer atril el público, puesto en pie, le tributó una ovación inolvidable. Bajo la batuta del propio compositor, briosa y certera, se representaron los primeros actos de "Los gavilanes", "La montería" y "La rosa del azafrán".

En "Los gavilanes" el novel y ya consagrado barítono Antón Navarro hizo gala de sus facultades excepcionales y magnífico estilo y entusiasmó





### RAQUEL MELLER

Genial artista, brindó el prodigio de su arte en el homenaje, cantando como sólo ella sabe hacerlo «Las lagarteranas», una de las páginas maestras del insigne compositor

de tal manera al público que hubo de repetir sus dos romanzas entre atronadores aplausos. Le secundaron con brillantez y derroche de arte esos admirables artistas que se llaman Carmen Ruiz y Jerónimo Vilardell.

De «La montería» fué protagonista Emilio Vendrell al que se le hizo objeto de una cariñosa ovación al aparecer en el escenario; apenas repuesto de una inoportuna afonía, superó esta dificultad con tan exquisitos matices y dominio de gran actor que hubo de repetir el delicioso foxtrot. Su creación modélica fué premiada con delirantes aplausos. Gloria Alcaraz, pletórica y espléndida, como cantante y actriz, estuvo maravillosa en su papel y hubo de repetir, también, la romanza de salida.

En «La rosa del azafrán» actuó Marcos Redondo, cuya aparición fué



### EMILIO VENDRELL

el famoso divo, es abrazado y felicitado por el maestro Guerrero después de cantar «La Montería»

saludada con atronadores aplausos y vivas. En posesión de unas facultades que el tiempo aumenta y perfecciona en lugar de amortiguar, el simpatiquísimo y bondadosísimo baritono hizo tales filigranas, tales portentos, tan increíble alarde de arte que consiguió levantar de sus asientos a los espectadores y hubo de repetir la canción del sembrador. Carmen Ruiz fué su pareja inimitable y perfecta por todos conceptos.

Secundaron a este cuadro de primerísimas figuras, que rara vez será doble volver a oír juntas, otras figuras tan valiosas como Pepita Paredes, Pedro Vidal, Roberto Bartual, Pablo



## MARCOS REDONDO

el barítono sin par, maestro de cantantes, recibe el homenaje del público, que le transmitió al ilustre compositor en la noche memorable del día 17.



### ANDRELL

...zado y felicitado  
...o después de con-  
...terio"

...ores aplausos y  
...unas facultades  
...a y perfecciona  
...r, el simpatiquí-  
...o barítono hizo  
...ortentos, tan in-  
...que consiguió le-  
...s a los especta-  
...ir la canción del  
...iz fué su pareja  
...por todos con-

...cuadro de prime-  
...ara vez será da-  
...as, otras figuras  
...ita Paredes, Pe-  
...Bartual, Pablo

Melgosa, Eduardo Estem, Enrique Es-  
teban, Enrique Sánchez y Teresa Sán-  
chez.

Lo magnífico, lo inusitado, lo que  
prestó a esta fiesta un brillo, un re-  
lieve y un perfume inolvidables, fué  
el entusiasmo, la fe y el vigor con que,  
haciendo un derroche sin tasa, de arte  
y de facultades, trabajaron todos: di-  
vos, segundas partes, vicetiples, coros  
y orquesta, como si todos estuviesen  
poseídos de una fiebre de mutua emu-  
lación.

Observando este conjunto de magní-  
ficos artistas, disciplinados y llenos de  
ardor profesional recibíamos la sensa-  
ción de algo muy fuerte, muy robusto,  
rebotante de vida; las deliciosas melo-  
días de Guerrero, rezumantes siempre,  
aun las más ligeras, de un noble y  
sano romanticismo y de un frescor  
y una luminosidad que penetran rápi-  
damente en el alma del pueblo, adqui-  
rían, a pesar de que las hemos oído  
miles de veces, una emoción nueva, un  
significado nuevo; aquello era la zar-  
zuela, la gloriosa e inmortal zarzuela  
española que no puede morir, ni mor-  
rirá, ni tiene por qué disfrazarse con  
exóticos aliños, mientras existan com-  
positores como Guerrero y artistas  
como los que estábamos viendo, a los  
que sobran inspiración y corazón.

Al final de cada acto el maestro  
Guerrero hubo de saludar incontables  
veces desde las tablas. Y después del  
ofrecimiento del homenaje que, en  
nombre de BARCELONA TEATRAL  
y del pueblo de Cataluña, hizo en bri-  
(Pasa a 6.ª página)

CONCHITA LEÓNARDO  
la "supervedette" de "La  
Blanca Doble", con su  
compañío, interpretó en-  
tre grandes ovaciones  
"El soldadito español"

(Información gráfica POST/US)

## "Diario de Barcelona"

*Homenaje al maestro Jacinto Guerrero  
con un grandioso programa*

El prestigio que a lo largo de su ya dilatada carrera supo granjearse el maestro Jacinto Guerrero, hace que consideremos muy merecido el homenaje que anoche, en el Tivoli y organizado por BARCELONA TEATRAL, se dedicó al popular compositor toledano. La hora avanzada en que concluyó la función —uno de los festivales más brillantes que se han presenciado en nuestra ciudad—, nos obliga, bien a nuestro pesar, a ser concisos en nuestra misión informativa.

Comenzó la velada con la representación del primer acto de "Los gavilanes", en el que debutó el novel haritono valenciano Antón Navarro, que causó bonísima impresión por su bella voz y su estimable escuela de canto. Tuvo que repetir las dos romanzas de su incumbencia.

Después, el primer acto de "La montería", cuya "particella" de tenor fué cantada por Emilio Vendrell, que sufría una leve afonía, lo que no le impidió hacer honor a su fama. Bisó el hermoso foxtrot de "la murmuración". La tiple Gloria Alcaraz, también afortunada, concedió la repetición del aria de salida.

A continuación, el primer acto de "La rosa del azafrán". Triunfo clamoroso de Marcos Redondo, que hizo alarde de sus portentosas facultades. Interpretó por dos veces la "canción del sembrador".

En todas esas obras completaron los respectivos repartos notables elementos de la compañía de Marcos Redondo, entre los que sobresalieron Carmen Ruiz, Teresa Sánchez, Pepita Paredes, Jerónimo Vilardell, Pedro Vidal y Roberto Bartual.

Al acto se sumaron la mayoría de los artistas que en la actualidad se encuentran en Barcelona, y que dieron singular realce al "Fin de fiesta" que puso broche de oro a tan selecta velada.

Las ovaciones en honor del maestro Guerrero fueron unánimes y resonantes. Consignemos que el celebrado músico dirigió la orquesta, con su habitual brio y dominó en todas las obras que figuraban en el programa.

Y esos efusivos aplausos que anoche se le tributaron, sería de desear que incitaran al ilustre festejado a volver a cultivar la zarzuela, tan necesaria de que músicos como él no la abandonen en estos momentos de su existencia difícil.

"Los gavilanes", "La montería", "La rosa del azafrán": he ahí tres títulos que delatan todavía el gran valer del maestro Guerrero y que, entre los compases de sus airoas partituras, nos pareció que anoche se desprendía como un ruego sincero: que se decida su autor a escribir otras páginas musicales de aquella inspiración y empaque.

Que en ese género es el en que, por supuesto, el maestro Guerrero ha cimentado los más legítimos timbres de su personalidad.

## "La Vanguardia"

*Homenaje al maestro Guerrero*

Anoche, y con el éxito que era de esperar, tuvo efecto la función homenaje a Jacinto Guerrero, presidente de la Sociedad de Autores de España. Todo el interesante programa de la función con que se le agasajó fué del agrado del concurso, que colmó de aplausos a cuantos artistas actuaron, y de modo singular al maestro Gue-

rrero, que, aun familiarizado con actos análogos, no pudo ocultar su emoción.

Descontado estaba de antemano, repetimos, el éxito de la fiesta, pues Jacinto Guerrero, aparte su interesante labor musical, que no precisa encarecimiento, es un hombre afable, simpático y modesto, cualidad, esta última, bien rara en quienes, como le ocurre a él, llevan siempre el triunfo fuertemente prendido a su personalidad relevante. Para encarecer la brillantez de la jornada de anoche bastará consignar solamente que fué digna de Jacinto Guerrero.

## "El Correo Catalán"

*Homenaje al maestro Guerrero.*

El maestro don Jacinto Guerrero es el compositor español que goza de mayor popularidad entre los públicos amantes del género lírico. Sus canciones y romanzas, lo mismo aquellas que se caracterizan por su cadenciosa línea melódica que aquellas otras de ritmo retozón y pegadizo, han dado la vuelta a España con éxito arrollador, penetrando en los oídos de todos los mortales. De ahí que un homenaje al insigne autor de "Los gavilanes" sea siempre un acontecimiento de seguro efecto y de clamoroso éxito.

El viernes último se celebró en el Tivoli un grandioso homenaje al popular compositor. Lo organizaba el semanario de espectáculos BARCELONA TEATRAL y, a juzgar por las adhesiones que ese periódico insertaba en sus ediciones últimas, ya presumíamos el éxito. Todo fué cual adivinamos. Se llenó el teatro hasta el ático y quedó mucha gente sin poder entrar.

Se representó "Los gavilanes", un acto de "La montería", otro de "La rosa del azafrán". Actuaron Emilio Vendrell, Marcos Redondo, Antón Navarro. Desfilaron por las tablas cantantes y actores de reconocido prestigio, terminando la fiesta con un acto de concierto variadísimo y ameno.

En nombre de BARCELONA TEATRAL, el inspirado poeta y aplaudido autor José Andrés de Prada hizo el ofrecimiento del homenaje en un sentido parlamento, contestándole el maestro Guerrero con otro discurso, en el que hizo constar su gratitud y cariño hacia el público barcelonés, que le ha aclamado tantas veces con apasionado afecto. Sus emocionadas palabras fueron repetidamente aplaudidas e interrumpidas con vítores a España.

El grandioso festival, no decayó un solo instante.



juiciado como crítica, fué una serie ininterrumpida de máximos aciertos, una prueba palpable y evidente del cariño que profesamos a Jacinto Guerrero —y digo profesamos porque me cuento yo— una demostración de que la buena zarzuela no puede morir y una prueba tajante y concluyente de que el "gachó" de la gacetilla de marras ha dado un patinazo de padre y muy señor mío.

A. F.

## "Solidaridad Nacional"

*Homenaje al maestro Jacinto Guerrero*

Organizado por BARCELONA TEATRAL celebróse anoche, en el Tívoli, un grandioso homenaje al maestro Jacinto Guerrero. El acto constituyó un éxito enorme para el insigne compositor y para los organizadores de la velada. El teatro estaba atestado. No quedó una butaca libre y los pasillos se llenaron de espectadores, en gran parte mujeres, y no todas jóvenes que estaban dispuestas a saborear de pie el extensísimo programa.

Se pusieron en escena los primeros actos de "Los gavilanes", con el barítono Antón Navarro; "La montería", con Emilio Vendrell, y "La rosa de azafrán", con Marcos Redondo. Todos los intérpretes fueron entusiásticamente aplaudidos.

Minutos antes de las dos de la madrugada, el escritor Andrés de Prada ofreció el homenaje en nombre de BARCELONA TEATRAL y del público de toda Cataluña. El maestro Guerrero, al dar las gracias, muy emocionado, dijo que no había aceptado ningún homenaje y que había acudido allí para, con el público de Barcelona, al que tanto quiere, rendir homenaje a la zarzuela española, a la que, añadió, es preciso hacer que resurja con el vigor de sus mejores tiempos, ya que no faltan elementos como se estaba viendo, y puede contarse, al igual que para toda obra patriótica, con el apoyo del Caudillo, que es el mejor gobernante del Mundo. Se le ovacionó con gran entusiasmo y se oyeron ensordecedores vítores a España y a Franco.

A las dos y cuarto de la madrugada la orquesta atacaba las notas de "La lagarterana" para que la cantara Raquel Meller, con lo que comenzó un selecto fin de fiesta, en el que intervinieron destacados artistas.

## "La Prensa"

*Homenaje al maestro Jacinto Guerrero*

Ante todo hay que agradecerle al mal intencionado guasón el envío a los periódicos de la viperina gacetilla anunciando la suspensión del espectáculo. Y es de rigor agradecersele porque si anoche no cabía en el local ni una persona más y dando por descontado que alguien pudo "picar", creyendo de buena fe lo que decía el remitido, de no haber sido así hubiéramos tenido que asistir al espectáculo desde la Diagonal.

Lo de anoche fué sencillamente —y por ello felicitamos al director de BARCELONA TEATRAL, Domingo Navarro y Navarro, organizador del acto— magistral. El Tivoli se vino abajo y un auditorio compuesto de entusiastas de Guerrero prestó al acto verdaderamente simpático y casi diríamos conmovedor toda la fuerza de un sentimiento espontáneamente demostrado. A Jacinto Guerrero se le quiere por su hombría de bien en todas partes, es franco y noble por los cuatro

costados, no conoce el rencor y su música es indiscutible que llena la mejor época de la moderna zarzuela y como Barcelona va ligada a los mejores éxitos de Jacinto, Barcelona ayer se volcó materialmente demostrando de verdad cuanto admira y aprecia al archisimpático compositor que anoche con los primeros actos de "Los gavi-lanes", "La montería" y "La rosa del azafrán" nos transportó a nuestros mejores tiempos desde el primer atril que ocupó con su brioso estilo y perfecto dominio.

Los aplausos de la noche —y los de la madrugada— fueron para el ilustre músico y lo fueron también muy merecidos para quienes recordándonos aquellos festivales del Apolo, se sumaron al homenaje con el prestigio de sus nombres y con una labor llena de singulares aciertos.

Entre la infinidad de artistas de "primo cartel" que estuvieron a la altura de su prestigio vayan los nombres de Marcos Redondo, Gloria Alcaraz, Raquel Meller, Rosita Rodrigo, Conchita Leonardo, Emilio Vendrell, Antón Navarro, Carmen Ruiz, Teresa Sánchez, Pepita Paredes, quienes se superaron a sí mismos y este es el mayor elogio.

Lo de anoche, que no puede ser en-

## "El Noticiero Universal"

Entusiasta homenaje

al maestro Guerrero

Mucho, muchísimo se esperaba en todos los órdenes del homenaje al popular maestro Guerrero, organizado, y muy bien por cierto, por el conocido semanario BARCELONA TEATRAL; y los cálculos muy satisfactorios que se habían forjado los sobrepasaron extraordinariamente los resultados de la realidad. El lleno fué imponente; el entusiasmo que reinó en la sala, más imponente aún y, si cabe mayor imponencia, merece ésta aplicarse a la actuación que llevaron a efecto los magníficos elementos artísticos que participaron en la velada.

Si al maestro Guerrero le quedaba alguna duda de que en Barcelona se le quiere y se le admira, como le corresponde, suponemos que anoche se desvanecería por completo su temor.

Los amantes de nuestro género lírico peculiar, que tanto abundan aquí y los intérpretes más destacados de este género que aquí se hallan en estos momentos, hicieron presente, de manera bien ostensible, su fervor a Jacinto Guerrero, al maestro valeroso, simpático y sencillo que tanto ha contribuido y contribuye como compositor, como director y como empresario al mantenimiento del prestigio de nuestra zarzuela.

Dió comienzo al homenaje el primer acto de "Los gavilanes", debutando en el principal papel el barítono Antón Navarro, joven cantante valenciano de grandes arrestos artísticos. Su voz es muy potente y especialmente bella en el registro medio y frasea con gusto y mucho sentimiento. Se le aplaudió calurosamente y tuvo que repetir las dos romanzas a su cargo.

Luego se representó el primer acto de "La montería", en el que Emilio Vendrell pese a hallarse algo afónico, no desmintió su prestigio de cantante refinadísimo, y Gloria Alcaraz hizo alarde de su arte notable. Ambos repitieron los principales fragmentos de su parte.

Púsose después en escena el primer acto de "La rosa del azairán", que contó con el concurso del magno Marcos Redondo, quien rayó a la gran altura de siempre, entusiasmando al público, el cual le obligó con sus insistentes aplausos a interpretar por dos veces la "canción del sembrador", que dijo maravillosamente.

Intervinieron en las representaciones referidas destacados elementos de la compañía de Marcos Redondo, de entre los cuales se distinguieron Carmen Ruiz, Teresa Sánchez, Pepita Paredes, Jerónimo Vinardell, Pedro Vidal y Roberto Bartual.

Concluyó el homenaje con un extenso y brillante fin de fiesta en el que participaron la mayor parte de los mejores artistas que se hallan ahora en nuestra ciudad.

El maestro Guerrero, que dirigió la orquesta, fué ovacionadísimo y agradeció, en un efusivo discurso, los agasajos que se le habían otorgado.

Alfredo ROMEA



## Anexo 4

### Discografía del Trío Vocal “Hermanas Russell”



continuación, se presenta la discografía del Trío Vocal “Hermanas Russell”, editada por la Compañía del Gramófono Odeón. Se han excluido las canciones pertenecientes a películas, que se recogen en una tabla diferenciada.

Año	Canción	Compositor	Intérpretes
1943	Cara A: <i>Mamá, ¿qué puedo hacer?: foxtrot con refrán cantado</i>	Algueró, Augusto (*1906; †1992) y Vives, Ramón (†1982)	Orquesta Bizarros con el Trío Vocal “Hermanas Russell” ;
	Cara A: <i>Río de Janeiro: Samba</i> Cara B: <i>Sahara: Foxtrot</i>	Salina, Manuel (†1980); Clinton, Larry (*1909; †1985). Adaptación letra española Salina, Manuel	Rafael Medina y su Orquesta, con el Trío Vocal “Hermanas Russell”
1944	Cara A: <i>Mi viejo amor: foxtrot con refrán cantado</i> Cara B: <i>Nosferatu: foxtrot con refrán cantado (coros)</i>	Esparza Oteo, Alfonso (*1894; †1950); Puertas, José	José Puertas y su Sexteto con el Trío Vocal “Hermanas Russell”
	Cara A: <i>Tierra de mayunga: fox lento (coros)</i> Cara B: <i>País tropical: bolero fox (coros)</i>	Udina Vilaseca, Antonio; Ávila, M. Triedó, M.	Roberto Rizo Abad, con el Trío Vocal Hermanas Russel y la Orquesta Ricardo Rovira
	Cara A: <i>Violines húngaros: foxtrot (coros)</i> Cara B: <i>Brasileira: marchiña (coros)</i>	Merino, Julio (*1908; †1989); Suárez Gómez, Julián Mario (*1908; †1987)	Raúl Abril y su Orquesta, con el Trío Vocal “Hermanas Russell”
	Cara A: <i>Soy de Arizona : fox vaquero (coros)</i>	Algueró, Augusto; Marcel, Mario	Rafael Medina y su Orquesta, con el Trío Vocal “Hermanas Russell”
	Cara A: <i>La canción del potrero (The sunset trail): Foxtrot con refrán cantado</i>	Carr, Michael (*1904; †1968); Kennedy, Jimmy (*1902; †1984)	Trío Vocal “Hermanas Russell”
1945	Cara A: <i>Carnaval en Río: cumparsa brasileña (coros)</i> Cara B: <i>Quita y pon: samba (coros)</i>	Algueró, Augusto; Marcel, Mario	Orquesta Bizarros; Julio Latorre, vocalista; Trío Vocal “Hermanas Russell”; dir. Augusto Algueró
	Cara A: <i>Aleluya: foxtrot con refrán cantado</i>	Rovira, Amadeo	Amadeo Rovira y su Orquesta; Trío Vocal “Hermanas Russell”
	Cara A: <i>Mi casita de papel: canción del Oeste (coros)</i>	Codoñer, Francisco (*1898; †1989)	Raúl Abril y su Orquesta ; Trío Vocal “Hermanas Russell”
	Cara A: <i>Buffalo Bill: foxtrot con refrán cantado</i> Cara B: <i>Vuelta al hogar: canción vaquera (coros)</i>	Salina, Manuel (*1980); Valero, José (*1919); Whitcup, Leonard (*1903; †1979); Samuels, Walter G. (*1903; †1994); Powell, Teddy (*1905; †1993); adap. Salina, Manuel	José Valero y su Orquesta, con el Trío Vocal “Hermanas Russell”
1946	Cara A: <i>Sueño = Dream: foxtrot</i>	Mercer, Johnny (*1909-1976);	Albalat y su Ritmo con el Trío

	Cara B: <i>Para bailar el bugui</i>	Albalat Bernal, Sebastián (*1907; †1966)	Vocal "Hermanas Russell"
	Cara A: <i>Mi vaca lechera: fox canción del Oeste</i>  Cara B: <i>¡Yo no me quiero casar!: foxtrot</i>	García Morcillo, Fernando —música— (*1916; †2002); Morcillo, Jacobo —letra— (*1917; †2004); Albalat Bernal, Sebastián (*1907; †1966)	<b>Albalat</b> y su Ritmo con el Trío Vocal "Hermanas Russell"
	Cara A: <i>Yokohama: fox lento con refrán cantado</i>	Vives, Ramón (†1982)	Orquesta Bizarros; Trío Vocal "Hermanas Russell"; Cuarteto Vocal "Orpheus"; Julio Latorre, cantor; dir. Augusto Algueró
<b>1947</b>	Cara A: <i>Gipsy = The Gypsy: foxtrot (coros)</i>	Reid, Billy (*1902; †1974); Hilda, Bernard (*1914; †2005)	<b>Pepe Denis</b> y su Conjunto, con el Trío Vocal "Hermanas Russell"
<b>1948</b>	Cara A: <i>Broma sentimental: valsecito (coros)</i>	Ríos, Tomás (*1912; †1983)	<b>Tomás Ríos</b> y su Orquesta, con el Trío Vocal "Hermanas Russell"
	Cara B: <i>Corazón, corazón: marcha (coros)</i>	Algueró, Augusto (*1906; †1992); Peña, Josefina	<b>Pepe Denis</b> y su Conjunto ; Trío Vocal "Hermanas Russell"
	Cara A: <i>Viejo café de [sic] puerto: foxtrot (coros)</i>	Durán Alemany, Juan (*1894; †1970); Álvarez Reymunde, José María (*1902)	<b>Francisco Roviralta</b> y su Orquesta; Trío Vocal "Hermanas Russell"
	Cara A: <i>Tu sueño y el mío: bolero (coros)</i>	Serramont (*1906; †1990) Riba de Pedro, Manuel (†1972)	Gran Orquesta Musette de Serramont y Morató, con órgano eléctrico y guitarra mágica ; Trío Vocal "Hermanas Russell" ; <b>Roberto Rizo</b> , cantor
	Cara A: <i>El mar = La mer: canción fox (coros)</i>	Trenet, Charles (*1913; †2001); Lasry, Albert (*1903; †1975); letra española Salina, M.	<b>Raúl Abril</b> y su Orquesta ; Trío Vocal "Hermanas Russell"
<b>1949</b>	Cara B: <i>María Fe: guaracha (coros)</i>	Perea, M. (?)	Lewis con el Trío Vocal "Hermanas Russell"
	Cara B: <i>Ay Pepe: rumba (coros)</i>	Terrés Reig, Antonio Damasco (?)	<b>Pepe Denis</b> y su conjunto ; Trío Vocal "Hermanas Russell"
	Cara A: <i>Qué bonito es el querer: pasodoble (coros)</i>  Cara B: <i>Samba: caramba</i>	García González, Marino (*1910; †1986); López López, Isidro; Llossas, Juan (*1900)	José Casas Augé y su Orquesta, Trío Vocal "Hermanas Russell" ; <b>Estrellita de Palma</b> , vocalista
	Cara A: <i>Todo mi amor: Lindo, lindo... = Lavender blue</i>	Daniel, Eliot (*1908; †1997); Morey, Larry (*1905; †1975); letra española: Kaps Schoenfeld, Artur (*1908; †1974)	Orquesta de Artur Kaps, con el Trío Vocal "Hermanas Russell"
<b>1950</b>	Cara A: <i>Allá en Santander: foxtrot (coros)</i>	Cheno, Alejo	<b>Jorge Sepúlveda</b> y su Orquesta; Trío Vocal "Hermanas Russell"
	Cara B: <i>La cántara = La múcura: porro colombiano (coros)</i>	Fuentes, Antonio (*1907; †1985)	<b>Jorge Sepúlveda</b> y su Orquesta; Trío Vocal "Hermanas Russell"
<b>1952</b>	Cara A: <i>Samba que va: samba</i> Cara B: <i>El cocobús: rumba</i>	García, Marino (*1910; †1986); Villena, Antonio (†1969)	Trío Vocal "Hermanas Russell" y orquesta
	Cara B: <i>Nohecita toledana: de la revista, Locura de humor</i>	Letra de Fernández Díez, José (†1983) y Povedano, Mariano (†1973); música de Cabrera, Antonio (*1908; †1979)	Trío Vocal "Hermanas Russell" y orquesta
<b>1953</b>	Cara A: <i>Cadetes del aire: foxtrot</i>	Millán Peral, Manuel (*1913; †1998)	Trío Vocal "Hermanas Russell"; Orquesta Teiba
	Cara A: <i>No te puedo querer: pasodoble (coros)</i>	Larrea, Carmelo (*1907; †1980)	<b>Jorge Sepúlveda</b> y su Orquesta; Trío Vocal "Hermanas Russell"

	Cara B: <i>Juan Posada: pasodoble</i> (coros)	Villafranca, José (†1989); Florido, Antonio; Segovia	<b>Francisco Roviralta</b> ; Trío Vocal “Hermanas Russell”, acompañados de orquesta
<b>1955</b>	Cara A: <i>El cordón de mi corpiño: carnavalito</i> (coros)  Cara B: <i>¿Será una rosa?: canción</i> (coros)	Castellano, Carlos (*1904; †2002); Guerrero, Salvador (*1923; †2010) Val, Francisco de (*1898; †1984); Cuthbert Díaz, Miguel (1897; †1965)	<b>Estrellita de Palma</b> ; Trío Vocal “Hermanas Russell” ; Trío Guadalajara

**Figura 1080.** Discografía del Trío Vocal “Hermanas Russell”, editada por la Compañía del Gramófono Odeón<sup>2004</sup>.

<sup>2004</sup> Información extraída principalmente de los registros sonoros de la Biblioteca Digital Hispánica. <http://www.bne.es/es/Catalogos/BibliotecaDigitalHispanica> [Acceso, 14.08.2016]





## Anexo 5

### Discografía de Cayetano Renom



eguidamente, se presenta la discografía del tenor Cayetano Renom. Se han excluido las canciones pertenecientes a películas, que se recogen en una tabla diferenciada.

Año	Canción	Compositor	Intérpretes	Datos edición
1949	Cara B: <i>Per tu ploro: sardana</i>	Ventura i Casas, Pep (*1817; †1875) —música— Maragall i Gorina, Joan (*1860; †1911) —letra—	Cayetano Renom y orquesta sinfónica; dir. Joaquín Serra Corominas (*1907; †1957)	Compañía del Gramófono Odeón. Barcelona
1950	Cara A: <i>És la Moreneta</i> Cara B: <i>Sóc de la Barceloneta</i>	Carcellé i Tosca, Antonio (*1904; †1983) —letra y música—	Cayetano Renom, acompañado de gran orquesta; Isidro Sola, recitado; dir. Joaquín Serra	Fábrica de Discos Columbia. Juan Inurrieta. San Sebastián
	<i>La vall de Núria: sardana;</i> <i>A la nit de Sant Joan: sardana;</i> <i>Pescadors bons catalans: sardana</i> <i>La cardina encara salta: sardana</i>	Sans Vaqué, José y Badía Lloret, Eugenio; Masvidal Esparrech, Santiago y Vives Feli, Salvador; Serracant Manau, Juan y Bou i Geli, Vicenç;	Cayetano Renom, acompañado de orquesta	
1953	Cara A: <i>A la plaça hi han sardanes: sardana</i> Cara B: <i>Ets tu la meva vida: sardana</i>	Alfonso i Navas, Joaquim "Fradera, Josep" (*1922; †1999)	Cayetano Renom, con acompañamiento de orquesta	Compañía del Gramófono Odeón. Barcelona
	<i>El retablo de Maese Pedro</i>	Falla, M de (*1876; †1946)	Manuel Ausensi (barítono) Cayetano Renom (tenor)	
1954	<i>La reina Mora</i>	Serrano, José (música); Álvarez Quintero, Serafín y Joaquín (libreto)	María Espinalt (soprano), Lolita Torrentó (soprano), Pura Martín (soprano), Asunción Serra (soprano), José Simorra (barítono), Cayetano Renom (tenor), José Permanyer (tenor), Fernando Cachadiña (Barítono) y Oscar Pol. Orquesta Sinfónica Española, dir.: Rafael Ferrer.	Compañía del Gramófono Odeón. Barcelona
	Cara A: <i>La cardina encara salta</i> Cara B: <i>Pescadors bons catalans: sardanas</i>	Serracant Manau, Juan (*1897; †1973) —letra— Bou i Geli, Vicenç (*1885; †1962) —música—	Cayetano Renom, con acompañamiento de orquesta	
	Cara A: <i>A la nit de Sant Joan: sardana</i>	Vives Feliu, Salvador Sans Vaqué, José	Cayetano Renom, acompañado de orquesta	

	Cara B: <i>La vall de Núria: sardana</i>	Masvidal Esparrech, Santiago (†1967) Badía Lloret, Eugenio (*1904; †1967) Renom, Cayetano		
	Cara A: <i>La sardana de la rosa</i> Cara B: <i>Adéu clavell morenet: cançión</i>	Torrents, Jaume (*1900; †1976) Saperas, Miquel (*1898; †1978) Bonavia i Panyella, Salvador (*1907; †1959) Dotras Vila, Juan (*1900; †1978) Renom, Cayetano	Cayetano Renom, acompañado de orquesta	
	Cara B. <i>Retablo de Maese Pedro</i>	Falla, Manuel de	Lola Rodríguez de Aragón (soprano); Cayetano Renom (tenor); Manuel Ausensi (barítono); Orquesta Nacional de la Radiodifusión Francesa; Eduardo Toldrá (dir.)	
	<i>Los de Aragón: zarzuela en un acto</i>	Serrano, José (música); Lorente, José (libreto)	Permanyer, José Lorente, Juan José (tenor) Espinalt, María (soprano); Renom, Cayetano (tenor); Orquesta Sinfónica Española; Ferrer Fitó, Rafael (dir.)	
	<i>Molinos de viento: opereta en un acto</i>	Frutos, Luis Pascual (libreto); Luna, Pablo (Música)	Lolita Torrentó (soprano), Marcos Redondo (barítono), Cayetano Renom y Jerónimo Teruel (tenores), Óscar Pol (Bajo); Capilla Clásica Polifónica del Fomento de las Artes Decorativas de Barcelona; Enrique Ribó (director coro); Orquesta Sinfónica Española; Rafael Ferrer (director)	
1955	<i>La Dolorosa</i>	Serrano, José (música); Lorente, José (libreto)	María Espinalt (soprano), Emilia Aliaga (soprano cómica), Cayetano Renom (tenor), Diego Monjó (tenor cómico), Marcos Redondo (barítono), Óscar Pot (bajo); Orquesta Sinfónica Española; Rafael Ferrer Fitó (dir.)	
1958	<i>Pel teu amor</i> <i>La Ginesta</i> <i>Camí de la font</i> <i>La Balalí</i>		Cayetano Renom, con acompañamiento de orquesta	
	<i>La Pepa Maca (sardana)</i> <i>Doncelleta catalana (sardana)</i> <i>Cançó d'enyorament (sardana)</i> <i>Mimoser florit (sardana)</i>	Mántua, Cecilia A. y Torrents, Jaume; Dotras Vila, Juan y Arnal Arana, Joaquín; Torrents, Jaume y Serracant, Juan; Nicolau, Carmen y Dotras Vila, Juan	Emilio Vendrell y Cayetano Renom; acompañados por Cobla Barcelona; Juan Dotras Vila (dir.)	Alhambra. San Sebastián, Columbia D.L.
	<i>Manuel de Falla. Cara B:</i>	Falla, Manuel de	Lola Rodríguez de Aragón	Compañía del

	<i>El retablo de Maese Pedro</i>		(soprano); Cayetano Renom (tenor); Manuel Ausensi (barítono); Orquesta Nacional de la Radiodifusión Francesa; Eduardo Toldrá (dir.)	Gramófono Odeón. Barcelona
	<i>La Dolorosa</i>	Serrano, José (música); Lorente, José (libreto)	María Espinalt (soprano), Emilia Aliaga (soprano cómica), Cayetano Renom (tenor), Diego Monjó (tenor cómico), Marcos Redondo (barítono), Óscar Pot (bajo); Orquesta Sinfónica Española; Rafael Ferrer Fitó (dir.)	
	<i>Los de Aragón: zarzuela en un acto</i>	Serrano, José (música); Lorente, José (libreto)	Permanyer, José Lorente, Juan José (tenor) Espinalt, María (soprano); Renom, Cayetano (tenor); Orquesta Sinfónica Española; Ferrer Fitó, Rafael (dir.)	
<b>1959</b>	<i>Adéu Manelic Clavell vermell La llum de la Costa Brava Montserrat Aimada</i>	Bofarull, Dolores y Damunt, José M.; Serracant Juan y Borgunyó A; Serracant Juan y Borgunyó A; Lloveras Miró, Pedro	Cayetano Renom con acompañamiento de Coblá Barcelona; Joaquín Serra (dir.)	
	<i>Cançó de taberna Bosch Endins Serenata Mar en calma</i>	Mestres, Apeles (*1854; †1936); Mestres, Apeles: Lambert, Joan Baptista; Millet, Luis M <sup>a</sup>	Cayetano Renom; Joaquín Serra (dir.)	
	<i>És La Moreneta</i> <sup>2005</sup> <i>La més bonica Terra aimada Sóc de La Barceloneta</i>	Carcellé, Antonio	Cayetano Renom, con acompañamiento de orquesta; recitado: Isidro Sola	
	<i>Homenaje al maestro Antonio Nicolau</i>	VV.AA.	Sonia Albadalejo, J. López Esparbé, Montserrat Salvadó, Ana Pi, Cayetano Renom (cantantes solistas), Orfeo Català, Luis M <sup>a</sup> Millet (dir.).	Alhambra. San Sebastián: Columbia
<b>1960</b>	<i>L'hereu Riera El testament d'Amèlia El caçador i la pastoreta El fadrins de Sant Boi</i>	Populares catalanas	Cayetano Renom con gran Orquesta Sinfónica; A. Ros Marbà (director)	
	<i>Ets tu La Meva Vida No em deixis sol Les tres gràcies A la plaça hi han sardanes</i>	Fradera, J.; Gay Costa, A. y Badía, Eugenio; Torrents Maymir, J.; Fradera, J	Cayetano Renom con gran Orquesta Sinfónica; A. Ros Marbà (director)	
	<i>Princesa de Barcelona. Sardana Cançó del Barça. Himno Dolça Andorra. Vals Cantar volem. Sardana</i>	Mantua, Celia A y Torrents, Jaime.; Torrents, Jaime; Torrents, Jaime; Torrents, Jaime	Cayetano Renom con Coblá Barcelona y coro	
<b>1961</b>	<i>Canciones Populares</i>	Canción popular catalana	Cayetano Renom. Gran	

<sup>2005</sup> De este disco se hizo una versión posterior en 1962. Ambos discos tienen la misma referencia, EMGE 70735.

	<i>Catalanas:</i> <i>Muntanyes regalades</i> <i>El bon caçador</i> <i>La filla del marxant</i> <i>Maria Agneta</i>		Orquesta Sinfónica; A. Ros Marbà (director)	
	<i>Cançons per a infants</i> <i>d'Apeles Mestres:</i> <i>El poll i la puça</i> <i>Birondon</i> <i>Domiu</i> <i>El ruc savi</i>	Mestres, Apeles	Cayetano Renom. Gran Orquesta Sinfónica; A. Ros Marbà (director)	
1962	<i>És La Moreneta</i> <sup>2006</sup> <i>La més bonica</i> <i>Terra Aimada</i> <i>Sóc de La Barceloneta</i>	Carcellé, Antonio; Carcellé, Antonio; Carcellé, Antonio; Serra, Joaquim (*1907; †1957)	Cayetano Renom, con acompañamiento de orquesta; recitado: Isidro Sola	
1963	<i>Una vegada era un rei...</i> <i>(cuento infantil)</i>	Morera Vilella, Juan (*1897; †1979) Casas Augé, Josep (*1913; †1988)	Cayetano Renom (tenor) Josep Casas Augé (dirección) Isidro Sola (narrador)	Compañía del Gramófono-Odeón. Barcelona
	<i>Contes de la vora del foc.</i> <sup>2007</sup> <i>Una vegada era un rei...</i>	Morera Vilella, Juan (*1897; †1979) Casas Augé, Josep (*1913; †1988)	Cayetano Renom (tenor) Josep Casas Augé (dirección) Isidro Sola (narrador)	Compañía del Gramófono-Odeón. Barcelona
1964	<i>Princesa de Barcelona</i> <i>Tecla tarragonina</i> <i>Lleidetana</i> <i>Les Tres Gràcies</i>	Mantua, Celia A y Torrents Maymir, Jaime.; Torrents Maymir, Jaime.; Codina, S.; Torrents Maymir, Jaime	Cayetano Renom. Cobla La Principal de la Bisbal. Tenora solista: R. Viladesau	
	<i>Apeles Mestres:</i> <i>Minuet</i> <i>Camí de la Font</i> <i>Cançó de taverna</i> <i>Transformació</i>	Mestres, Apeles	Cayetano Renom.	
	<i>Varios autores:</i> <i>Romanç de Santa Llúcia</i> <i>Pel teu amor (Rosó)</i> <i>L'emigrant</i>	Toldrà, Eduard (*1895; †1962); Poal Aregall, Miguel (*1894; †1935) —letra— y Ribas i Gabriel, Josep (*1882; †1934) <sup>2008</sup> —música—; Vives, Amadeu (*1871; †1932)		Discophon, DL. Barcelona
1966	<i>Cançons de carrer: Abril</i> <i>Clavell del balcó</i> <i>L'oreneta</i> <i>Ai Maquerida</i>	Segarra, Josep M <sup>a</sup> de y Morera, Enric	Cayetano Renom (tenor). Manuel Cubedo (guitarrista)	
	<i>Los de Aragón: zarzuela en un acto</i> <i>La reina Mora: sainete lírico en un acto</i>	Serrano, José (música); Lorente, José (libreto) / Serrano, José (música); Álvarez Quintero, S. y J. (libreto)	María Espinalt (soprano), Lolita Torrentó (soprano), Pura Martín (soprano), Asunción Serra (soprano), José Simorra (barítono), Cayetano Renom (tenor),	Compañía del Gramófono-Odeón. Barcelona

<sup>2006</sup> Este disco es la segunda versión a la que se hace referencia en el pie de página anterior.

<sup>2007</sup> Contiene: *En Patufet* / J. Morera Vilella y J. Casas Augé; *La Blancaneus* / R. Folch Camarasa y J. Casas Augé; *Una vegada era un rei...* / J. Morera Vilella y J. Casas Augé, tenor, Cayetano Renom; *La rateta que escombrava l'escaleta* / J. Morera Vilella y J. Casas Augé, narrador, Isidro Sola; *La ventafocs* / adap. R. Folch Camarasa y J. Casas Augé, narrador, Isidro Sola; *En Patufet i els cargols* / S. Bonavía y J. Casas Augé, narrador, Ramón Martori.

<sup>2008</sup> En algunos registros aparece como J. Ribas y en otros como J. Rivas.

			José Permanyer (tenor), Fernando Cachadiña (Barítono) y Oscar Pol. Orquesta Sinfónica Española, dir.: Rafael Ferrer.	
<b>1967</b>	<i>Los de Aragón: zarzuela en un acto</i> <i>La reina Mora: sainete lírico en un acto</i>	Serrano, José (música); Lorente, José (libreto) / Serrano, José (música); Álvarez Quintero, Serafín y Joaquín (libreto)	María Espinalt (soprano), Lolita Torrentó (soprano), Pura Martín (soprano), Asunción Serra (soprano), José Simorra (barítono), Cayetano Renom (tenor), José Permanyer (tenor), Fernando Cachadiña (Barítono) y Oscar Pol. Orquesta Sinfónica Española, dir.: Rafael Ferrer.	
	<i>Molinos de viento</i>	Frutos, Luis Pascual (libreto); Luna, Pablo (Música)	Lolita Torrentó (soprano), Marcos Redondo (barítono), Cayetano Renom y Jerónimo Teruel (tenores), Óscar Pol (Bajo); Capilla Clásica Polifónica del Fomento de las Artes Decorativas de Barcelona; Enrique Ribó (director coro); Orquesta Sinfónica Española; Rafael Ferrer (director)	
<b>1969</b>	<i>Cayetano Renom</i> <sup>2009</sup>	VV. AA.	Cayetano Renom; directores orquesta, Joaquim Serra, A. Ros Marbá	Discos Columbia, D.L. <sup>2010</sup> . Madrid
	<i>Cayetano Renom</i> <sup>2011</sup>	VV. AA.	Cayetano Renom; acompañamiento, Cobla Barcelona y Coros	
	<i>Cayetano Renom</i> <sup>2012</sup>	VV. AA.	Cayetano Renom; acompañamiento, Orquesta; director, Joaquim Serra	

<sup>2009</sup> Contiene: *Cançó de taverna: cançión catalana* / Apeles Mestres. *Serenata: cançión catalana* / J. Casas Amigó, J. Lambert. *Bosc endins: cançión catalana* / Apeles Mestres. *Mar en calma: cançión catalana* / P. Boada, L. M<sup>a</sup> Millet. *Ets tu la meva vida: sardana* / J. Fradera. *No em deixis sol: sardana* / A. Gay Costa, E. Badia. *És la Moreneta: sardana*; *Terra aimada: cançión*; *Sóc de la Barceloneta: sardana* / A. Carcellé (recitado, Isidro Sola). *Les tres gràcies: sardana* / J. Torrens Maymir. *A la plaça hi han sardanes: sardana* / J. Fradera.

<sup>2010</sup> Estos tres discos están editados por Columbia, D.L. en casete en 1976.

<sup>2011</sup> Contiene: *Princesa de Barcelona: sardana* / C.A. Mantua, J. Torrents. *Cançó del Barça: himno*; *Dolça Andorra: vals*; *Cantar volem: sardana* / J. Torrents. *El dia del teu sant: sardana* / J. Arnal Arana, J. M. Roma. *Rosalía encisadora: sardana* / J. Torrents, J. Dotras Vila. *La nostra pubilla: sardana* / J. Martí Aparici, J.M. Tárridas. *La veliella: sardana* / F. Pineda Verdaguer, S. Codina. *Adéu manelic: sardana* / D. Bofarull, J.M. Damunt. *Clavell vermell: sardana* / J. Serracant, A. Burgunyó. *Montserrat aimada: sardana* / P. Lloveras Miró.

<sup>2012</sup> Contiene: *Pel teu amor «roso»* / M. Poal Aregall, J. Rivas. *La ginesta* / M. Maragall, F. Pujol. *Camí de la font* / Apeles Mestres. *La balali* / L. Millet. *Cançó de comiat* / T. Garcés, E. Toldrà. *Cançó voluble* / J. Carner, J. Serra. *Romanç de Santa Llúcia* / J.M. de Segarra, E. Toldrà. *L'oreneta* / J.M. de Segarra, E. Morera. *L'emigrant* / Jacint Verdaguer (\*1845; †1902), A. Vives. *Abril* / J.M. de Segarra, E. Morera. *Cançó de traginers* / J.M. de Segarra, F. Longa.

1971	<i>Cançons de carrer. Cançons d'Apeles Mestres</i> <sup>2013</sup>	Populars; Mestres, Apeles	Cayetano Renom, tenor; Orquestra de Cambra Solistes de Barcelona, Domènec Ponsa, director (Cançons de carrer, pistes 1-4); Orquestra Simfònica, Joaquim Serra, director (Cançons de carrer, pistes 5-6); Orquestra Simfònica, Antoni Ros Marbà, director (Cançons d'Apeles Mestres)	Discos Columbia, D.L Madrid.
1972	<i>La Dolorosa</i> <sup>2014</sup>	Serrano, José (música); Lorente, José (libreto)	María Espinalt (soprano), Emilia Aliaga (soprano cómica), Cayetano Renom (tenor), Diego Monjó (tenor Cómico), Marcos Redondo (barítono), Óscar Pot (bajo); Orquesta Sinfónica Española; Rafael Ferrer Fitó (dir.)	EMI (casete)
	<i>Cara A: Los de Aragón Cara B: La Reina Mora</i>			
1975	<i>Cançons populars de Catalunya</i> <sup>2015</sup>	VV. AA.	Cayetano Renom	Discophon (casete)
1976	<i>Cayetano Renom</i> <sup>2016</sup>	VV. AA.	Cayetano Renom, acompañado por Cobla Barcelona y Orfeón Radio Barcelona; dir. J. Dotras Vila; Orquesta Sinfónica; dir. Ros Marba	Discos Columbia, D.L. Madrid. (casete)
1979	<i>Molinos de viento</i>	Frutos, Luis Pascual (libreto); Luna, Pablo (Música)	Lolita Torrentó (soprano), Marcos Redondo (barítono), Cayetano Renom y Jerónimo Teruel (tenores), Óscar Pol (Bajo); Capilla Clásica Polifónica del Fomento de las Artes Decorativas de Barcelona; Enrique Ribó (director coro); Orquesta Sinfónica Española; Rafael Ferrer (director)	Zacosa S.A. Madrid (disco, casete)
1982	<i>Molinos de viento</i>	Frutos, Luis Pascual (libreto); Luna, Pablo (Música)	Lolita Torrentó (soprano), Marcos Redondo (barítono), Cayetano Renom y Jerónimo Teruel	Zacosa S.A. Madrid (disco)

<sup>2013</sup> Contiene: Cançons de carrer: *Estel del dematí; Ai, Marguerida; La Font; Clavell del balcó; Abril; L'oreneta*. Cançons d'Apeles Mestres: *Transformació; Minuet; Confidència; Endressa; El poll i la pussa; Birondon; Dormiu; El ruc savi*.

<sup>2014</sup> En 1974, EMI realiza una edición especial para los suscriptores del "Círculo de Lectores", también en casete.

<sup>2015</sup> Contiene: *L'emigrant / Verdaguer, Vives. Cançó de taverna / Apeles Mestre. Pel teu amor / Rosó, Poal Aragall, Ribas. L'oreneta / E. Morera, Josep M<sup>a</sup> Sagarra. Romanç de Santa Llucia / Sagarra, E. Toldrà. Camí de la font / Apeles Mestre. Clavell del balcó / E. Morera, Josep M<sup>a</sup> Sagarra. Minuet / Apeles Mestre. Al Marguerida / E. Morera, Josep M<sup>a</sup> Sagarra. Transformació / Apeles Mestre.*

<sup>2016</sup> Contiene: *La Pepa maca: sardana / C.A. Mantua, J. Torrens (a dúo con Emilio Vendrell). Doncelleta catalana: sardana / J. Arnal, J. Dotras Vila. Cançó d'enyorament: sardana / J. Serracant, J. Torrens. Mimoser florit: cançión popular catalana / C. Nicolau, J. Dotras Vila. Muntanyes regalades; El bon caçador; L'hereu riera; El testament d'Amèlia; El caçador i la pastoreta; Els fadrins de Sant Boi; La filla del marxant; María Agneta / canciones populares catalanas.*

			(tenores), Óscar Pol (Bajo); Capilla Clásica Polifónica del Fomento de las Artes Decorativas de Barcelona; Enrique Ribó (director coro); Orquesta Sinfónica Española; Rafael Ferrer (director)	
1990	<i>El retablo de Maese Pedro</i>	Falla, Manuel de	Lola Rodríguez de Aragón (soprano); Cayetano Renom (tenor); Manuel Ausensi (barítono); Orquesta Nacional de la Radiodifusión Francesa; Eduardo Toldrá (dir.)	Salvat (CD-DA). Barcelona
1995	<i>La cançó catalana. Gaietà Renom</i> <sup>2017</sup>	VV.AA.	Gaietà Renom	Barcelona. Divucsa (CD-DA; casete)
2002	<i>La voz de la sardana y la canción catalana. Gaietà Renom</i> <sup>2018</sup>	VV.AA.	Gaietà Renom con orquesta	Barcelona. Blue Moon, DL
2005	<i>Cançons catalanes. Gaietà Renom</i> <sup>2019</sup>	VV.AA.	Gaietà Renom	Sabadell. Picap, DL (CD)
¿?	<i>La Dolorosa</i>	Serrano, José (música); Lorente, José (libreto)	María Espinalt (soprano), Emilia Aliaga (soprano cómica), Cayetano Renom (tenor), Diego Monjó (tenor Cómico), Marcos Redondo (barítono), Óscar Pot (bajo); Orquesta Sinfónica Española; Rafael Ferrer Fitó (dir.)	Angel Records (USA)
¿?	<i>Molinos de viento</i>	Frutos, Luis Pascual (libreto); Luna, Pablo (Música)	Lolita Torrentó (soprano), Marcos Redondo (barítono), Cayetano Renom y Jerónimo Teruel (tenores), Óscar Pol (Bajo); Capilla Clásica Polifónica del Fomento de las Artes Decorativas de Barcelona;	

<sup>2017</sup> Contiene: *Cançó de taberna* / A. Mestres. *L'emigrant* / Verdaguer, Vives. *Romanç de Santa Llúcia* / Sagarra, Eduard Toldrá. *Pel teu amor (rosó)* / P. Aragall, Ribas. *Les tres gràcies* / D.R. *Camí de la font* / A. Mestres. *Ai marguerida* / E. Morera, J. M<sup>a</sup> Sagarra. *Princesa de Barcelona* / D. R. *Abril* / E. Morera, J. M<sup>a</sup> Sagarra. *Minuet* / A. Mestres. *Clavell de balcó* / E. Morera. *Lleidatana* / D. R. *Tecla tarragonina* / D. R. "Transformació" / A. Mestres.

<sup>2018</sup> Contiene: *Ball de rams* / J. Casas Augé. *És la Moreneta; Sóc de la Barceloneta; La més bonica* / A. Carcellé. *A la plaça hi ha sardanes; Ets tu la meva vida* / Josep Fradera. *Catalunya meva* / Marión, Fabra. *La Cardina encara salta; Pescadors bons catalans* / Serracant, Bou. *Llevantina* / Bou; Serracant; Ribera. *Per tu ploro* / Pep Ventur, Joan Maragall. *La Vall de Núria* / Sans Vaqué, Badia. *La Nit de Sant Joan* / Masvidal, Vives. *Pel teu amor, «Rosó»* / M. Poal Aragall, J. Rivas. *Camí de la font; Confidència* / Apeles Mestres. *Romanç de Santa Llúcia* / J. Ma de Sagarra, E. Toldrà. *L'Emigrant* / J. Verdaguer, A. Vives. *Cançó de traginers* / Josep Ma de Sagarra, F. Llongàs. *La Pepa maca; Princesa de Barcelona* / Cecília A. Mantua, Jaume Torrens. *Adéu Manelic* / Dolors Bofarull, Josep Ma Damunt. *No em deixis sol* / A. Gay Costa, Eugenia Badia. *Les Tres gràcies* / Jaume Torrens. *L'Hereu Riera* / popular.

<sup>2019</sup> Contiene: *Pel teu amor "Rosó"* / M. Poal Aregall; J. Rivas. *Romanç de Santa Llúcia* / J. Ma de Segarra; E. Toldrà. *Cançó de traginers* / J. Ma de Segarra; F. Longàs. *Cançó de comiat* / Tomàs Garcés; E. Toldrà. *Terra aimada; És la moreneta* / A. Carcellé. *La Font; Clavell de balcó; Ai Margarida; L'oreneta* / J. Ma de Segarra; E. Morera. *Muntanyes regalades; El caçador i la pastoreta* / Populars catalanes. *Dolça Andorra* / J. Torrents. *La ginesta* / J. Maragall; F. Pujol. *Camí de la Font; Cançó de taverna* / Apeles Mestres. *L'emigrant* / J. Verdaguer; A. Vives. *Princesa de Barcelona* / C. A. Màntua; J. Torrents.

			Enrique Ribó (director coro); Orquesta Sinfónica Española; Rafael Ferrer (director) <sup>2020</sup>	
--	--	--	---	--

**Figura 1081.** Discografía de Cayetano Renom<sup>2021</sup>.

<sup>2020</sup> Se trata del mismo reparto, orquesta, director, etc. que en la grabación del sello Regal de 1976.

<sup>2021</sup> Datos extraídos de <http://bdh.bne.es> [Acceso, 20.08.2016]; [www.bnc.cat/](http://www.bnc.cat/) [Acceso, 20.08.2016]; [www.discogs.com](http://www.discogs.com) [Acceso, 20.08.2016]; <http://datos.bne.es> [Acceso, 20.08.2016] y <http://m.a45rpm.com/> [Acceso, 20.08.2016]. [En esta tabla no se han recogido los discos recopilatorios que incluyen alguna canción de Gaietà Renom.](#)



## Anexo 6

### Discografía del Cuarteto Vocal “Orpheus”



continuación, se presenta la discografía del Cuarteto Vocal “Orpheus”, editada por la Compañía del Gramófono Odeón. Se han excluido las canciones pertenecientes a películas, que se recogen en una tabla diferenciada.

Año	Canción	Compositor	Intérpretes	Datos de edición
1940	Cara A: <i>El dimoni escuat: canción navideña popular catalana</i> Cara B: <i>El rabadá: canción navideña popular catalana</i>	---	Cuarteto Vocal “Orpheus”	Barcelona, fabricado por la Compañía del Gramófono Odeón
	Cara A: <i>Flores macarenas: Pasodoble</i> Cara B: <i>Vieja guitarra: Pasodoble</i>	Lizcano de la Rosa, Martín (*1903; †1981) Durán Alemany, Juan (*1894; †1970)	Orquesta Martín de la Rosa, con el Cuarteto Vocal “Orpheus”	
1941	Cara A: <i>Johnny Peddler: Foxtrot coreado</i> Cara B: <i>Fifi: Foxtrot</i>	Almeida, Laurindo (*1917; †1995) y Brown, Lew (*1893; †1958); Moltó, Andrés (†1980)	Orquesta Andrés Moltó; estribillo cantado por Cuarteto Vocal “Orpheus”	
	Cara A: <i>Fiesta en mi corazón: Foxtrot</i>	Latiegui, Carmelo (†1987) y Durán Alemany, Juan	Cuarteto Vocal “Orpheus”, con acompañamiento de piano y guitarra	
	Cara A: <i>Ferry boat serenade: Fox polca</i>	Di Lazzaro, Eldo (*1902; †1968);	Orquesta Martín de la Rosa; estribillo cantado por Cuarteto Vocal “Orpheus”	
	Cara A: <i>El pájaro carpintero (The woodpecker song)(Reginella Campagnola): Fox polca</i>	Di Lazzaro, Eldo y Brito, Julio (*1908; 1968)	Orquesta Martín de la Rosa; Cuarteto Vocal “Orpheus”	
1943	Cara A: <i>La polca del candil: Polca humorística</i> Cara B: <i>Hay que reír: Marcha de la risa</i>	Algueró, Augusto (*1906; †1992) Oliva, Enrique (*1907; †1996)	Orquesta Bizarros, con Cuarteto Vocal “Orpheus”; dir. Augusto Algueró	
1944	Cara A: <i>Cuando bailan los abuelos: polca fox con refrán cantado</i>	Torres Tarragó, Pedro (†1984) y Carreras, Francisco (*1922; †1991)	Orquesta Fachendas, con Julio Latorre; Cuarteto Vocal “Orpheus”; dir. Pío Torrecillas	
	Cara A: <i>Las hijas de Elena: foxtrot</i>	Lete Sagrera, Bartolomé de (†1968) y Eliás Bracons, Luis (†1953)	Raúl Abril y su Orquesta, con el Cuarteto Vocal “Orpheus”	
1945	Cara A: <i>El tilo. Invierno</i> Cara B: <i>La retreta</i>	Schubert, Franz (*1797; †1828)	Cuarteto Vocal “Orpheus”	

		Lully, Jean-Baptiste (*1632; †1687) -Ballet des saisons. -Hiver-Rillé, Laurent de (*1828; †1915)	
<b>1946</b>	Cara A: <i>¡Fem l'arrós!</i> : <i>Cançó d'anar a fora:</i> <i>marcha</i> Cara B: <i>Balls de Rams: vals</i>	Algueró, Augusto; Casas Augé, José (*1913; †1988)	Orquesta Demon, con Cuarteto Vocal "Orpheus"
<b>1948</b>	Cara A: <i>Luces de Viena:</i> <i>marcha (coros)</i>	Kaps, Artur (*1908; †1974) y Pezzi, Carlo (*1901; †1972)	José Casas Augé y su Orquesta; Mariola; Cuarteto Vocal "Orpheus"
	Cara A: <i>Catalunya meva:</i> <i>sardana</i>  Cara B: <i>Dansa de Castellterson:</i> <i>danza popular catalana</i>	Fabra Bover, Isidro (*1906; †1994) y Bistagne Mestre, Francisco Mario (†1955); Armengol, Teresa - Adaptación musical Serra, Joaquín (*1907; †1957)	Cuarteto Vocal "Orpheus" con la Cobla Barcelona; dir. Joaquín Serra
<b>1949</b>	Cara A: <i>Llevantina:</i> <i>sardana</i>	Bou, Vicenç Serracant, Juan Ribera Llobet, Ramon (*1882; †1956)	Cuarteto Vocal "Orpheus" y orquesta sinfónica

**Figura 1082.** Discografía del Cuarteto Vocal "Orpheus", editada por la Compañía del Gramófono Odeón<sup>2022</sup>.

<sup>2022</sup> Información extraída principalmente de los registros sonoros de la Biblioteca Digital Hispánica. <http://www.bne.es> [Acceso, 20.10.2015].

## Anexo 7

### Características y funciones de la música de Garbancito de la Mancha por secuencias

#### TÍTULOS INICIALES

CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA EN LOS DIBUJOS ANIMADOS		
1)	<b>Fuente de emisión</b>	
	1.1. Música diegética	
	1.2. Música no-diegética o incidental	√
2)	<b>El valor añadido de la música: Música empática/anempática</b>	
	2.1. Convergencia física	
	2.2. Divergencia física	
	2.3. Convergencia anímica	√
	2.4. Divergencia anímica	
	2.5. Convergencia cultural	√
3)	<b>Origen de la composición</b>	
	3.1. Original	√
	3.2. No original (prestada, preexistente o adaptada)	
	3.3. Cita	
4)	<b>Momento de composición (subordinación imagen-música)</b>	
	4.1. Música compuesta después del montaje	√
5)	<b>Finalidad</b>	
	5.1. Integrada en el texto audiovisual	√
6)	<b>Valoración estética</b>	
	6.1. Sigue de la estética general de la música del film	√
	6.2. Contrastante con la estética general de la música del film	

Figura 1083. Tabla-resumen de las características de la música en los títulos iniciales.

FUNCIONES DE LA MÚSICA EN LOS DIBUJOS ANIMADOS		
A) FUNCIONES EXTERNAS (FÍSICAS)		
1) F. temporal-referencial	Creación de una atmósfera (hora del día, clima)	√
2) F. elíptico-temporal	Evocación del paso del tiempo	
3) F. indicativa-temporal	Evocación de un periodo histórico	
4) F. local-referencial	4.1. Evocación de una <b>cultura</b> o <b>localización</b>	√
	4.2. Evocación de <b>espacios físicos</b>	
5) F. Cinemática	Subraya la acción física	
	5.1. <b>Sincronía</b> (puntuación sincrónica)	
	5.2. <b>Mickeymousing</b> : Puntuar cada uno de los movimientos que aparecen en pantalla (máxima expresión de la sincronía).	
	5.3. <b>Disonancia</b> (contrapunto)	
6) F. plástica-descriptiva	Representa elementos visuales	
7) F. pronominal	Caracteriza a un personaje, objeto o situación: leitmotiv	
8) F. pronominal anticipativa	Anticipa la aparición de un personaje en pantalla	

<b>B) FUNCIONES INTERNAS (PSICOLÓGICAS)</b>		
9) F. prosopopéyica caracterizadora	Revela la psicología o naturaleza de un personaje	
10) F. prosopopéyica descriptiva	Revelar los pensamientos y emociones de un personaje	
11) F. emocional: espectador	Creación de una emoción o sentimiento en el espectador	√
	<b>12.1. Efecto empático:</b> la música se adhiere al sentimiento mostrado en la escena	√
	<b>12.2. Efecto anempático:</b> - La música refuerza los sentimientos con su indiferencia. - La música le resta dramatismo a las imágenes (público infantil).	
12) F. anticipativa	Revela implicaciones de una situación aún no vista o preparar a la audiencia para una inminente sorpresa	
13) F. ilusoria	Confunde a la audiencia con lo que está pasando realmente	
14) F. de subrayado	Remarca reacciones esperadas por la audiencia	
15) F. informativa	Dirige la atención sobre aspectos importantes que aparecen en pantalla	
17) F. potenciadora	Acompaña o sustituye a un ruido diegético para que cobre mayor relieve dramático	
<b>C) FUNCIONES TÉCNICAS (CINEMATOGRÁFICAS)</b>		
18) F. estética	Otorga entidad artística al film	√
19) F. decorativa	Acompaña las imágenes como fondo neutro	
20) F. unificadora	Da unidad a la película	√
21) F. sonora	Evita el “agujero de sonido” creado por los ceses de los diálogos	
22) F. rítmico-temporal: temporalización de las imágenes por el sonido	Varia la percepción del tiempo de la imagen	
	23.1. <b>Animación temporal</b> de la imagen.	
	23.2. <b>Linealización</b> temporal de los planos	
	23.3. <b>Vectorización</b>	
23) F. estructuradora	Proporciona continuidad a la narración o interrumpirla:	
	23.1. Ofrece continuidad en el <b>paso o transición</b> de una secuencia a otra o de un plano a otro (entre secuencias o dentro de las secuencias)	√
	23.2. Otorga continuidad en un <b>montaje en paralelo</b>	
	23.3. Da continuidad en <b>secuencias</b> que se producen <b>simultáneamente</b> en la historia.	
	23.4. Marca un <b>cambio de plano o de secuencia</b>	
25. F. correctora	Proporciona verosimilitud a la imágenes	√
26. F. delimitadora	Enmarca la película completa sirviendo de introducción (títulos) y final o coda (créditos)	√

**Figura 1084.** Tabla-resumen de las funciones de la música en los títulos iniciales.

## SECUENCIA 1

<b>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA EN LOS DIBUJOS ANIMADOS</b>		
1)	<b>Fuente de emisión</b>	
	1.1. Música diegética	
	1.2. Música no-diegética o incidental	√
2)	<b>El valor añadido de la música: Música empática/anempática</b>	
	2.1. Convergencia física	√
	2.2. Divergencia física	
	2.3. Convergencia anímica	√
	2.4. Divergencia anímica	
	2.5. Convergencia cultural	

	2.6. Divergencia cultural	
<b>3)</b>	<b>Origen de la composición</b>	
	3.1. Original	√
	3.2. No original (prestada, preexistente o adaptada)	
	3.3. Cita	
	3.4. Cliché	
<b>4)</b>	<b>Momento de composición (subordinación imagen-música)</b>	
	4.1. Música compuesta después del montaje	√
	4.2. Música compuesta en primer lugar	
<b>5)</b>	<b>Finalidad</b>	
	5.1. Integrada en el texto audiovisual	√
	5.2. No integrada (elemento decorativo)	
<b>6)</b>	<b>Valoración estética</b>	
	6.1. Sigue de la estética general de la música del film	√
	6.2. Contrastante con la estética general de la música del film	

Figura 1085. Tabla-resumen de las características de la música en la secuencia 1.

FUNCIONES DE LA MÚSICA EN LOS DIBUJOS ANIMADOS		
<b>A) FUNCIONES EXTERNAS (FÍSICAS)</b>		
<b>1) F. temporal-referencial</b>	Creación de una atmósfera (hora del día, clima)	
<b>2) F. elíptico-temporal</b>	Evocación del paso del tiempo	
<b>3) F. indicativa-temporal</b>	Evocación de un periodo histórico	
<b>4) F. local-referencial</b>	4.1. Evocación de una <b>cultura</b> o <b>localización</b>	
	4.2. Evocación de <b>espacios físicos</b>	
<b>5) F. Cinemática</b>	Subraya la acción física	√
	5.1. <b>Sincronía</b> (puntuación sincrónica)	
	5.2. <b>Mickeymousing</b> : Puntuar cada uno de los movimientos que aparecen en pantalla (máxima expresión de la sincronía).	
	5.3. <b>Disonancia</b> (contrapunto)	
<b>6) F. plástica-descriptiva</b>	Representa elementos visuales	√
<b>7) F. pronominal</b>	Caracteriza a un personaje, objeto o situación: leitmotiv	√
<b>8) F. pronominal anticipativa</b>	Anticipa la aparición de un personaje en pantalla	
<b>B) FUNCIONES INTERNAS (PSICOLÓGICAS)</b>		
<b>9) F. prosopopéyica caracterizadora</b>	Revela la psicología o naturaleza de un personaje	√
<b>10) F. prosopopéyica descriptiva</b>	Revelar los pensamientos y emociones de un personaje	
<b>11) F. emocional: espectador</b>	Creación de una emoción o sentimiento en el espectador	√
	<b>12.1. Efecto empático</b> : la música se adhiere al sentimiento mostrado en la escena	√
	<b>12.2. Efecto anempático</b> : - La música refuerza los sentimientos con su indiferencia. - La música le resta dramatismo a las imágenes (público infantil).	
<b>12) F. anticipativa</b>	Revela implicaciones de una situación aún no vista o preparar a la audiencia para una inminente sorpresa	
<b>13) F. ilusoria</b>	Confunde a la audiencia con lo que está pasando realmente	
<b>14) F. de subrayado</b>	Remarca reacciones esperadas por la audiencia	√
<b>15) F. informativa</b>	Dirige la atención sobre aspectos importantes que aparecen en pantalla	
<b>17) F. potenciadora</b>	Acompaña o sustituye a un ruido diegético para que cobre mayor relieve dramático	
<b>C) FUNCIONES TÉCNICAS (CINEMATOGRÁFICAS)</b>		
<b>18) F. estética</b>	Otorga entidad artística al film	√
<b>19) F. decorativa</b>	Acompaña las imágenes como fondo neutro	
<b>20) F. unificadora</b>	Da unidad a la película	√

21) F. sonora	Evita el “agujero de sonido” creado por los ceses de los diálogos	√
22) F. rítmico-temporal: temporalización de las imágenes por el sonido	Varia la percepción del tiempo de la imagen	
	23.1. Animación temporal de la imagen.	
	23.2. Linealización temporal de los planos	
	23.3. Vectorización	√
23) F. estructuradora	Proporciona continuidad a la narración o interrumpirla:	√
	23.1. Ofrece continuidad en el <b>paso o transición</b> de una secuencia a otra o de un plano a otro (entre secuencias o dentro de las secuencias)	√
	23.2. Otorga continuidad en un <b>montaje en paralelo</b>	
	23.3. Da continuidad en <b>secuencias</b> que se producen <b>simultáneamente</b> en la historia.	
	23.4. Marca un <b>cambio de plano o de secuencia</b>	
25. F. correctora	Proporciona verosimilitud a la imágenes	√
26. F. delimitadora	Enmarca la película completa sirviendo de introducción (títulos) y final o coda (créditos)	

Figura 1086. Tabla-resumen de las funciones de la música en la secuencia 1.

## SECUENCIA 2

CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA EN LOS DIBUJOS ANIMADOS		
1)	<b>Fuente de emisión</b>	
	1.1. Música diegética	√
	1.2. Música no-diegética o incidental	√
2)	<b>El valor añadido de la música: Música empática/anempática</b>	
	2.1. Convergencia física	√
	2.2. Divergencia física	
	2.3. Convergencia anímica	√
	2.4. Divergencia anímica	
	2.5. Convergencia cultural	
	2.6. Divergencia cultural	√
3)	<b>Origen de la composición</b>	
	3.1. Original	√
	3.2. No original (prestada, preexistente o adaptada)	
	3.3. Cita	
	3.4. Cliché	
4)	<b>Momento de composición (subordinación imagen-música)</b>	
	4.1. Música compuesta después del montaje	√
	4.2. Música compuesta en primer lugar	√
5)	<b>Finalidad</b>	
	5.1. Integrada en el texto audiovisual	√
	5.2. No integrada (elemento decorativo)	
6)	<b>Valoración estética</b>	
	6.1. Sigue de la estética general de la música del film	√
	6.2. Contrastante con la estética general de la música del film	√

Figura 1087. Tabla-resumen de las características de la música en la secuencia 2.

FUNCIONES DE LA MÚSICA EN LOS DIBUJOS ANIMADOS		
<b>A) FUNCIONES EXTERNAS (FÍSICAS)</b>		
1) F. temporal-referencial	Creación de una atmósfera (hora del día, clima)	√
2) F. elíptico-temporal	Evocación del paso del tiempo	
3) F. indicativa-temporal	Evocación de un periodo histórico	
4) F. local-referencial	4.1. Evocación de una <b>cultura</b> o <b>localización</b>	
	4.2. Evocación de <b>espacios físicos</b>	
5) F. Cinemática	Subraya la acción física	√
	5.1. <b>Sincronía</b> (puntuación sincrónica)	√
	5.2. <b>Mickeymousing</b> : Puntuar cada uno de los movimientos que aparecen en pantalla (máxima expresión de la sincronía).	√
	5.3. <b>Disonancia</b> (contrapunto)	
6) F. plástica-descriptiva	Representa elementos visuales	√
7) F. pronominal	Caracteriza a un personaje, objeto o situación: leitmotiv	√
8) F. pronominal anticipativa	Anticipa la aparición de un personaje en pantalla	
<b>B) FUNCIONES INTERNAS (PSICOLÓGICAS)</b>		
9) F. prosopopéyica caracterizadora	Revela la psicología o naturaleza de un personaje	√
10) F. prosopopéyica descriptiva	Revelar los pensamientos y emociones de un personaje	
11) F. emocional: espectador	Creación de una emoción o sentimiento en el espectador	√
	<b>12.1. Efecto empático:</b> la música se adhiere al sentimiento mostrado en la escena	√
	<b>12.2. Efecto anempático:</b> - La música refuerza los sentimientos con su indiferencia. - La música le resta dramatismo a las imágenes (público infantil).	
12) F. anticipativa	Revela implicaciones de una situación aún no vista o preparar a la audiencia para una inminente sorpresa	
13) F. ilusoria	Confunde a la audiencia con lo que está pasando realmente	
14) F. de subrayado	Remarca reacciones esperadas por la audiencia	√
15) F. informativa	Dirige la atención sobre aspectos importantes que aparecen en pantalla	
17) F. potenciadora	Acompaña o sustituye a un ruido diegético para que cobre mayor relieve dramático	√
<b>C) FUNCIONES TÉCNICAS (CINEMATOGRÁFICAS)</b>		
18) F. estética	Otorga entidad artística al film	√
19) F. decorativa	Acompaña las imágenes como fondo neutro	
20) F. unificadora	Da unidad a la película	√
21) F. sonora	Evita el "agujero de sonido" creado por los ceses de los diálogos	√
22) F. rítmico-temporal: temporalización de las imágenes por el sonido	Varia la percepción del tiempo de la imagen	√
	23.1. <b>Animación temporal</b> de la imagen.	√
	23.2. <b>Linealización</b> temporal de los planos	√
	23.3. <b>Vectorización</b>	√
23) F. estructuradora	Proporciona continuidad a la narración o interrumpirla:	√
	23.1. Ofrece continuidad en el <b>paso o transición</b> de una secuencia a otra o de un plano a otro (entre secuencias o dentro de las secuencias)	√
	23.2. Otorga continuidad en un <b>montaje en paralelo</b>	
	23.3. Da continuidad en <b>secuencias</b> que se producen <b>simultáneamente</b> en la historia.	
	23.4. Marca un <b>cambio de plano o de secuencia</b>	
25) F. correctora	Proporciona verosimilitud a la imágenes	√
26) F. delimitadora	Enmarca la película completa sirviendo de introducción (títulos) y final o coda (créditos)	

Figura 1088. Tabla-resumen de las funciones de la música en la secuencia 2.

### SECUENCIA 3

CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA EN LOS DIBUJOS ANIMADOS		
1)	<b>Fuente de emisión</b>	
	1.1. Música diegética	
	1.2. Música no-diegética o incidental	√
2)	<b>El valor añadido de la música: Música empática/anempática</b>	
	2.1. Convergencia física	√
	2.2. Divergencia física	
	2.3. Convergencia anímica	√
	2.4. Divergencia anímica	
	2.5. Convergencia cultural	
3)	<b>Origen de la composición</b>	
	3.1. Original	√
	3.2. No original (prestada, preexistente o adaptada)	
	3.3. Cita	
4)	<b>Momento de composición (subordinación imagen-música)</b>	
	4.1. Música compuesta después del montaje	√
	4.2. Música compuesta en primer lugar	
5)	<b>Finalidad</b>	
	5.1. Integrada en el texto audiovisual	√
6)	<b>Valoración estética</b>	
	6.1. Sigue de la estética general de la música del film	√
	6.2. Contrastante con la estética general de la música del film	

Figura 1089. Tabla-resumen de las características de la música en la secuencia 3.

FUNCIONES DE LA MÚSICA EN LOS DIBUJOS ANIMADOS		
<b>A) FUNCIONES EXTERNAS (FÍSICAS)</b>		
1) F. temporal-referencial	Creación de una atmósfera (hora del día, clima)	√
2) F. elíptico-temporal	Evocación del paso del tiempo	
3) F. indicativa-temporal	Evocación de un periodo histórico	
4) F. local-referencial	4.1. Evocación de una <b>cultura</b> o <b>localización</b>	
	4.2. Evocación de <b>espacios físicos</b>	
5) F. Cinemática	Subraya la acción física	
	5.1. <b>Sincronía</b> (puntuación sincrónica)	
	5.2. <b>Mickeymousing</b> : Puntuar cada uno de los movimientos que aparecen en pantalla (máxima expresión de la sincronía).	
	5.3. <b>Disonancia</b> (contrapunto)	
6) F. plástico-descriptiva	Representa elementos visuales	√
7) F. pronominal	Caracteriza a un personaje, objeto o situación: leitmotiv	
8) F. pronominal anticipativa	Anticipa la aparición de un personaje en pantalla	
<b>B) FUNCIONES INTERNAS (PSICOLÓGICAS)</b>		
9) F. prosopopéyica caracterizadora	Revela la psicología o naturaleza de un personaje	
10) F. prosopopéyica descriptiva	Revelar los pensamientos y emociones de un personaje	
11) F. emocional: espectador	Creación de una emoción o sentimiento en el espectador	√
	<b>12.1. Efecto empático</b> : la música se adhiere al sentimiento mostrado en la escena	√
	<b>12.2. Efecto anempático</b> : - La música refuerza los sentimientos con su indiferencia. - La música le resta dramatismo a las imágenes	



	(público infantil).	
12) F. anticipativa	Revela implicaciones de una situación aún no vista o preparar a la audiencia para una inminente sorpresa	
13) F. ilusoria	Confunde a la audiencia con lo que está pasando realmente	
14) F. de subrayado	Remarca reacciones esperadas por la audiencia	√
15) F. informativa	Dirige la atención sobre aspectos importantes que aparecen en pantalla	
17) F. potenciadora	Acompaña o sustituye a un ruido diegético para que cobre mayor relieve dramático	√
<b>C) FUNCIONES TÉCNICAS (CINEMATOGRÁFICAS)</b>		
18) F. estética	Otorga entidad artística al film	√
19) F. decorativa	Acompaña las imágenes como fondo neutro	
20) F. unificadora	Da unidad a la película	√
21) F. sonora	Evita el “agujero de sonido” creado por los ceses de los diálogos	√
22) F. rítmico-temporal: temporalización de las imágenes por el sonido	Varia la percepción del tiempo de la imagen	
	23.1. <b>Animación temporal</b> de la imagen.	
	23.2. <b>Linealización</b> temporal de los planos	
	23.3. <b>Vectorización</b>	
23) F. estructuradora	Proporciona continuidad a la narración o interrumpirla:	√
	23.1. Ofrece continuidad en el <b>paso o transición</b> de una secuencia a otra o de un plano a otro (entre secuencias o dentro de las secuencias)	√
	23.2. Otorga continuidad en un <b>montaje en paralelo</b>	
	23.3. Da continuidad en <b>secuencias</b> que se producen <b>simultáneamente</b> en la historia.	
	23.4. Marca un <b>cambio de plano o de secuencia</b>	
25. F. correctora	Proporciona verosimilitud a la imágenes	√
26. F. delimitadora	Enmarca la película completa sirviendo de introducción (títulos) y final o coda (créditos)	

Figura 1090. Tabla-resumen de las funciones de la música en la secuencia 3.

#### SECUENCIA 4

<b>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA EN LOS DIBUJOS ANIMADOS</b>		
1)	<b>Fuente de emisión</b>	
	1.1. Música diegética	
	1.2. Música no-diegética o incidental	√
2)	<b>El valor añadido de la música: Música empática/anempática</b>	
	2.1. Convergencia física	
	2.2. Divergencia física	
	2.3. Convergencia anímica	√
	2.4. Divergencia anímica	
	2.5. Convergencia cultural	
	2.6. Divergencia cultural	√
3)	<b>Origen de la composición</b>	
	3.1. Original	√
	3.2. No original (prestada, preexistente o adaptada)	
	3.3. Cita	
	3.4. Cliché	
4)	<b>Momento de composición (subordinación imagen-música)</b>	
	4.1. Música compuesta después del montaje	√
	4.2. Música compuesta en primer lugar	
5)	<b>Finalidad</b>	

	5.1. Integrada en el texto audiovisual	√
	5.2. No integrada (elemento decorativo)	
6)	<b>Valoración estética</b>	
	6.1. Sigue de la estética general de la música del film	√
	6.2. Contrastante con la estética general de la música del film	

Figura 1091. Tabla-resumen de las características de la música en la secuencia 4.

FUNCIONES DE LA MÚSICA EN LOS DIBUJOS ANIMADOS		
<b>A) FUNCIONES EXTERNAS (FÍSICAS)</b>		
1) F. temporal-referencial	Creación de una atmósfera (hora del día, clima)	
2) F. elíptico-temporal	Evocación del paso del tiempo	
3) F. indicativa-temporal	Evocación de un periodo histórico	
4) F. local-referencial	4.1. Evocación de una <b>cultura</b> o <b>localización</b>	
	4.2. Evocación de <b>espacios físicos</b>	
5) F. Cinemática	Subraya la acción física	
	5.1. <b>Sincronía</b> (puntuación sincrónica)	
	5.2. <b>Mickeymousing</b> : Puntuar cada uno de los movimientos que aparecen en pantalla (máxima expresión de la sincronía).	
	5.3. <b>Disonancia</b> (contrapunto)	
6) F. plástico-descriptiva	Representa elementos visuales	
7) F. pronominal	Caracteriza a un personaje, objeto o situación: leitmotiv	√
8) F. pronominal anticipativa	Anticipa la aparición de un personaje en pantalla	
<b>B) FUNCIONES INTERNAS (PSICOLÓGICAS)</b>		
9) F. prosopopéyica caracterizadora	Revela la psicología o naturaleza de un personaje	
10) F. prosopopéyica descriptiva	Revelar los pensamientos y emociones de un personaje	√
11) F. emocional: espectador	Creación de una emoción o sentimiento en el espectador	√
	<b>12.1. Efecto empático</b> : la música se adhiere al sentimiento mostrado en la escena	√
	<b>12.2. Efecto anempático</b> : - La música refuerza los sentimientos con su indiferencia. - La música le resta dramatismo a las imágenes (público infantil).	
12) F. anticipativa	Revela implicaciones de una situación aún no vista o preparar a la audiencia para una inminente sorpresa	
13) F. ilusoria	Confunde a la audiencia con lo que está pasando realmente	
14) F. de subrayado	Remarca reacciones esperadas por la audiencia	√
15) F. informativa	Dirige la atención sobre aspectos importantes que aparecen en pantalla	√
17) F. potenciadora	Acompaña o sustituye a un ruido diegético para que cobre mayor relieve dramático	√
<b>C) FUNCIONES TÉCNICAS (CINEMATOGRÁFICAS)</b>		
18) F. estética	Otorga entidad artística al film	√
19) F. decorativa	Acompaña las imágenes como fondo neutro	
20) F. unificadora	Da unidad a la película	√
21) F. sonora	Evita el "agujero de sonido" creado por los ceses de los diálogos	√
22) F. rítmico-temporal: temporalización de las imágenes por el sonido	Varia la percepción del tiempo de la imagen	
	23.1. <b>Animación temporal</b> de la imagen.	
	23.2. <b>Linealización</b> temporal de los planos	
	23.3. <b>Vectorización</b>	
23) F. estructuradora	Proporciona continuidad a la narración o interrumpirla:	√
	23.1. Ofrece continuidad en el <b>paso o transición</b> de una secuencia a otra o de un plano a otro (entre secuencias o dentro de las secuencias)	√

	23.2. Otorga continuidad en un <b>montaje en paralelo</b>	
	23.3. Da continuidad en <b>secuencias</b> que se producen <b>simultáneamente</b> en la historia.	
	23.4. Marca un <b>cambio de plano o de secuencia</b>	
<b>25. F. correctora</b>	Proporciona verosimilitud a la imágenes	√
<b>26. F. delimitadora</b>	Enmarca la película completa sirviendo de introducción (títulos) y final o coda (créditos)	

Figura 1092. Tabla-resumen de las funciones de la música en la secuencia 4.

## SECUENCIA 5

<b>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA EN LOS DIBUJOS ANIMADOS</b>		
<b>1)</b>	<b>Fuente de emisión</b>	
	1.1. Música diegética	
	1.2. Música no-diegética o incidental	√
<b>2)</b>	<b>El valor añadido de la música: Música empática/anempática</b>	
	2.1. Convergencia física	√
	2.2. Divergencia física	
	2.3. Convergencia anímica	√
	2.4. Divergencia anímica	
	2.5. Convergencia cultural	√
	2.6. Divergencia cultural	
<b>3)</b>	<b>Origen de la composición</b>	
	3.1. Original	√
	3.2. No original (prestada, preexistente o adaptada)	
	3.3. Cita	
	3.4. Cliché	
<b>4)</b>	<b>Momento de composición (subordinación imagen-música)</b>	
	4.1. Música compuesta después del montaje	√
	4.2. Música compuesta en primer lugar	
<b>5)</b>	<b>Finalidad</b>	
	5.1. Integrada en el texto audiovisual	√
	5.2. No integrada (elemento decorativo)	
<b>6)</b>	<b>Valoración estética</b>	
	6.1. Sigue de la estética general de la música del film	√
	6.2. Contrastante con la estética general de la música del film	

Figura 1093. Tabla-resumen de las características de la música en la secuencia 5.

<b>FUNCIONES DE LA MÚSICA EN LOS DIBUJOS ANIMADOS</b>		
<b>A) FUNCIONES EXTERNAS (FÍSICAS)</b>		
<b>1) F. temporal-referencial</b>	Creación de una atmósfera (hora del día, clima)	
<b>2) F. elíptico-temporal</b>	Evocación del paso del tiempo	
<b>3) F. indicativa-temporal</b>	Evocación de un periodo histórico	
<b>4) F. local-referencial</b>	4.1. Evocación de una <b>cultura o localización</b>	
	4.2. Evocación de <b>espacios físicos</b>	
<b>5) F. Cinemática</b>	Subraya la acción física	√
	5.1. <b>Sincronía</b> (puntuación sincrónica)	√
	5.2. <b>Mickeymousing</b> : Puntuar cada uno de los movimientos que aparecen en pantalla (máxima expresión de la sincronía).	
	5.3. <b>Disonancia</b> (contrapunto)	
<b>6) F. plástico-descriptiva</b>	Representa elementos visuales	
<b>7) F. pronominal</b>	Caracteriza a un personaje, objeto o situación: leitmotiv	√

8) F. pronominal anticipativa	Anticipa la aparición de un personaje en pantalla	
<b>B) FUNCIONES INTERNAS (PSICOLÓGICAS)</b>		
9) F. prosopopéyica caracterizadora	Revela la psicología o naturaleza de un personaje	
10) F. prosopopéyica descriptiva	Revelar los pensamientos y emociones de un personaje	
11) F. emocional: espectador	Creación de una emoción o sentimiento en el espectador	√
	<b>12.1. Efecto empático:</b> la música se adhiere al sentimiento mostrado en la escena	√
	<b>12.2. Efecto anempático:</b> - La música refuerza los sentimientos con su indiferencia. - La música le resta dramatismo a las imágenes (público infantil).	
12) F. anticipativa	Revela implicaciones de una situación aún no vista o preparar a la audiencia para una inminente sorpresa	
13) F. ilusoria	Confunde a la audiencia con lo que está pasando realmente	
14) F. de subrayado	Remarca reacciones esperadas por la audiencia	
15) F. informativa	Dirige la atención sobre aspectos importantes que aparecen en pantalla	√
17) F. potenciadora	Acompaña o sustituye a un ruido diegético para que cobre mayor relieve dramático	√
<b>C) FUNCIONES TÉCNICAS (CINEMATOGRÁFICAS)</b>		
18) F. estética	Otorga entidad artística al film	√
19) F. decorativa	Acompaña las imágenes como fondo neutro	
20) F. unificadora	Da unidad a la película	√
21) F. sonora	Evita el “agujero de sonido” creado por los ceses de los diálogos	√
22) F. rítmico-temporal: temporalización de las imágenes por el sonido	Varia la percepción del tiempo de la imagen	√
	23.1. <b>Animación temporal</b> de la imagen.	
	23.2. <b>Linealización</b> temporal de los planos	
	23.3. <b>Vectorización</b>	√
23) F. estructuradora	Proporciona continuidad a la narración o interrumpirla:	√
	23.1. Ofrece continuidad en el <b>paso o transición</b> de una secuencia a otra o de un plano a otro (entre secuencias o dentro de las secuencias)	√
	23.2. Otorga continuidad en un <b>montaje en paralelo</b>	
	23.3. Da continuidad en <b>secuencias</b> que se producen <b>simultáneamente</b> en la historia.	
	23.4. Marca un <b>cambio de plano o de secuencia</b>	
25. F. correctora	Proporciona verosimilitud a la imágenes	√
26. F. delimitadora	Enmarca la película completa sirviendo de introducción (títulos) y final o coda (créditos)	

Figura 1094. Tabla-resumen de las funciones de la música en la secuencia 5.

## SECUENCIA 6

<b>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA EN LOS DIBUJOS ANIMADOS</b>		
1)	<b>Fuente de emisión</b>	
	1.1. Música diegética	
	1.2. Música no-diegética o incidental	√
2)	<b>El valor añadido de la música: Música empática/anempática</b>	
	2.1. Convergencia física	√
	2.2. Divergencia física	
	2.3. Convergencia anímica	√
	2.4. Divergencia anímica	

	2.5. Convergencia cultural	√
	2.6. Divergencia cultural	
3)	<b>Origen de la composición</b>	
	3.1. Original	√
	3.2. No original (prestada, preexistente o adaptada)	
	3.3. Cita	
	3.4. Cliché	
4)	<b>Momento de composición (subordinación imagen-música)</b>	
	4.1. Música compuesta después del montaje	√
	4.2. Música compuesta en primer lugar	
5)	<b>Finalidad</b>	
	5.1. Integrada en el texto audiovisual	√
	5.2. No integrada (elemento decorativo)	
6)	<b>Valoración estética</b>	
	6.1. Sigue de la estética general de la música del film	√
	6.2. Contrastante con la estética general de la música del film	

Figura 1095. Tabla-resumen de las características de la música en la secuencia 6.

FUNCIONES DE LA MÚSICA EN LOS DIBUJOS ANIMADOS		
<b>A) FUNCIONES EXTERNAS (FÍSICAS)</b>		
1) F. temporal-referencial	Creación de una atmósfera (hora del día, clima)	
2) F. elíptico-temporal	Evocación del paso del tiempo	
3) F. indicativa-temporal	Evocación de un período histórico	
4) F. local-referencial	4.1. Evocación de una <b>cultura o localización</b>	√
	4.2. Evocación de <b>espacios físicos</b>	
5) F. Cinemática	Subraya la acción física	√
	5.1. <b>Sincronía</b> (puntuación sincrónica)	√
	5.2. <b>Mickeymousing</b> : Puntuar cada uno de los movimientos que aparecen en pantalla (máxima expresión de la sincronía).	
	5.3. <b>Disonancia</b> (contrapunto)	
6) F. plástica-descriptiva	Representa elementos visuales	
7) F. pronominal	Caracteriza a un personaje, objeto o situación: leitmotiv	
8) F. pronominal anticipativa	Anticipa la aparición de un personaje en pantalla	√
<b>B) FUNCIONES INTERNAS (PSICOLÓGICAS)</b>		
9) F. prosopopéyica caracterizadora	Revela la psicología o naturaleza de un personaje	
10) F. prosopopéyica descriptiva	Revelar los pensamientos y emociones de un personaje	
11) F. emocional: espectador	Creación de una emoción o sentimiento en el espectador	√
	12.1. <b>Efecto empático</b> : la música se adhiere al sentimiento mostrado en la escena	√
	12.2. <b>Efecto anempático</b> : - La música refuerza los sentimientos con su indiferencia. - La música le resta dramatismo a las imágenes (público infantil).	
12) F. anticipativa	Revela implicaciones de una situación aún no vista o preparar a la audiencia para una inminente sorpresa	
13) F. ilusoria	Confunde a la audiencia con lo que está pasando realmente	
14) F. de subrayado	Remarca reacciones esperadas por la audiencia	√
15) F. informativa	Dirige la atención sobre aspectos importantes que aparecen en pantalla	√
17) F. potenciadora	Acompaña o sustituye a un ruido diegético para que cobre mayor relieve dramático	√
<b>C) FUNCIONES TÉCNICAS (CINEMATOGRÁFICAS)</b>		
18) F. estética	Otorga entidad artística al film	√
19) F. decorativa	Acompaña las imágenes como fondo neutro	

20) F. unificadora	Da unidad a la película	√
21) F. sonora	Evita el “agujero de sonido” creado por los ceses de los diálogos	√
22) F. rítmico-temporal: temporalización de las imágenes por el sonido	Varia la percepción del tiempo de la imagen	√
	23.1. <b>Animación temporal</b> de la imagen.	
	23.2. <b>Linealización</b> temporal de los planos	
	23.3. <b>Vectorización</b>	
23) F. estructuradora	Proporciona continuidad a la narración o interrumpirla:	√
	23.1. Ofrece continuidad en el <b>paso o transición</b> de una secuencia a otra o de un plano a otro (entre secuencias o dentro de las secuencias)	√
	23.2. Otorga continuidad en un <b>montaje en paralelo</b>	
	23.3. Da continuidad en <b>secuencias</b> que se producen <b>simultáneamente</b> en la historia.	
	23.4. Marca un <b>cambio de plano o de secuencia</b>	
25. F. correctora	Proporciona verosimilitud a la imágenes	√
26. F. delimitadora	Enmarca la película completa sirviendo de introducción (títulos) y final o coda (créditos)	

Figura 1096. Tabla-resumen de las funciones de la música en la secuencia 6.

## SECUENCIA 7

CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA EN LOS DIBUJOS ANIMADOS		
1)	<b>Fuente de emisión</b>	
	1.1. Música diegética	
	1.2. Música no-diegética o incidental	√
2)	<b>El valor añadido de la música: Música empática/anempática</b>	
	2.1. Convergencia física	√
	2.2. Divergencia física	√
	2.3. Convergencia anímica	√
	2.4. Divergencia anímica	
	2.5. Convergencia cultural	√
	2.6. Divergencia cultural	
3)	<b>Origen de la composición</b>	
	3.1. Original	√
	3.2. No original (prestada, preexistente o adaptada)	
	3.3. Cita	
	3.4. Cliché	√
4)	<b>Momento de composición (subordinación imagen-música)</b>	
	4.1. Música compuesta después del montaje	√
	4.2. Música compuesta en primer lugar	
5)	<b>Finalidad</b>	
	5.1. Integrada en el texto audiovisual	√
	5.2. No integrada (elemento decorativo)	
6)	<b>Valoración estética</b>	
	6.1. Sigue de la estética general de la música del film	√
	6.2. Contrastante con la estética general de la música del film	

Figura 1097. Tabla-resumen de las características de la música en la secuencia 7.

FUNCIONES DE LA MÚSICA EN LOS DIBUJOS ANIMADOS		
<b>A) FUNCIONES EXTERNAS (FÍSICAS)</b>		
1) F. temporal-referencial	Creación de una atmósfera (hora del día, clima)	
2) F. elíptico-temporal	Evocación del paso del tiempo	
3) F. indicativa-temporal	Evocación de un periodo histórico	
4) F. local-referencial	4.1. Evocación de una <b>cultura</b> o <b>localización</b>	√
	4.2. Evocación de <b>espacios físicos</b>	
5) F. Cinemática	Subraya la acción física	√
	5.1. <b>Sincronía</b> (puntuación sincrónica)	√
	5.2. <b>Mickeymousing</b> : Puntuar cada uno de los movimientos que aparecen en pantalla (máxima expresión de la sincronía).	
	5.3. <b>Disonancia</b> (contrapunto)	
6) F. plástica-descriptiva	Representa elementos visuales	
7) F. pronominal	Caracteriza a un personaje, objeto o situación: leitmotiv	√
8) F. pronominal anticipativa	Anticipa la aparición de un personaje en pantalla	√
<b>B) FUNCIONES INTERNAS (PSICOLÓGICAS)</b>		
9) F. prosopopéyica caracterizadora	Revela la psicología o naturaleza de un personaje	
10) F. prosopopéyica descriptiva	Revelar los pensamientos y emociones de un personaje	
11) F. emocional: espectador	Creación de una emoción o sentimiento en el espectador	√
	<b>12.1. Efecto empático</b> : la música se adhiere al sentimiento mostrado en la escena	√
	<b>12.2. Efecto anempático</b> : - La música refuerza los sentimientos con su indiferencia. - La música le resta dramatismo a las imágenes (público infantil).	
12) F. anticipativa	Revela implicaciones de una situación aún no vista o preparar a la audiencia para una inminente sorpresa	
13) F. ilusoria	Confunde a la audiencia con lo que está pasando realmente	
14) F. de subrayado	Remarca reacciones esperadas por la audiencia	√
15) F. informativa	Dirige la atención sobre aspectos importantes que aparecen en pantalla	√
17) F. potenciadora	Acompaña o sustituye a un ruido diegético para que cobre mayor relieve dramático	√
<b>C) FUNCIONES TÉCNICAS (CINEMATOGRÁFICAS)</b>		
18) F. estética	Otorga entidad artística al film	√
19) F. decorativa	Acompaña las imágenes como fondo neutro	
20) F. unificadora	Da unidad a la película	√
21) F. sonora	Evita el "agujero de sonido" creado por los ceses de los diálogos	√
22) F. rítmico-temporal: temporalización de las imágenes por el sonido	Varia la percepción del tiempo de la imagen	√
	23.1. <b>Animación temporal</b> de la imagen.	
	23.2. <b>Linealización</b> temporal de los planos	
	23.3. <b>Vectorización</b>	√
23) F. estructuradora	Proporciona continuidad a la narración o interrumpirla:	√
	23.1. Ofrece continuidad en el <b>paso o transición</b> de una secuencia a otra o de un plano a otro (entre secuencias o dentro de las secuencias)	√
	23.2. Otorga continuidad en un <b>montaje en paralelo</b>	
	23.3. Da continuidad en <b>secuencias</b> que se producen <b>simultáneamente</b> en la historia.	
	23.4. Marca un <b>cambio de plano o de secuencia</b>	
25) F. correctora	Proporciona verosimilitud a la imágenes	√
26) F. delimitadora	Enmarca la película completa sirviendo de introducción (títulos) y final o coda (créditos)	

Figura 1098. Tabla-resumen de las funciones de la música en la secuencia 7.

## SECUENCIA 8

CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA EN LOS DIBUJOS ANIMADOS		
1)	<b>Fuente de emisión</b>	
	1.1. Música diegética	√
	1.2. Música no-diegética o incidental	√
2)	<b>El valor añadido de la música: Música empática/anempática</b>	
	2.1. Convergencia física	√
	2.2. Divergencia física	√
	2.3. Convergencia anímica	√
	2.4. Divergencia anímica	
	2.5. Convergencia cultural	
3)	<b>Origen de la composición</b>	
	3.1. Original	√
	3.2. No original (prestada, preexistente o adaptada)	
	3.3. Cita	
4)	<b>Momento de composición (subordinación imagen-música)</b>	
	4.1. Música compuesta después del montaje	√
5)	<b>Finalidad</b>	
	5.1. Integrada en el texto audiovisual	√
6)	<b>Valoración estética</b>	
	6.1. Sigue de la estética general de la música del film	√
	6.2. Contrastante con la estética general de la música del film	

Figura 1099. Tabla-resumen de las características de la música en la secuencia 8.

FUNCIONES DE LA MÚSICA EN LOS DIBUJOS ANIMADOS		
A) FUNCIONES EXTERNAS (FÍSICAS)		
1) F. temporal-referencial	Creación de una atmósfera (hora del día, clima)	
2) F. elíptico-temporal	Evocación del paso del tiempo	
3) F. indicativa-temporal	Evocación de un periodo histórico	√
4) F. local-referencial	4.1. Evocación de una <b>cultura</b> o <b>localización</b>	√
	4.2. Evocación de <b>espacios físicos</b>	√
5) F. Cinemática	Subraya la acción física	
	5.1. <b>Sincronía</b> (puntuación sincrónica)	
	5.2. <b>Mickeymousing</b> : Puntuar cada uno de los movimientos que aparecen en pantalla (máxima expresión de la sincronía).	
	5.3. <b>Disonancia</b> (contrapunto)	
6) F. plástico-descriptiva	Representa elementos visuales	
7) F. pronominal	Caracteriza a un personaje, objeto o situación: leitmotiv	√
8) F. pronominal anticipativa	Anticipa la aparición de un personaje en pantalla	√
B) FUNCIONES INTERNAS (PSICOLÓGICAS)		
9) F. prosopopéyica caracterizadora	Revela la psicología o naturaleza de un personaje	
10) F. prosopopéyica descriptiva	Revelar los pensamientos y emociones de un personaje	
11) F. emocional: espectador	Creación de una emoción o sentimiento en el espectador	√
	<b>12.1. Efecto empático</b> : la música se adhiere al sentimiento mostrado en la escena	√
	<b>12.2. Efecto anempático</b> : - La música refuerza los sentimientos con su indiferencia. - La música le resta dramatismo a las imágenes	



	(público infantil).	
12) F. anticipativa	Revela implicaciones de una situación aún no vista o preparar a la audiencia para una inminente sorpresa	
13) F. ilusoria	Confunde a la audiencia con lo que está pasando realmente	
14) F. de subrayado	Remarca reacciones esperadas por la audiencia	√
15) F. informativa	Dirige la atención sobre aspectos importantes que aparecen en pantalla	√
17) F. potenciadora	Acompaña o sustituye a un ruido diegético para que cobre mayor relieve dramático	
<b>C) FUNCIONES TÉCNICAS (CINEMATOGRÁFICAS)</b>		
18) F. estética	Otorga entidad artística al film	√
19) F. decorativa	Acompaña las imágenes como fondo neutro	
20) F. unificadora	Da unidad a la película	√
21) F. sonora	Evita el “agujero de sonido” creado por los ceses de los diálogos	√
22) F. rítmico-temporal: temporalización de las imágenes por el sonido	Varia la percepción del tiempo de la imagen	√
	23.1. <b>Animación temporal</b> de la imagen.	
	23.2. <b>Linealización</b> temporal de los planos	
	23.3. <b>Vectorización</b>	
23) F. estructuradora	Proporciona continuidad a la narración o interrumpirla:	√
	23.1. Ofrece continuidad en el <b>paso o transición</b> de una secuencia a otra o de un plano a otro (entre secuencias o dentro de las secuencias)	√
	23.2. Otorga continuidad en un <b>montaje en paralelo</b>	
	23.3. Da continuidad en <b>secuencias</b> que se producen <b>simultáneamente</b> en la historia.	
	23.4. Marca un <b>cambio de plano o de secuencia</b>	
25. F. correctora	Proporciona verosimilitud a la imágenes	√
26. F. delimitadora	Enmarca la película completa sirviendo de introducción (títulos) y final o coda (créditos)	

Figura 1100. Tabla-resumen de las funciones de la música en la secuencia 8.

## SECUENCIA 9

<b>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA EN LOS DIBUJOS ANIMADOS</b>		
1)	<b>Fuente de emisión</b>	
	1.1. Música diegética	
	1.2. Música no-diegética o incidental	√
2)	<b>El valor añadido de la música: Música empática/anempática</b>	
	2.1. Convergencia física	√
	2.2. Divergencia física	
	2.3. Convergencia anímica	√
	2.4. Divergencia anímica	
	2.5. Convergencia cultural	
	2.6. Divergencia cultural	
3)	<b>Origen de la composición</b>	
	3.1. Original	√
	3.2. No original (prestada, preexistente o adaptada)	
	3.3. Cita	
	3.4. Cliché	
4)	<b>Momento de composición (subordinación imagen-música)</b>	
	4.1. Música compuesta después del montaje	√
	4.2. Música compuesta en primer lugar	
5)	<b>Finalidad</b>	

	5.1. Integrada en el texto audiovisual	√
	5.2. No integrada (elemento decorativo)	
6)	<b>Valoración estética</b>	
	6.1. Sigue de la estética general de la música del film	√
	6.2. Contrastante con la estética general de la música del film	

Figura 1101. Tabla-resumen de las características de la música en la secuencia 9.

FUNCIONES DE LA MÚSICA EN LOS DIBUJOS ANIMADOS		
<b>A) FUNCIONES EXTERNAS (FÍSICAS)</b>		
1) F. temporal-referencial	Creación de una atmósfera (hora del día, clima)	√
2) F. elíptico-temporal	Evocación del paso del tiempo	
3) F. indicativa-temporal	Evocación de un periodo histórico	√
4) F. local-referencial	4.1. Evocación de una <b>cultura o localización</b>	
	4.2. Evocación de <b>espacios físicos</b>	√
5) F. Cinemática	Subraya la acción física	
	5.1. <b>Sincronía</b> (puntuación sincrónica)	
	5.2. <b>Mickeymousing</b> : Puntuar cada uno de los movimientos que aparecen en pantalla (máxima expresión de la sincronía).	
	5.3. <b>Disonancia</b> (contrapunto)	
6) F. plástico-descriptiva	Representa elementos visuales	
7) F. pronominal	Caracteriza a un personaje, objeto o situación: leitmotiv	√
8) F. pronominal anticipativa	Anticipa la aparición de un personaje en pantalla	√
<b>B) FUNCIONES INTERNAS (PSICOLÓGICAS)</b>		
9) F. prosopopéyica caracterizadora	Revela la psicología o naturaleza de un personaje	
10) F. prosopopéyica descriptiva	Revelar los pensamientos y emociones de un personaje	
11) F. emocional: espectador	Creación de una emoción o sentimiento en el espectador	√
	12.1. <b>Efecto empático</b> : la música se adhiere al sentimiento mostrado en la escena	√
	12.2. <b>Efecto anempático</b> : - La música refuerza los sentimientos con su indiferencia. - La música le resta dramatismo a las imágenes (público infantil).	
12) F. anticipativa	Revela implicaciones de una situación aún no vista o preparar a la audiencia para una inminente sorpresa	√
13) F. ilusoria	Confunde a la audiencia con lo que está pasando realmente	
14) F. de subrayado	Remarca reacciones esperadas por la audiencia	√
15) F. informativa	Dirige la atención sobre aspectos importantes que aparecen en pantalla	√
17) F. potenciadora	Acompaña o sustituye a un ruido diegético para que cobre mayor relieve dramático	
<b>C) FUNCIONES TÉCNICAS (CINEMATOGRÁFICAS)</b>		
18) F. estética	Otorga entidad artística al film	√
19) F. decorativa	Acompaña las imágenes como fondo neutro	
20) F. unificadora	Da unidad a la película	√
21) F. sonora	Evita el "agujero de sonido" creado por los ceses de los diálogos	√
22) F. rítmico-temporal: temporalización de las imágenes por el sonido	Varia la percepción del tiempo de la imagen	√
	23.1. <b>Animación temporal</b> de la imagen.	
	23.2. <b>Linealización</b> temporal de los planos	
	23.3. <b>Vectorización</b>	√
23) F. estructuradora	Proporciona continuidad a la narración o interrumpirla:	√
	23.1. Ofrece continuidad en el <b>paso o transición</b> de una secuencia a otra o de un plano a otro (entre secuencias o dentro de las secuencias)	√

	23.2. Otorga continuidad en un <b>montaje en paralelo</b>	
	23.3. Da continuidad en <b>secuencias</b> que se producen <b>simultáneamente</b> en la historia.	
	23.4. Marca un <b>cambio de plano o de secuencia</b>	
<b>25. F. correctora</b>	Proporciona verosimilitud a la imágenes	√
<b>26. F. delimitadora</b>	Enmarca la película completa sirviendo de introducción (títulos) y final o coda (créditos)	

Figura 1102. Tabla-resumen de las funciones de la música en la secuencia 9.

## SECUENCIA 10

CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA EN LOS DIBUJOS ANIMADOS		
<b>1)</b>	<b>Fuente de emisión</b>	
	1.1. Música diegética	√
	1.2. Música no-diegética o incidental	√
<b>2)</b>	<b>El valor añadido de la música: Música empática/anempática</b>	
	2.1. Convergencia física	√
	2.2. Divergencia física	
	2.3. Convergencia anímica	√
	2.4. Divergencia anímica	
	2.5. Convergencia cultural	
	2.6. Divergencia cultural	√
<b>3)</b>	<b>Origen de la composición</b>	
	3.1. Original	√
	3.2. No original (prestada, preexistente o adaptada)	
	3.3. Cita	
	3.4. Cliché	
<b>4)</b>	<b>Momento de composición (subordinación imagen-música)</b>	
	4.1. Música compuesta después del montaje	√
	4.2. Música compuesta en primer lugar	√
<b>5)</b>	<b>Finalidad</b>	
	5.1. Integrada en el texto audiovisual	√
	5.2. No integrada (elemento decorativo)	
<b>6)</b>	<b>Valoración estética</b>	
	6.1. Sigue de la estética general de la música del film	√
	6.2. Contrastante con la estética general de la música del film	√

Figura 1103. Tabla-resumen de las características de la música en la secuencia 10.

FUNCIONES DE LA MÚSICA EN LOS DIBUJOS ANIMADOS		
A) FUNCIONES EXTERNAS (FÍSICAS)		
<b>1) F. temporal-referencial</b>	Creación de una atmósfera (hora del día, clima)	√
<b>2) F. elíptico-temporal</b>	Evocación del paso del tiempo	
<b>3) F. indicativa-temporal</b>	Evocación de un periodo histórico	
<b>4) F. local-referencial</b>	4.1. Evocación de una <b>cultura</b> o <b>localización</b>	
	4.2. Evocación de <b>espacios físicos</b>	√
<b>5) F. Cinemática</b>	Subraya la acción física	√
	5.1. <b>Sincronía</b> (puntuación sincrónica)	
	5.2. <b>Mickeymousing</b> : Puntuar cada uno de los movimientos que aparecen en pantalla (máxima expresión de la sincronía).	√
	5.3. <b>Disonancia</b> (contrapunto)	
<b>6) F. plástico-descriptiva</b>	Representa elementos visuales	
<b>7) F. pronominal</b>	Caracteriza a un personaje, objeto o situación: leitmotiv	√

8) F. pronominal anticipativa	Anticipa la aparición de un personaje en pantalla	√
<b>B) FUNCIONES INTERNAS (PSICOLÓGICAS)</b>		
9) F. prosopopéyica caracterizadora	Revela la psicología o naturaleza de un personaje	
10) F. prosopopéyica descriptiva	Revelar los pensamientos y emociones de un personaje	√
11) F. emocional: espectador	Creación de una emoción o sentimiento en el espectador	√
	<b>12.1. Efecto empático:</b> la música se adhiere al sentimiento mostrado en la escena	√
	<b>12.2. Efecto anempático:</b> - La música refuerza los sentimientos con su indiferencia. - La música le resta dramatismo a las imágenes (público infantil).	
12) F. anticipativa	Revela implicaciones de una situación aún no vista o preparar a la audiencia para una inminente sorpresa	√
13) F. ilusoria	Confunde a la audiencia con lo que está pasando realmente	
14) F. de subrayado	Remarca reacciones esperadas por la audiencia	
15) F. informativa	Dirige la atención sobre aspectos importantes que aparecen en pantalla	√
17) F. potenciadora	Acompaña o sustituye a un ruido diegético para que cobre mayor relieve dramático	
<b>C) FUNCIONES TÉCNICAS (CINEMATOGRÁFICAS)</b>		
18) F. estética	Otorga entidad artística al film	√
19) F. decorativa	Acompaña las imágenes como fondo neutro	
20) F. unificadora	Da unidad a la película	√
21) F. sonora	Evita el “agujero de sonido” creado por los ceses de los diálogos	√
22) F. rítmico-temporal: temporalización de las imágenes por el sonido	Varia la percepción del tiempo de la imagen	√
	23.1. <b>Animación temporal</b> de la imagen.	√
	23.2. <b>Linealización</b> temporal de los planos	
	23.3. <b>Vectorización</b>	
23) F. estructuradora	Proporciona continuidad a la narración o interrumpirla:	√
	23.1. Ofrece continuidad en el <b>paso o transición</b> de una secuencia a otra o de un plano a otro (entre secuencias o dentro de las secuencias)	√
	23.2. Otorga continuidad en un <b>montaje en paralelo</b>	
	23.3. Da continuidad en <b>secuencias</b> que se producen <b>simultáneamente</b> en la historia.	
	23.4. Marca un <b>cambio de plano o de secuencia</b>	
25. F. correctora	Proporciona verosimilitud a la imágenes	√
26. F. delimitadora	Enmarca la película completa sirviendo de introducción (títulos) y final o coda (créditos)	

Figura 1104. Tabla-resumen de las funciones de la música en la secuencia 10.

## SECUENCIA 11

<b>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA EN LOS DIBUJOS ANIMADOS</b>		
1)	<b>Fuente de emisión</b>	
	1.1. Música diegética	
	1.2. Música no-diegética o incidental	√
2)	<b>El valor añadido de la música: Música empática/anempática</b>	
	2.1. Convergencia física	
	2.2. Divergencia física	
	2.3. Convergencia anímica	√
	2.4. Divergencia anímica	√

	2.5. Convergencia cultural	
	2.6. Divergencia cultural	
3)	<b>Origen de la composición</b>	
	3.1. Original	√
	3.2. No original (prestada, preexistente o adaptada)	
	3.3. Cita	
	3.4. Cliché	
4)	<b>Momento de composición (subordinación imagen-música)</b>	
	4.1. Música compuesta después del montaje	√
	4.2. Música compuesta en primer lugar	
5)	<b>Finalidad</b>	
	5.1. Integrada en el texto audiovisual	√
	5.2. No integrada (elemento decorativo)	
6)	<b>Valoración estética</b>	
	6.1. Sigue de la estética general de la música del film	√
	6.2. Contrastante con la estética general de la música del film	

Figura 1105. Tabla-resumen de las características de la música en la secuencia 11.

FUNCIONES DE LA MÚSICA EN LOS DIBUJOS ANIMADOS		
<b>A) FUNCIONES EXTERNAS (FÍSICAS)</b>		
1) F. temporal-referencial	Creación de una atmósfera (hora del día, clima)	
2) F. elíptico-temporal	Evocación del paso del tiempo	
3) F. indicativa-temporal	Evocación de un período histórico	
4) F. local-referencial	4.1. Evocación de una <b>cultura o localización</b>	
	4.2. Evocación de <b>espacios físicos</b>	
5) F. Cinemática	Subraya la acción física	
	5.1. <b>Sincronía</b> (puntuación sincrónica)	
	5.2. <b>Mickeymousing</b> : Puntuar cada uno de los movimientos que aparecen en pantalla (máxima expresión de la sincronía).	
	5.3. <b>Disonancia</b> (contrapunto)	
6) F. plástica-descriptiva	Representa elementos visuales	
7) F. pronominal	Caracteriza a un personaje, objeto o situación: leitmotiv	√
8) F. pronominal anticipativa	Anticipa la aparición de un personaje en pantalla	√
<b>B) FUNCIONES INTERNAS (PSICOLÓGICAS)</b>		
9) F. prosopopéyica caracterizadora	Revela la psicología o naturaleza de un personaje	
10) F. prosopopéyica descriptiva	Revelar los pensamientos y emociones de un personaje	√
11) F. emocional: espectador	Creación de una emoción o sentimiento en el espectador	√
	<b>12.1. Efecto empático</b> : la música se adhiere al sentimiento mostrado en la escena	√
	<b>12.2. Efecto anempático</b> : - La música refuerza los sentimientos con su indiferencia. - La música le resta dramatismo a las imágenes (público infantil).	√
12) F. anticipativa	Revela implicaciones de una situación aún no vista o preparar a la audiencia para una inminente sorpresa	
13) F. ilusoria	Confunde a la audiencia con lo que está pasando realmente	
14) F. de subrayado	Remarca reacciones esperadas por la audiencia	
15) F. informativa	Dirige la atención sobre aspectos importantes que aparecen en pantalla	√
17) F. potenciadora	Acompaña o sustituye a un ruido diegético para que cobre mayor relieve dramático	
<b>C) FUNCIONES TÉCNICAS (CINEMATOGRÁFICAS)</b>		
18) F. estética	Otorga entidad artística al film	√
19) F. decorativa	Acompaña las imágenes como fondo neutro	

20) F. unificadora	Da unidad a la película	√
21) F. sonora	Evita el “agujero de sonido” creado por los ceses de los diálogos	√
22) F. rítmico-temporal: temporalización de las imágenes por el sonido	Varia la percepción del tiempo de la imagen	
	23.1. <b>Animación temporal</b> de la imagen.	
	23.2. <b>Linealización</b> temporal de los planos	
	23.3. <b>Vectorización</b>	
23) F. estructuradora	Proporciona continuidad a la narración o interrumpirla:	√
	23.1. Ofrece continuidad en el <b>paso o transición</b> de una secuencia a otra o de un plano a otro (entre secuencias o dentro de las secuencias)	√
	23.2. Otorga continuidad en un <b>montaje en paralelo</b>	
	23.3. Da continuidad en <b>secuencias</b> que se producen <b>simultáneamente</b> en la historia.	
	23.4. Marca un <b>cambio de plano o de secuencia</b>	
25. F. correctora	Proporciona verosimilitud a la imágenes	√
26. F. delimitadora	Enmarca la película completa sirviendo de introducción (títulos) y final o coda (créditos)	

**Figura 1106.** Tabla-resumen de las funciones de la música en la secuencia 11.

## SECUENCIA 12

<b>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA EN LOS DIBUJOS ANIMADOS</b>		
1)	<b>Fuente de emisión</b>	
	1.1. Música diegética	
	1.2. Música no-diegética o incidental	√
2)	<b>El valor añadido de la música: Música empática/anempática</b>	
	2.1. Convergencia física	√
	2.2. Divergencia física	
	2.3. Convergencia anímica	√
	2.4. Divergencia anímica	
	2.5. Convergencia cultural	
	2.6. Divergencia cultural	
3)	<b>Origen de la composición</b>	
	3.1. Original	√
	3.2. No original (prestada, preexistente o adaptada)	
	3.3. Cita	
	3.4. Cliché	
4)	<b>Momento de composición (subordinación imagen-música)</b>	
	4.1. Música compuesta después del montaje	√
	4.2. Música compuesta en primer lugar	
5)	<b>Finalidad</b>	
	5.1. Integrada en el texto audiovisual	√
	5.2. No integrada (elemento decorativo)	
6)	<b>Valoración estética</b>	
	6.1. Sigue de la estética general de la música del film	√
	6.2. Contrastante con la estética general de la música del film	

**Figura 1107.** Tabla-resumen de las características de la música en la secuencia 12.

FUNCIONES DE LA MÚSICA EN LOS DIBUJOS ANIMADOS		
<b>A) FUNCIONES EXTERNAS (FÍSICAS)</b>		
1) F. temporal-referencial	Creación de una atmósfera (hora del día, clima)	√
2) F. elíptico-temporal	Evocación del paso del tiempo	
3) F. indicativa-temporal	Evocación de un periodo histórico	
4) F. local-referencial	4.1. Evocación de una <b>cultura</b> o <b>localización</b>	
	4.2. Evocación de <b>espacios físicos</b>	
5) F. Cinemática	Subraya la acción física	
	5.1. <b>Sincronía</b> (puntuación sincrónica)	
	5.2. <b>Mickeymousing</b> : Puntuar cada uno de los movimientos que aparecen en pantalla (máxima expresión de la sincronía).	
	5.3. <b>Disonancia</b> (contrapunto)	
6) F. plástica-descriptiva	Representa elementos visuales	√
7) F. pronominal	Caracteriza a un personaje, objeto o situación: leitmotiv	√
8) F. pronominal anticipativa	Anticipa la aparición de un personaje en pantalla	√
<b>B) FUNCIONES INTERNAS (PSICOLÓGICAS)</b>		
9) F. prosopopéyica caracterizadora	Revela la psicología o naturaleza de un personaje	
10) F. prosopopéyica descriptiva	Revelar los pensamientos y emociones de un personaje	√
11) F. emocional: espectador	Creación de una emoción o sentimiento en el espectador	√
	<b>12.1. Efecto empático:</b> la música se adhiere al sentimiento mostrado en la escena	√
	<b>12.2. Efecto anempático:</b> - La música refuerza los sentimientos con su indiferencia. - La música le resta dramatismo a las imágenes (público infantil).	
12) F. anticipativa	Revela implicaciones de una situación aún no vista o preparar a la audiencia para una inminente sorpresa	
13) F. ilusoria	Confunde a la audiencia con lo que está pasando realmente	
14) F. de subrayado	Remarca reacciones esperadas por la audiencia	
15) F. informativa	Dirige la atención sobre aspectos importantes que aparecen en pantalla	√
17) F. potenciadora	Acompaña o sustituye a un ruido diegético para que cobre mayor relieve dramático	
<b>C) FUNCIONES TÉCNICAS (CINEMATOGRÁFICAS)</b>		
18) F. estética	Otorga entidad artística al film	√
19) F. decorativa	Acompaña las imágenes como fondo neutro	
20) F. unificadora	Da unidad a la película	√
21) F. sonora	Evita el "agujero de sonido" creado por los ceses de los diálogos	√
22) F. rítmico-temporal: temporalización de las imágenes por el sonido	Varia la percepción del tiempo de la imagen	
	23.1. <b>Animación temporal</b> de la imagen.	
	23.2. <b>Linealización</b> temporal de los planos	
	23.3. <b>Vectorización</b>	√
23) F. estructuradora	Proporciona continuidad a la narración o interrumpirla:	√
	23.1. Ofrece continuidad en el <b>paso o transición</b> de una secuencia a otra o de un plano a otro (entre secuencias o dentro de las secuencias)	√
	23.2. Otorga continuidad en un <b>montaje en paralelo</b>	
	23.3. Da continuidad en <b>secuencias</b> que se producen <b>simultáneamente</b> en la historia.	
	23.4. Marca un <b>cambio de plano o de secuencia</b>	
25) F. correctora	Proporciona verosimilitud a la imágenes	√
26) F. delimitadora	Enmarca la película completa sirviendo de introducción (títulos) y final o coda (créditos)	

Figura 1108. Tabla-resumen de las funciones de la música en la secuencia 12.

## SECUENCIA 13

CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA EN LOS DIBUJOS ANIMADOS		
1)	<b>Fuente de emisión</b>	
	1.1. Música diegética	
	1.2. Música no-diegética o incidental	√
2)	<b>El valor añadido de la música: Música empática/anempática</b>	
	2.1. Convergencia física	√
	2.2. Divergencia física	
	2.3. Convergencia anímica	√
	2.4. Divergencia anímica	
	2.5. Convergencia cultural	
3)	<b>Origen de la composición</b>	
	3.1. Original	√
	3.2. No original (prestada, preexistente o adaptada)	
	3.3. Cita	
4)	<b>Momento de composición (subordinación imagen-música)</b>	
	4.1. Música compuesta después del montaje	√
	4.2. Música compuesta en primer lugar	√
5)	<b>Finalidad</b>	
	5.1. Integrada en el texto audiovisual	√
6)	<b>Valoración estética</b>	
	6.1. Sigue de la estética general de la música del film	√
	6.2. Contrastante con la estética general de la música del film	

Figura 1109. Tabla-resumen de las características de la música en la secuencia 13.

FUNCIONES DE LA MÚSICA EN LOS DIBUJOS ANIMADOS		
<b>A) FUNCIONES EXTERNAS (FÍSICAS)</b>		
1) F. temporal-referencial	Creación de una atmósfera (hora del día, clima)	√
2) F. elíptico-temporal	Evocación del paso del tiempo	
3) F. indicativa-temporal	Evocación de un periodo histórico	
4) F. local-referencial	4.1. Evocación de una <b>cultura</b> o <b>localización</b>	
	4.2. Evocación de <b>espacios físicos</b>	√
5) F. Cinemática	Subraya la acción física	
	5.1. <b>Sincronía</b> (puntuación sincrónica)	
	5.2. <b>Mickeymousing</b> : Puntuar cada uno de los movimientos que aparecen en pantalla (máxima expresión de la sincronía).	√
	5.3. <b>Disonancia</b> (contrapunto)	
6) F. plástico-descriptiva	Representa elementos visuales	√
7) F. pronominal	Caracteriza a un personaje, objeto o situación: leitmotiv	√
8) F. pronominal anticipativa	Anticipa la aparición de un personaje en pantalla	√
<b>B) FUNCIONES INTERNAS (PSICOLÓGICAS)</b>		
9) F. prosopopéyica caracterizadora	Revela la psicología o naturaleza de un personaje	
10) F. prosopopéyica descriptiva	Revelar los pensamientos y emociones de un personaje	√
11) F. emocional: espectador	Creación de una emoción o sentimiento en el espectador	√
	<b>12.1. Efecto empático</b> : la música se adhiere al sentimiento mostrado en la escena	√
	<b>12.2. Efecto anempático</b> : - La música refuerza los sentimientos con su indiferencia. - La música le resta dramatismo a las imágenes	



	(público infantil).	
12) F. anticipativa	Revela implicaciones de una situación aún no vista o preparar a la audiencia para una inminente sorpresa	
13) F. ilusoria	Confunde a la audiencia con lo que está pasando realmente	
14) F. de subrayado	Remarca reacciones esperadas por la audiencia	√
15) F. informativa	Dirige la atención sobre aspectos importantes que aparecen en pantalla	√
17) F. potenciadora	Acompaña o sustituye a un ruido diegético para que cobre mayor relieve dramático	√
<b>C) FUNCIONES TÉCNICAS (CINEMATOGRÁFICAS)</b>		
18) F. estética	Otorga entidad artística al film	√
19) F. decorativa	Acompaña las imágenes como fondo neutro	
20) F. unificadora	Da unidad a la película	√
21) F. sonora	Evita el “agujero de sonido” creado por los ceses de los diálogos	√
22) F. rítmico-temporal: temporalización de las imágenes por el sonido	Varia la percepción del tiempo de la imagen	
	23.1. <b>Animación temporal</b> de la imagen.	√
	23.2. <b>Linealización</b> temporal de los planos	√
	23.3. <b>Vectorización</b>	√
23) F. estructuradora	Proporciona continuidad a la narración o interrumpirla:	√
	23.1. Ofrece continuidad en el <b>paso o transición</b> de una secuencia a otra o de un plano a otro (entre secuencias o dentro de las secuencias)	√
	23.2. Otorga continuidad en un <b>montaje en paralelo</b>	
	23.3. Da continuidad en <b>secuencias</b> que se producen <b>simultáneamente</b> en la historia.	
	23.4. Marca un <b>cambio de plano o de secuencia</b>	
25. F. correctora	Proporciona verosimilitud a la imágenes	√
26. F. delimitadora	Enmarca la película completa sirviendo de introducción (títulos) y final o coda (créditos)	

Figura 1110. Tabla-resumen de las funciones de la música en la secuencia 13.

## SECUENCIA 14

<b>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA EN LOS DIBUJOS ANIMADOS</b>		
1)	<b>Fuente de emisión</b>	
	1.1. Música diegética	
	1.2. Música no-diegética o incidental	√
2)	<b>El valor añadido de la música: Música empática/anempática</b>	
	2.1. Convergencia física	√
	2.2. Divergencia física	
	2.3. Convergencia anímica	√
	2.4. Divergencia anímica	
	2.5. Convergencia cultural	
	2.6. Divergencia cultural	
3)	<b>Origen de la composición</b>	
	3.1. Original	√
	3.2. No original (prestada, preexistente o adaptada)	
	3.3. Cita	
	3.4. Cliché	
4)	<b>Momento de composición (subordinación imagen-música)</b>	
	4.1. Música compuesta después del montaje	√
	4.2. Música compuesta en primer lugar	
5)	<b>Finalidad</b>	

	5.1. Integrada en el texto audiovisual	√
	5.2. No integrada (elemento decorativo)	
6)	<b>Valoración estética</b>	
	6.1. Sigue de la estética general de la música del film	√
	6.2. Contrastante con la estética general de la música del film	

Figura 1111. Tabla-resumen de las características de la música en la secuencia 14.

FUNCIONES DE LA MÚSICA EN LOS DIBUJOS ANIMADOS		
<b>A) FUNCIONES EXTERNAS (FÍSICAS)</b>		
1) F. temporal-referencial	Creación de una atmósfera (hora del día, clima)	√
2) F. elíptico-temporal	Evocación del paso del tiempo	
3) F. indicativa-temporal	Evocación de un periodo histórico	
4) F. local-referencial	4.1. Evocación de una <b>cultura</b> o <b>localización</b>	
	4.2. Evocación de <b>espacios físicos</b>	√
5) F. Cinemática	Subraya la acción física	√
	5.1. <b>Sincronía</b> (puntuación sincrónica)	√
	5.2. <b>Mickeymousing</b> : Puntuar cada uno de los movimientos que aparecen en pantalla (máxima expresión de la sincronía).	√
	5.3. <b>Disonancia</b> (contrapunto)	
6) F. plástico-descriptiva	Representa elementos visuales	
7) F. pronominal	Caracteriza a un personaje, objeto o situación: leitmotiv	√
8) F. pronominal anticipativa	Anticipa la aparición de un personaje en pantalla	
<b>B) FUNCIONES INTERNAS (PSICOLÓGICAS)</b>		
9) F. prosopopéyica caracterizadora	Revela la psicología o naturaleza de un personaje	√
10) F. prosopopéyica descriptiva	Revelar los pensamientos y emociones de un personaje	√
11) F. emocional: espectador	Creación de una emoción o sentimiento en el espectador	√
	<b>12.1. Efecto empático</b> : la música se adhiere al sentimiento mostrado en la escena	√
	<b>12.2. Efecto anempático</b> : - La música refuerza los sentimientos con su indiferencia. - La música le resta dramatismo a las imágenes (público infantil).	
12) F. anticipativa	Revela implicaciones de una situación aún no vista o preparar a la audiencia para una inminente sorpresa	
13) F. ilusoria	Confunde a la audiencia con lo que está pasando realmente	
14) F. de subrayado	Remarca reacciones esperadas por la audiencia	√
15) F. informativa	Dirige la atención sobre aspectos importantes que aparecen en pantalla	√
17) F. potenciadora	Acompaña o sustituye a un ruido diegético para que cobre mayor relieve dramático	√
<b>C) FUNCIONES TÉCNICAS (CINEMATOGRÁFICAS)</b>		
18) F. estética	Otorga entidad artística al film	√
19) F. decorativa	Acompaña las imágenes como fondo neutro	
20) F. unificadora	Da unidad a la película	√
21) F. sonora	Evita el "agujero de sonido" creado por los ceses de los diálogos	√
22) F. rítmico-temporal: temporalización de las imágenes por el sonido	Varia la percepción del tiempo de la imagen	√
	23.1. <b>Animación temporal</b> de la imagen.	
	23.2. <b>Linealización</b> temporal de los planos	√
	23.3. <b>Vectorización</b>	√
23) F. estructuradora	Proporciona continuidad a la narración o interrumpirla:	√
	23.1. Ofrece continuidad en el <b>paso o transición</b> de una secuencia a otra o de un plano a otro (entre secuencias o dentro de las secuencias)	√

	23.2. Otorga continuidad en un <b>montaje en paralelo</b>	
	23.3. Da continuidad en <b>secuencias</b> que se producen <b>simultáneamente</b> en la historia.	
	23.4. Marca un <b>cambio de plano o de secuencia</b>	
<b>25. F. correctora</b>	Proporciona verosimilitud a la imágenes	√
<b>26. F. delimitadora</b>	Enmarca la película completa sirviendo de introducción (títulos) y final o coda (créditos)	

Figura 1112. Tabla-resumen de las funciones de la música en la secuencia 14.

## SECUENCIA 15

CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA EN LOS DIBUJOS ANIMADOS		
<b>1)</b>	<b>Fuente de emisión</b>	
	1.1. Música diegética	
	1.2. Música no-diegética o incidental	√
<b>2)</b>	<b>El valor añadido de la música: Música empática/anempática</b>	
	2.1. Convergencia física	√
	2.2. Divergencia física	
	2.3. Convergencia anímica	√
	2.4. Divergencia anímica	
	2.5. Convergencia cultural	
	2.6. Divergencia cultural	
<b>3)</b>	<b>Origen de la composición</b>	
	3.1. Original	√
	3.2. No original (prestada, preexistente o adaptada)	
	3.3. Cita	
	3.4. Cliché	
<b>4)</b>	<b>Momento de composición (subordinación imagen-música)</b>	
	4.1. Música compuesta después del montaje	√
	4.2. Música compuesta en primer lugar	√
<b>5)</b>	<b>Finalidad</b>	
	5.1. Integrada en el texto audiovisual	√
	5.2. No integrada (elemento decorativo)	
<b>6)</b>	<b>Valoración estética</b>	
	6.1. Sigue de la estética general de la música del film	√
	6.2. Contrastante con la estética general de la música del film	

Figura 1113. Tabla-resumen de las características de la música en la secuencia 15.

FUNCIONES DE LA MÚSICA EN LOS DIBUJOS ANIMADOS		
A) FUNCIONES EXTERNAS (FÍSICAS)		
<b>1) F. temporal-referencial</b>	Creación de una atmósfera (hora del día, clima)	√
<b>2) F. elíptico-temporal</b>	Evocación del paso del tiempo	
<b>3) F. indicativa-temporal</b>	Evocación de un periodo histórico	
<b>4) F. local-referencial</b>	4.1. Evocación de una <b>cultura</b> o <b>localización</b>	
	4.2. Evocación de <b>espacios físicos</b>	√
<b>5) F. Cinemática</b>	Subraya la acción física	√
	5.1. <b>Sincronía</b> (puntuación sincrónica)	√
	5.2. <b>Mickeymousing</b> : Puntuar cada uno de los movimientos que aparecen en pantalla (máxima expresión de la sincronía).	√
	5.3. <b>Disonancia</b> (contrapunto)	
<b>6) F. plástico-descriptiva</b>	Representa elementos visuales	
<b>7) F. pronominal</b>	Caracteriza a un personaje, objeto o situación: leitmotiv	√

8) F. pronominal anticipativa	Anticipa la aparición de un personaje en pantalla	
<b>B) FUNCIONES INTERNAS (PSICOLÓGICAS)</b>		
9) F. prosopopéyica caracterizadora	Revela la psicología o naturaleza de un personaje	√
10) F. prosopopéyica descriptiva	Revelar los pensamientos y emociones de un personaje	√
11) F. emocional: espectador	Creación de una emoción o sentimiento en el espectador	√
	<b>12.1. Efecto empático:</b> la música se adhiere al sentimiento mostrado en la escena	√
	<b>12.2. Efecto anempático:</b> - La música refuerza los sentimientos con su indiferencia. - La música le resta dramatismo a las imágenes (público infantil).	
12) F. anticipativa	Revela implicaciones de una situación aún no vista o preparar a la audiencia para una inminente sorpresa	
13) F. ilusoria	Confunde a la audiencia con lo que está pasando realmente	
14) F. de subrayado	Remarca reacciones esperadas por la audiencia	√
15) F. informativa	Dirige la atención sobre aspectos importantes que aparecen en pantalla	√
17) F. potenciadora	Acompaña o sustituye a un ruido diegético para que cobre mayor relieve dramático	√
<b>C) FUNCIONES TÉCNICAS (CINEMATOGRÁFICAS)</b>		
18) F. estética	Otorga entidad artística al film	√
19) F. decorativa	Acompaña las imágenes como fondo neutro	
20) F. unificadora	Da unidad a la película	√
21) F. sonora	Evita el “agujero de sonido” creado por los ceses de los diálogos	√
22) F. rítmico-temporal: temporalización de las imágenes por el sonido	Varia la percepción del tiempo de la imagen	√
	23.1. <b>Animación temporal</b> de la imagen.	√
	23.2. <b>Linealización</b> temporal de los planos	√
	23.3. <b>Vectorización</b>	√
23) F. estructuradora	Proporciona continuidad a la narración o interrumpirla:	√
	23.1. Ofrece continuidad en el <b>paso o transición</b> de una secuencia a otra o de un plano a otro (entre secuencias o dentro de las secuencias)	√
	23.2. Otorga continuidad en un <b>montaje en paralelo</b>	
	23.3. Da continuidad en <b>secuencias</b> que se producen <b>simultáneamente</b> en la historia.	
	23.4. Marca un <b>cambio de plano o de secuencia</b>	
25. F. correctora	Proporciona verosimilitud a la imágenes	√
26. F. delimitadora	Enmarca la película completa sirviendo de introducción (títulos) y final o coda (créditos)	

Figura 1114. Tabla-resumen de las funciones de la música en la secuencia 15.

## SECUENCIA 16

<b>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA EN LOS DIBUJOS ANIMADOS</b>		
1)	<b>Fuente de emisión</b>	
	1.1. Música diegética	
	1.2. Música no-diegética o incidental	√
2)	<b>El valor añadido de la música: Música empática/anempática</b>	
	2.1. Convergencia física	√
	2.2. Divergencia física	
	2.3. Convergencia anímica	√
	2.4. Divergencia anímica	

	2.5. Convergencia cultural	
	2.6. Divergencia cultural	
<b>3)</b>	<b>Origen de la composición</b>	
	3.1. Original	√
	3.2. No original (prestada, preexistente o adaptada)	
	3.3. Cita	
	3.4. Cliché	
<b>4)</b>	<b>Momento de composición (subordinación imagen-música)</b>	
	4.1. Música compuesta después del montaje	√
	4.2. Música compuesta en primer lugar	
<b>5)</b>	<b>Finalidad</b>	
	5.1. Integrada en el texto audiovisual	√
	5.2. No integrada (elemento decorativo)	
<b>6)</b>	<b>Valoración estética</b>	
	6.1. Sigue de la estética general de la música del film	√
	6.2. Contrastante con la estética general de la música del film	

Figura 1115. Tabla-resumen de las características de la música en la secuencia 16.

FUNCIONES DE LA MÚSICA EN LOS DIBUJOS ANIMADOS		
<b>A) FUNCIONES EXTERNAS (FÍSICAS)</b>		
<b>1) F. temporal-referencial</b>	Creación de una atmósfera (hora del día, clima)	
<b>2) F. elíptico-temporal</b>	Evocación del paso del tiempo	
<b>3) F. indicativa-temporal</b>	Evocación de un periodo histórico	
<b>4) F. local-referencial</b>	4.1. Evocación de una <b>cultura o localización</b>	
	4.2. Evocación de <b>espacios físicos</b>	√
<b>5) F. Cinemática</b>	Subraya la acción física	
	5.1. <b>Sincronía</b> (puntuación sincrónica)	
	5.2. <b>Mickeymousing</b> : Puntuar cada uno de los movimientos que aparecen en pantalla (máxima expresión de la sincronía).	
	5.3. <b>Disonancia</b> (contrapunto)	
<b>6) F. plástico-descriptiva</b>	Representa elementos visuales	√
<b>7) F. pronominal</b>	Caracteriza a un personaje, objeto o situación: leitmotiv	√
<b>8) F. pronominal anticipativa</b>	Anticipa la aparición de un personaje en pantalla	√
<b>B) FUNCIONES INTERNAS (PSICOLÓGICAS)</b>		
<b>9) F. prosopopéyica caracterizadora</b>	Revela la psicología o naturaleza de un personaje	√
<b>10) F. prosopopéyica descriptiva</b>	Revelar los pensamientos y emociones de un personaje	√
<b>11) F. emocional: espectador</b>	Creación de una emoción o sentimiento en el espectador	√
	<b>12.1. Efecto empático</b> : la música se adhiere al sentimiento mostrado en la escena	√
	<b>12.2. Efecto anempático</b> : - La música refuerza los sentimientos con su indiferencia. - La música le resta dramatismo a las imágenes (público infantil).	
<b>12) F. anticipativa</b>	Revela implicaciones de una situación aún no vista o preparar a la audiencia para una inminente sorpresa	
<b>13) F. ilusoria</b>	Confunde a la audiencia con lo que está pasando realmente	
<b>14) F. de subrayado</b>	Remarca reacciones esperadas por la audiencia	√
<b>15) F. informativa</b>	Dirige la atención sobre aspectos importantes que aparecen en pantalla	
<b>17) F. potenciadora</b>	Acompaña o sustituye a un ruido diegético para que cobre mayor relieve dramático	
<b>C) FUNCIONES TÉCNICAS (CINEMATOGRÁFICAS)</b>		
<b>18) F. estética</b>	Otorga entidad artística al film	√
<b>19) F. decorativa</b>	Acompaña las imágenes como fondo neutro	

<b>20) F. unificadora</b>	Da unidad a la película	√
<b>21) F. sonora</b>	Evita el “agujero de sonido” creado por los ceses de los diálogos	√
<b>22) F. rítmico-temporal: temporalización de las imágenes por el sonido</b>	Varia la percepción del tiempo de la imagen	√
	23.1. <b>Animación temporal</b> de la imagen.	√
	23.2. <b>Linealización</b> temporal de los planos	
	23.3. <b>Vectorización</b>	
<b>23) F. estructuradora</b>	Proporciona continuidad a la narración o interrumpirla:	
	23.1. Ofrece continuidad en el <b>paso o transición</b> de una secuencia a otra o de un plano a otro (entre secuencias o dentro de las secuencias)	√
	23.2. Otorga continuidad en un <b>montaje en paralelo</b>	
	23.3. Da continuidad en <b>secuencias</b> que se producen <b>simultáneamente</b> en la historia.	√
	23.4. Marca un <b>cambio de plano o de secuencia</b>	
<b>25. F. correctora</b>	Proporciona verosimilitud a la imágenes	√
<b>26. F. delimitadora</b>	Enmarca la película completa sirviendo de introducción (títulos) y final o coda (créditos)	

**Figura 1116.** Tabla-resumen de las funciones de la música en la secuencia 16.

## SECUENCIA 17

<b>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA EN LOS DIBUJOS ANIMADOS</b>		
<b>1) Fuente de emisión</b>	1.1. Música diegética	
	1.2. Música no-diegética o incidental	√
<b>2) El valor añadido de la música: Música empática/anempática</b>	2.1. Convergencia física	√
	2.2. Divergencia física	
	2.3. Convergencia anímica	√
	2.4. Divergencia anímica	
	2.5. Convergencia cultural	
	2.6. Divergencia cultural	
<b>3) Origen de la composición</b>	3.1. Original	√
	3.2. No original (prestada, preexistente o adaptada)	
	3.3. Cita	
	3.4. Cliché	
<b>4) Momento de composición (subordinación imagen-música)</b>	4.1. Música compuesta después del montaje	√
	4.2. Música compuesta en primer lugar	
<b>5) Finalidad</b>	5.1. Integrada en el texto audiovisual	√
	5.2. No integrada (elemento decorativo)	
<b>6) Valoración estética</b>	6.1. Sigue de la estética general de la música del film	√
	6.2. Contrastante con la estética general de la música del film	

**Figura 1117.** Tabla-resumen de las características de la música en la secuencia 17.

FUNCIONES DE LA MÚSICA EN LOS DIBUJOS ANIMADOS		
<b>A) FUNCIONES EXTERNAS (FÍSICAS)</b>		
1) F. temporal-referencial	Creación de una atmósfera (hora del día, clima)	
2) F. elíptico-temporal	Evocación del paso del tiempo	
3) F. indicativa-temporal	Evocación de un periodo histórico	
4) F. local-referencial	4.1. Evocación de una <b>cultura</b> o <b>localización</b>	
	4.2. Evocación de <b>espacios físicos</b>	√
5) F. Cinemática	Subraya la acción física	
	5.1. <b>Sincronía</b> (puntuación sincrónica)	
	5.2. <b>Mickeymousing</b> : Puntuar cada uno de los movimientos que aparecen en pantalla (máxima expresión de la sincronía).	
	5.3. <b>Disonancia</b> (contrapunto)	
6) F. plástica-descriptiva	Representa elementos visuales	√
7) F. pronominal	Caracteriza a un personaje, objeto o situación: leitmotiv	√
8) F. pronominal anticipativa	Anticipa la aparición de un personaje en pantalla	
<b>B) FUNCIONES INTERNAS (PSICOLÓGICAS)</b>		
9) F. prosopopéyica caracterizadora	Revela la psicología o naturaleza de un personaje	√
10) F. prosopopéyica descriptiva	Revelar los pensamientos y emociones de un personaje	√
11) F. emocional: espectador	Creación de una emoción o sentimiento en el espectador	√
	<b>12.1. Efecto empático:</b> la música se adhiere al sentimiento mostrado en la escena	√
	<b>12.2. Efecto anempático:</b> - La música refuerza los sentimientos con su indiferencia. - La música le resta dramatismo a las imágenes (público infantil).	
12) F. anticipativa	Revela implicaciones de una situación aún no vista o preparar a la audiencia para una inminente sorpresa	
13) F. ilusoria	Confunde a la audiencia con lo que está pasando realmente	
14) F. de subrayado	Remarca reacciones esperadas por la audiencia	√
15) F. informativa	Dirige la atención sobre aspectos importantes que aparecen en pantalla	√
17) F. potenciadora	Acompaña o sustituye a un ruido diegético para que cobre mayor relieve dramático	
<b>C) FUNCIONES TÉCNICAS (CINEMATOGRÁFICAS)</b>		
18) F. estética	Otorga entidad artística al film	√
19) F. decorativa	Acompaña las imágenes como fondo neutro	
20) F. unificadora	Da unidad a la película	√
21) F. sonora	Evita el "agujero de sonido" creado por los ceses de los diálogos	√
22) F. rítmico-temporal: temporalización de las imágenes por el sonido	Varia la percepción del tiempo de la imagen	√
	23.1. <b>Animación temporal</b> de la imagen.	
	23.2. <b>Linealización</b> temporal de los planos	
	23.3. <b>Vectorización</b>	√
23) F. estructuradora	Proporciona continuidad a la narración o interrumpirla:	
	23.1. Ofrece continuidad en el <b>paso o transición</b> de una secuencia a otra o de un plano a otro (entre secuencias o dentro de las secuencias)	√
	23.2. Otorga continuidad en un <b>montaje en paralelo</b>	
	23.3. Da continuidad en <b>secuencias</b> que se producen <b>simultáneamente</b> en la historia.	√
	23.4. Marca un <b>cambio de plano o de secuencia</b>	
25) F. correctora	Proporciona verosimilitud a la imágenes	√
26) F. delimitadora	Enmarca la película completa sirviendo de introducción (títulos) y final o coda (créditos)	

Figura 1118. Tabla-resumen de las funciones de la música en la secuencia 17.

SECUENCIA 18

CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA EN LOS DIBUJOS ANIMADOS		
1)	<b>Fuente de emisión</b>	
	1.1. Música diegética	
	1.2. Música no-diegética o incidental	√
2)	<b>El valor añadido de la música: Música empática/anempática</b>	
	2.1. Convergencia física	√
	2.2. Divergencia física	
	2.3. Convergencia anímica	√
	2.4. Divergencia anímica	
	2.5. Convergencia cultural	
3)	<b>Origen de la composición</b>	
	3.1. Original	√
	3.2. No original (prestada, preexistente o adaptada)	
	3.3. Cita	
4)	<b>Momento de composición (subordinación imagen-música)</b>	
	4.1. Música compuesta después del montaje	√
5)	<b>Finalidad</b>	
	5.1. Integrada en el texto audiovisual	√
6)	<b>Valoración estética</b>	
	6.1. Sigue de la estética general de la música del film	√
	6.2. Contrastante con la estética general de la música del film	

Figura 1119. Tabla-resumen de las características de la música en la secuencia 18.

FUNCIONES DE LA MÚSICA EN LOS DIBUJOS ANIMADOS		
<b>A) FUNCIONES EXTERNAS (FÍSICAS)</b>		
1) F. temporal-referencial	Creación de una atmósfera (hora del día, clima)	√
2) F. elíptico-temporal	Evocación del paso del tiempo	
3) F. indicativa-temporal	Evocación de un periodo histórico	
4) F. local-referencial	4.1. Evocación de una <b>cultura</b> o <b>localización</b>	
	4.2. Evocación de <b>espacios físicos</b>	√
5) F. Cinemática	Subraya la acción física	
	5.1. <b>Sincronía</b> (puntuación sincrónica)	
	5.2. <b>Mickeymousing</b> : Puntuar cada uno de los movimientos que aparecen en pantalla (máxima expresión de la sincronía).	
	5.3. <b>Disonancia</b> (contrapunto)	
6) F. plástico-descriptiva	Representa elementos visuales	
7) F. pronominal	Caracteriza a un personaje, objeto o situación: leitmotiv	√
8) F. pronominal anticipativa	Anticipa la aparición de un personaje en pantalla	
<b>B) FUNCIONES INTERNAS (PSICOLÓGICAS)</b>		
9) F. prosopopéyica caracterizadora	Revela la psicología o naturaleza de un personaje	√
10) F. prosopopéyica descriptiva	Revelar los pensamientos y emociones de un personaje	√
11) F. emocional: espectador	Creación de una emoción o sentimiento en el espectador	√
	<b>12.1. Efecto empático</b> : la música se adhiere al sentimiento mostrado en la escena	√
	<b>12.2. Efecto anempático</b> : - La música refuerza los sentimientos con su indiferencia. - La música le resta dramatismo a las imágenes	



	(público infantil).	
12) F. anticipativa	Revela implicaciones de una situación aún no vista o preparar a la audiencia para una inminente sorpresa	√
13) F. ilusoria	Confunde a la audiencia con lo que está pasando realmente	
14) F. de subrayado	Remarca reacciones esperadas por la audiencia	√
15) F. informativa	Dirige la atención sobre aspectos importantes que aparecen en pantalla	√
17) F. potenciadora	Acompaña o sustituye a un ruido diegético para que cobre mayor relieve dramático	√
<b>C) FUNCIONES TÉCNICAS (CINEMATOGRÁFICAS)</b>		
18) F. estética	Otorga entidad artística al film	√
19) F. decorativa	Acompaña las imágenes como fondo neutro	
20) F. unificadora	Da unidad a la película	√
21) F. sonora	Evita el “agujero de sonido” creado por los ceses de los diálogos	√
22) F. rítmico-temporal: temporalización de las imágenes por el sonido	Varia la percepción del tiempo de la imagen	√
	23.1. <b>Animación temporal</b> de la imagen.	
	23.2. <b>Linealización</b> temporal de los planos	
	23.3. <b>Vectorización</b>	√
23) F. estructuradora	Proporciona continuidad a la narración o interrumpirla:	
	23.1. Ofrece continuidad en el <b>paso o transición</b> de una secuencia a otra o de un plano a otro (entre secuencias o dentro de las secuencias)	√
	23.2. Otorga continuidad en un <b>montaje en paralelo</b>	
	23.3. Da continuidad en <b>secuencias</b> que se producen <b>simultáneamente</b> en la historia.	√
	23.4. Marca un <b>cambio de plano o de secuencia</b>	
25. F. correctora	Proporciona verosimilitud a la imágenes	√
26. F. delimitadora	Enmarca la película completa sirviendo de introducción (títulos) y final o coda (créditos)	

Figura 1120. Tabla-resumen de las funciones de la música en la secuencia 18.

## SECUENCIA 19

<b>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA EN LOS DIBUJOS ANIMADOS</b>		
1)	<b>Fuente de emisión</b>	
	1.1. Música diegética	
	1.2. Música no-diegética o incidental	√
2)	<b>El valor añadido de la música: Música empática/anempática</b>	
	2.1. Convergencia física	√
	2.2. Divergencia física	
	2.3. Convergencia anímica	√
	2.4. Divergencia anímica	
	2.5. Convergencia cultural	
	2.6. Divergencia cultural	
3)	<b>Origen de la composición</b>	
	3.1. Original	√
	3.2. No original (prestada, preexistente o adaptada)	
	3.3. Cita	
	3.4. Cliché	
4)	<b>Momento de composición (subordinación imagen-música)</b>	
	4.1. Música compuesta después del montaje	√
	4.2. Música compuesta en primer lugar	
5)	<b>Finalidad</b>	

	5.1. Integrada en el texto audiovisual	√
	5.2. No integrada (elemento decorativo)	
6)	<b>Valoración estética</b>	
	6.1. Sigue de la estética general de la música del film	√
	6.2. Contrastante con la estética general de la música del film	

Figura 1121. Tabla-resumen de las características de la música en la secuencia 19.

FUNCIONES DE LA MÚSICA EN LOS DIBUJOS ANIMADOS		
<b>A) FUNCIONES EXTERNAS (FÍSICAS)</b>		
1) F. temporal-referencial	Creación de una atmósfera (hora del día, clima)	√
2) F. elíptico-temporal	Evocación del paso del tiempo	
3) F. indicativa-temporal	Evocación de un periodo histórico	
4) F. local-referencial	4.1. Evocación de una <b>cultura o localización</b>	
	4.2. Evocación de <b>espacios físicos</b>	√
5) F. Cinemática	Subraya la acción física	
	5.1. <b>Sincronía</b> (puntuación sincrónica)	
	5.2. <b>Mickeymousing</b> : Puntuar cada uno de los movimientos que aparecen en pantalla (máxima expresión de la sincronía).	
	5.3. <b>Disonancia</b> (contrapunto)	
6) F. plástico-descriptiva	Representa elementos visuales	
7) F. pronominal	Caracteriza a un personaje, objeto o situación: leitmotiv	√
8) F. pronominal anticipativa	Anticipa la aparición de un personaje en pantalla	√
<b>B) FUNCIONES INTERNAS (PSICOLÓGICAS)</b>		
9) F. prosopopéyica caracterizadora	Revela la psicología o naturaleza de un personaje	√
10) F. prosopopéyica descriptiva	Revelar los pensamientos y emociones de un personaje	√
11) F. emocional: espectador	Creación de una emoción o sentimiento en el espectador	√
	<b>12.1. Efecto empático</b> : la música se adhiere al sentimiento mostrado en la escena	√
	<b>12.2. Efecto anempático</b> : - La música refuerza los sentimientos con su indiferencia. - La música le resta dramatismo a las imágenes (público infantil).	
12) F. anticipativa	Revela implicaciones de una situación aún no vista o preparar a la audiencia para una inminente sorpresa	√
13) F. ilusoria	Confunde a la audiencia con lo que está pasando realmente	
14) F. de subrayado	Remarca reacciones esperadas por la audiencia	√
15) F. informativa	Dirige la atención sobre aspectos importantes que aparecen en pantalla	
17) F. potenciadora	Acompaña o sustituye a un ruido diegético para que cobre mayor relieve dramático	
<b>C) FUNCIONES TÉCNICAS (CINEMATOGRÁFICAS)</b>		
18) F. estética	Otorga entidad artística al film	√
19) F. decorativa	Acompaña las imágenes como fondo neutro	
20) F. unificadora	Da unidad a la película	√
21) F. sonora	Evita el "agujero de sonido" creado por los ceses de los diálogos	√
22) F. rítmico-temporal: temporalización de las imágenes por el sonido	Varia la percepción del tiempo de la imagen	√
	23.1. <b>Animación temporal</b> de la imagen.	
	23.2. <b>Linealización</b> temporal de los planos	
	23.3. <b>Vectorización</b>	√
23) F. estructuradora	Proporciona continuidad a la narración o interrumpirla:	
	23.1. Ofrece continuidad en el <b>paso o transición</b> de una secuencia a otra o de un plano a otro (entre secuencias o dentro de las secuencias)	√

	23.2. Otorga continuidad en un <b>montaje en paralelo</b>	
	23.3. Da continuidad en <b>secuencias</b> que se producen <b>simultáneamente</b> en la historia.	√
	23.4. Marca un <b>cambio de plano o de secuencia</b>	
<b>25. F. correctora</b>	Proporciona verosimilitud a la imágenes	√
<b>26. F. delimitadora</b>	Enmarca la película completa sirviendo de introducción (títulos) y final o coda (créditos)	

**Figura 1122.** Tabla-resumen de las funciones de la música en la secuencia 19.

## SECUENCIA 20

<b>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA EN LOS DIBUJOS ANIMADOS</b>		
<b>1)</b>	<b>Fuente de emisión</b>	
	1.1. Música diegética	√
	1.2. Música no-diegética o incidental	√
<b>2)</b>	<b>El valor añadido de la música: Música empática/anempática</b>	
	2.1. Convergencia física	√
	2.2. Divergencia física	
	2.3. Convergencia anímica	√
	2.4. Divergencia anímica	
	2.5. Convergencia cultural	
	2.6. Divergencia cultural	√
<b>3)</b>	<b>Origen de la composición</b>	
	3.1. Original	√
	3.2. No original (prestada, preexistente o adaptada)	
	3.3. Cita	
	3.4. Cliché	
<b>4)</b>	<b>Momento de composición (subordinación imagen-música)</b>	
	4.1. Música compuesta después del montaje	√
	4.2. Música compuesta en primer lugar	
<b>5)</b>	<b>Finalidad</b>	
	5.1. Integrada en el texto audiovisual	√
	5.2. No integrada (elemento decorativo)	
<b>6)</b>	<b>Valoración estética</b>	
	6.1. Sigue de la estética general de la música del film	√
	6.2. Contrastante con la estética general de la música del film	

**Figura 1123.** Tabla-resumen de las características de la música en la secuencia 19.

<b>FUNCIONES DE LA MÚSICA EN LOS DIBUJOS ANIMADOS</b>		
<b>A) FUNCIONES EXTERNAS (FÍSICAS)</b>		
<b>1) F. temporal-referencial</b>	Creación de una atmósfera (hora del día, clima)	
<b>2) F. elíptico-temporal</b>	Evocación del paso del tiempo	
<b>3) F. indicativa-temporal</b>	Evocación de un periodo histórico	
<b>4) F. local-referencial</b>	4.1. Evocación de una <b>cultura</b> o <b>localización</b>	√
	4.2. Evocación de <b>espacios físicos</b>	√
<b>5) F. Cinemática</b>	Subraya la acción física	
	5.1. <b>Sincronía</b> (puntuación sincrónica)	
	5.2. <b>Mickeymousing</b> : Puntuar cada uno de los movimientos que aparecen en pantalla (máxima expresión de la sincronía).	
	5.3. <b>Disonancia</b> (contrapunto)	
<b>6) F. plástico-descriptiva</b>	Representa elementos visuales	
<b>7) F. pronominal</b>	Caracteriza a un personaje, objeto o situación: leitmotiv	√

8) F. pronominal anticipativa	Anticipa la aparición de un personaje en pantalla	
<b>B) FUNCIONES INTERNAS (PSICOLÓGICAS)</b>		
9) F. prosopopéyica caracterizadora	Revela la psicología o naturaleza de un personaje	√
10) F. prosopopéyica descriptiva	Revelar los pensamientos y emociones de un personaje	√
11) F. emocional: espectador	Creación de una emoción o sentimiento en el espectador	√
	<b>12.1. Efecto empático:</b> la música se adhiere al sentimiento mostrado en la escena	√
	<b>12.2. Efecto anempático:</b> - La música refuerza los sentimientos con su indiferencia. - La música le resta dramatismo a las imágenes (público infantil).	
12) F. anticipativa	Revela implicaciones de una situación aún no vista o preparar a la audiencia para una inminente sorpresa	
13) F. ilusoria	Confunde a la audiencia con lo que está pasando realmente	
14) F. de subrayado	Remarca reacciones esperadas por la audiencia	√
15) F. informativa	Dirige la atención sobre aspectos importantes que aparecen en pantalla	
17) F. potenciadora	Acompaña o sustituye a un ruido diegético para que cobre mayor relieve dramático	
<b>C) FUNCIONES TÉCNICAS (CINEMATOGRÁFICAS)</b>		
18) F. estética	Otorga entidad artística al film	√
19) F. decorativa	Acompaña las imágenes como fondo neutro	
20) F. unificadora	Da unidad a la película	√
21) F. sonora	Evita el “agujero de sonido” creado por los ceses de los diálogos	√
22) F. rítmico-temporal: temporalización de las imágenes por el sonido	Varia la percepción del tiempo de la imagen	
	23.1. <b>Animación temporal</b> de la imagen.	
	23.2. <b>Linealización</b> temporal de los planos	
	23.3. <b>Vectorización</b>	
23) F. estructuradora	Proporciona continuidad a la narración o interrumpirla:	
	23.1. Ofrece continuidad en el <b>paso o transición</b> de una secuencia a otra o de un plano a otro (entre secuencias o dentro de las secuencias)	√
	23.2. Otorga continuidad en un <b>montaje en paralelo</b>	
	23.3. Da continuidad en <b>secuencias</b> que se producen <b>simultáneamente</b> en la historia.	
	23.4. Marca un <b>cambio de plano o de secuencia</b>	
25. F. correctora	Proporciona verosimilitud a la imágenes	√
26. F. delimitadora	Enmarca la película completa sirviendo de introducción (títulos) y final o coda (créditos)	

Figura 1124. Tabla-resumen de las funciones de la música en la secuencia 19.

## TÍTULOS FINALES

<b>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA EN LOS DIBUJOS ANIMADOS</b>		
1)	<b>Fuente de emisión</b>	
	1.1. Música diegética	
	1.2. Música no-diegética o incidental	√
2)	<b>El valor añadido de la música: Música empática/anempática</b>	
	2.1. Convergencia física	
	2.2. Divergencia física	
	2.3. Convergencia anímica	√
	2.4. Divergencia anímica	

	2.5. Convergencia cultural	
	2.6. Divergencia cultural	
3)	<b>Origen de la composición</b>	
	3.1. Original	√
	3.2. No original (prestada, preexistente o adaptada)	
	3.3. Cita	
	3.4. Cliché	
4)	<b>Momento de composición (subordinación imagen-música)</b>	
	4.1. Música compuesta después del montaje	√
	4.2. Música compuesta en primer lugar	
5)	<b>Finalidad</b>	
	5.1. Integrada en el texto audiovisual	√
	5.2. No integrada (elemento decorativo)	
6)	<b>Valoración estética</b>	
	6.1. Sigue de la estética general de la música del film	√
	6.2. Contrastante con la estética general de la música del film	

Figura 1125. Tabla-resumen de las características de la música en los títulos finales.

FUNCIONES DE LA MÚSICA EN LOS DIBUJOS ANIMADOS		
<b>A) FUNCIONES EXTERNAS (FÍSICAS)</b>		
1) F. temporal-referencial	Creación de una atmósfera (hora del día, clima)	
2) F. elíptico-temporal	Evocación del paso del tiempo	
3) F. indicativa-temporal	Evocación de un periodo histórico	
4) F. local-referencial	4.1. Evocación de una <b>cultura o localización</b>	
	4.2. Evocación de <b>espacios físicos</b>	
5) F. Cinemática	Subraya la acción física	
	5.1. <b>Sincronía</b> (puntuación sincrónica)	
	5.2. <b>Mickeymousing</b> : Puntuar cada uno de los movimientos que aparecen en pantalla (máxima expresión de la sincronía).	
	5.3. <b>Disonancia</b> (contrapunto)	
6) F. plástica-descriptiva	Representa elementos visuales	
7) F. pronominal	Caracteriza a un personaje, objeto o situación: leitmotiv	√
8) F. pronominal anticipativa	Anticipa la aparición de un personaje en pantalla	
<b>B) FUNCIONES INTERNAS (PSICOLÓGICAS)</b>		
9) F. prosopopéyica caracterizadora	Revela la psicología o naturaleza de un personaje	√
10) F. prosopopéyica descriptiva	Revelar los pensamientos y emociones de un personaje	
11) F. emocional: espectador	Creación de una emoción o sentimiento en el espectador	√
	12.1. <b>Efecto empático</b> : la música se adhiere al sentimiento mostrado en la escena	√
	12.2. <b>Efecto anempático</b> : - La música refuerza los sentimientos con su indiferencia. - La música le resta dramatismo a las imágenes (público infantil).	
12) F. anticipativa	Revela implicaciones de una situación aún no vista o preparar a la audiencia para una inminente sorpresa	
13) F. ilusoria	Confunde a la audiencia con lo que está pasando realmente	
14) F. de subrayado	Remarca reacciones esperadas por la audiencia	
15) F. informativa	Dirige la atención sobre aspectos importantes que aparecen en pantalla	
17) F. potenciadora	Acompaña o sustituye a un ruido diegético para que cobre mayor relieve dramático	
<b>C) FUNCIONES TÉCNICAS (CINEMATOGRÁFICAS)</b>		
18) F. estética	Otorga entidad artística al film	√
19) F. decorativa	Acompaña las imágenes como fondo neutro	

<b>20) F. unificadora</b>	Da unidad a la película	√
<b>21) F. sonora</b>	Evita el “agujero de sonido” creado por los ceses de los diálogos	
<b>22) F. rítmico-temporal: temporalización de las imágenes por el sonido</b>	Varia la percepción del tiempo de la imagen	
	23.1. <b>Animación temporal</b> de la imagen.	
	23.2. <b>Linealización</b> temporal de los planos	
	23.3. <b>Vectorización</b>	
<b>23) F. estructuradora</b>	Proporciona continuidad a la narración o interrumpirla:	
	23.1. Ofrece continuidad en el <b>paso o transición</b> de una secuencia a otra o de un plano a otro (entre secuencias o dentro de las secuencias)	√
	23.2. Otorga continuidad en un <b>montaje en paralelo</b>	
	23.3. Da continuidad en <b>secuencias</b> que se producen <b>simultáneamente</b> en la historia.	
	23.4. Marca un <b>cambio de plano o de secuencia</b>	
<b>25. F. correctora</b>	Proporciona verosimilitud a la imágenes	√
<b>26. F. delimitadora</b>	Enmarca la película completa sirviendo de introducción (títulos) y final o coda (créditos)	√

**Figura 1126.** Tabla-resumen de las funciones de la música en los títulos finales.