

JACINTO GUERRERO

AMORES Y AMORÍOS

Libro de las Jornadas de zarzuela
Cuenca 2016
30 de septiembre al 2 de octubre

L



FUNDACIÓN
JACINTO e INOCENCIO
GUERRERO



JORNADAS
DE ZARZUELA

**JACINTO
GUERRERO
AMORES
Y AMORÍOS**



FUNDACIÓN
JACINTO e INOCENCIO
GUERRERO

JORNADAS DE ZARZUELA
(4ª. 2016. Cuenca)

Jacinto Guerrero, amores y amoríos: Libro de las Jornadas de zarzuela 2016
Cuenca, del 30 de septiembre al 2 de octubre / edición al cuidado de Alberto González Lapuente y Alberto Honrado Pinilla.
Madrid: Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero, 2017 [Cuenca: Servicio de Publicaciones de la Diputación Provincial de Cuenca].

248 p.; 24 cm

ISBN 978-84-697-2861-1

1. Zarzuela-Historia-Congresos y asambleas I. González Lapuente, Alberto, ed. lit. II. Honrado Pinilla, Alberto, ed. lit. III. Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero. IV. Título

Publicado el 15 de septiembre de 2017 en el 66º aniversario de la muerte de Jacinto Guerrero.

Los encuentros inscritos en las Jornadas de zarzuela, y de los que este libro deja constancia, son una actividad que cuenta con la colaboración de la Universidad Complutense de Madrid y la Universidad de Castilla-La Mancha. En la edición 2016 fueron coordinados por Alberto González Lapuente.

© De los textos: sus autores, 2016

© De la edición: Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero, 2016

Edita: Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero

Edición al cuidado de: Alberto González Lapuente y Alberto Honrado Pinilla

Diseño gráfico y maquetación: Jorge Lorenzo

Imprime: Servicio de Publicaciones de la Diputación Provincial de Cuenca

ISBN: 978-84-697-2861-1

DL: M-10878-2017

JACINTO GUERRERO AMORES Y AMORÍOS

Libro de las Jornadas de zarzuela 2016
Cuenca, del 30 de septiembre al 2 de octubre



FUNDACIÓN
JACINTO e INOCENCIO
GUERRERO

Madrid, 2017

ÍNDICE

PRESENTACIÓN

PÁG. 8_ PRESENTACIÓN

Zarzuelas de cine

Antonio Gallego Gallego

PÁG. 16_ PONENCIA

Breve apunte sobre el cine en la literatura española

Antonio Gallego Gallego

SOBRE JACINTO GUERRERO

PÁG. 32_ PONENCIA

Jacinto Guerrero: vida y obra por estudiar

Enrique Mejías García

PÁG. 54_ PONENCIA

Algunos apuntes sobre la relación del maestro Guerrero con el cine

Jon Zabala

PÁG. 92_ PONENCIA

Detrás de las tijeras: censuras y censores en el teatro musical de la posguerra

Javier Suárez-Pajares

PÁG. 114_ PONENCIA

Del Apolo al Coliseum: arquitectura teatral en la Gran Vía de Madrid

Miguel Verdú

EN TORNO A "EL SOBRE VERDE"

PÁG. 148_ PONENCIA

Don Nicanor en el Paralelo: contexto y recepción en el estreno barcelonés de "El sobre verde"

Fernando Delgado García

PÁG. 166_ PONENCIA

Flappers, vampiresas, cupletistas: mujeres y escenarios en la era del jazz

Alberto Mira

PÁG. 194_ PONENCIA

La garsón: una traducción intersemiótica

Jorge Lozano

PÁG. 206_ COLABORACIÓN

El jazz en el inicio del siglo xx

Miguel Verdú

PÁG. 218_ COLOQUIO

"El sobre verde" en escena

Moderador: Alberto González Lapuente. Invitados: Alberto Castrillo-Ferrer, Nacho de Paz, Fernando Delgado García

JORNADAS DE ZARZUELA 2016

PÁG. 228_ PROGRAMACIÓN

Conciertos y espectáculos

zarzuela para tod@s

Feria

Programa de internacionalización

Espacio OFF

Otras actividades

PÁG. 234_ PATROCINIO Y MECENAZGO

PÁG. 237_ CRÉDITOS

PÁG. 238_ ÍNDICE ONOMÁSTICO

PÁG. 247_ ABREVIATURAS

ALGUNOS APUNTES SOBRE LA RELACIÓN DEL MAESTRO GUERRERO CON EL CINE

Jon Zabala

Universidad Complutense de Madrid

1. Prolegómenos

Antes de comenzar, y aunque parezca baladí, me gustaría hacer algunas precisiones introductorias que sirvan de marco referencial y de justificación. Y es que, cuando me pidieron que preparase esta charla, lo primero que tuve que decidir –obviamente– fue la orientación que quería darle, pues de ello dependería también el método elegido y las fuentes a consultar. De hecho, aunque hay muchas y muy variadas formas de analizar a los dos entes que se incluyen en el sintagma que intitula mi intervención, muy pronto –quizá por la intuición que me han aportado los modestos doce años de vida docente e investigadora– decidí abordar de manera separada los dos constructos, como novel en uno y conocedor del otro, para después buscar las zonas limítrofes donde ambos confluyesen y se relacionasen. Así, y porque es bastante habitual –más de lo científicamente deseable– recurrir a la bibliografía secundaria, resolví buscar y volver a interpretar las fuentes primarias disponibles, con la intención –y espero que no ilusión– de discriminar entre los datos fidedignos y constatables, y la información imprecisa, desdibujada o añadida con posterioridad. Pero, como decía, permítanseme dichas notas en dos epígrafes, uno para cada asunto.

1.1. Sobre el maestro Guerrero

Aunque parezca sorprendente –y siempre dicho desde el respeto a la información disponible–, aún no se cuenta con una bio-bibliografía exhaustiva, seria y sistemática sobre la figura del músico toledano. Este hecho, sin duda, dificulta la aproximación al célebre compositor, pues inevitable y recurrentemente se cae en la zozobra de saber si lo leído es enteramente cierto o si, por el contrario, la realidad se entremezcla con la ficción de la persona que la cuenta como testigo o como depositaria de otra fuente oral.

Ya se puede desprender –quizá– que me estoy refiriendo al libro que Josefina Carabias publicó en 1952 bajo el contundente título de *El maestro Guerrero fue así*, y que medio siglo después reeditó la Fundación Guerrero con algunas fotografías y anotaciones marginales de Manuel García Franco. En esta obra –advirtiendo lagunas, inconsistencias y hasta pequeñas contradicciones–, es posible identificar media decena de pasajes donde la vida del maestro toledano se relaciona, directa o indirectamente, con la cinematografía.¹



Ilustración 1. Jacinto Guerrero con su madre doña Petra, y su sobrino y ahijado Juan, ca. 1943. [Archivo Regional de la Comunidad de Madrid, fondo fotográfico Santos Yubero].

Por poner un ejemplo, en el capítulo sexto, titulado precisamente "Jacinto, precursor del cine sonoro", la periodista abulense cuenta que cuando se abrió en Toledo el primer salón de cine, el joven músico encontró allí otro empleo entre los varios que ya tenía. Su misión, claro está, fue la de amenizar los descansos o los silencios producidos durante la proyección de las películas mudas cuando el explicador se callaba. Y aunque la autora parece atribuir a Guerrero su invención, es bien sabido que muchos músicos de la época producían efectos de sonido con su instrumento, como cuando "se veían [...] relámpagos, y entonces Jacinto, en las teclas bajas del piano, hacía... ¡«prrrrronnnpon pon...!»!, imitando perfectamente el ruido de los truenos"; o como cuando Guerrero "tocaba en el piano una música risueña y alegre, imitando con las teclas más finas el pío de los pajarillos" para acompañar un plano donde reinaba la paz y la felicidad; o como cuando para enfatizar una escena romántica, "atacaba Jacinto con una languidez que entusiasmaba a la gente [con] aquel famoso número de *La corte de faraón*: ¡Ay!... ba... ¡Ay! ba... ¡Ay!, babilonio que mareas".²

1 CARABIAS, Josefina. *El maestro Guerrero fue así*. Manuel García Franco (ed.). Madrid: Biblioteca Nueva / Fundación Jacinto e Guerrero, 2001, p. 51-53, 62, 66, 111-112, 167-170. Véase también FERNÁNDEZ-CID, Antonio. *El maestro Jacinto Guerrero y su estela*. Madrid: Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero, 1994; p. 127-128.

2 *Ibid.*, p. 52-53.

De hecho, la biógrafa de Guerrero afirma que, entre sus frecuentes idas al cine "con mujeres guapas",³ de forma tan habitual que hasta a veces del cansancio en sus butacas se dormía,⁴ el maestro "tuvo [...] la intuición de lo que hab[r]ía de ser [...] el cine sonoro, y puede asegurarse que sus primeros éxitos de público los obtuvo con aquellas sincronizaciones".⁵

Sin embargo, como ya se puede vislumbrar, aunque las páginas de Carabias ofrecen un esbozo de la ciertamente interesante y polifacética personalidad de aquel incansable artista, a veces solo es posible aventurarse a conjeturar situaciones que, por incontrastables, deben tomarse con precaución. Y el mismo cuidado suplico al oyente (lector) de estas líneas, pues por inabarcables no pudieron ser consultadas las fuentes primarias de información sobre la vida y obra del maestro Guerrero, que hoy están dispersas y que hacen necesario un trabajo serio de búsqueda, identificación, sistematización y análisis para tener –solo entonces– una biografía concienzuda que además de opiniones y pareceres (más al estilo de una hagiografía) ofrezca referencias a hechos documentalmente constatables. Entretanto, a fuerza de insistir, las obras de Carabias y de Fernández-Cid, han sido las fuentes "biográficas" consultadas para la preparación de esta intervención.



Ilustración 2. Jacinto Guerrero ordenando las fotografías del vestíbulo del Coliseum. [Archivo Guerrero]

3 *Ibíd.*, p. 112.

4 *Ibíd.*, p. 66.

5 *Ibíd.*, p. 53.

1.2. Sobre el cine español (1896-1953)

Por otro lado, y para empezar a hablar de las fuentes cinematográficas estudiadas –y de algunas de sus vicisitudes de conservación y consulta–, conviene señalar un curioso y revelador paralelismo entre las dos entidades analizadas en esta conferencia. Esto es que, de forma fortuita y quizá causal [sic], la vida del maestro Guerrero transcurrió de forma paralela con el nacimiento y la consolidación de la cinematografía (entendida en su más amplio sentido). De hecho, la fecha del nacimiento del músico de Ajofrín coincidió casi con el invento de los hermanos Lumière, mientras que el de su muerte se correspondió con la fundación de nuestra entonces Filmoteca Nacional.



Ilustración 3. Antiguo almacén de la Filmoteca Nacional en la Dehesa de la Villa. [Filmoteca Española].

Esta concomitancia permite explicar que la obra cinematográfica de Guerrero –por llamarla de alguna forma– no haya sobrevivido íntegramente, y que los fragmentos que se conservan sean de difícil acceso, pues dicha producción coincidió con dos de los tres hitos destructivos que sufrió la cinematografía de la primera mitad del siglo XX. Y es que, como afirmó el ahora desaparecido Florentino Soria sobre la industria del séptimo arte: "los avances técnicos y artísticos del cine [hicieron que] las viejas películas [perdiesen] todo su valor [y dejasen] de ser una mercancía ren-

table y [...] para el aprovechamiento de sus desechos" se destruyesen premeditada o negligentemente,⁶ como me permito abocetar a continuación.

1.2.1. Primera oleada destructiva: las películas breves (1896-1918)

Sin detenernos en los muchos y apasionantes detalles acerca de la(s) invención(es), el desarrollo y la consolidación de la industria que hoy llamamos cinematografía, conviene señalar que durante su primera década de vida esta circuló fundamentalmente por ferias, barracas y modestos locales improvisados, proyectando cortas y sencillas películas que con el tiempo –hacia 1905, cuando más o menos se fijaron las bases de su lenguaje propio– se fueron complejizando en varios niveles. Así, cuando terminaba la Gran Guerra, aquellas primeras películas breves de uno o dos rollos, esto es, de unos pocos minutos, perdieron el interés del público y "su valor" para la industria –como decía Soria–, y ello provocó un primer hito (auto)destructivo, pues precisamente de aquel primer período se conservan fantásticos pero limitadísimos ejemplos. Concretamente de factura nacional, se sabe que en su momento se rodaron unas 650 películas aproximadamente, entre las que había documentales, actualidades e historias de ficción propiamente dichas; de las cuales –y muy lamentablemente– solo se conserva metraje de unos 82 fragmentarios e incompletos títulos.⁷

1.2.2. Segunda oleada destructiva: las películas mudas (1919-1928)

Las nuevas películas que siguieron al conflicto bélico mundial, más complejas –técnica y artísticamente hablando–, así como la nueva realidad social, estética y económica de la postguerra, dieron forma en esta etapa –y más o menos en todo el mundo– a una estructura comercial que sigue vigente hoy: la de la simbiote dicotomía entre productores y exhibidores.

Y es precisamente en este segundo período donde un Jacinto Guerrero adulto, de unos treinta años y que empezaba a ocupar un preeminente lugar en el mundo musical y cultural de la capital del Reino, y después de haber tenido contacto directo con el cine en aquel pequeño local del señor Jimeno,⁸ inició sus colaboraciones cinematográficas.

Así, volviendo a los prolegómenos y dejando los detalles de las primeras colaboraciones "guerrrerianas" para más adelante, fue en esta etapa donde na-

6 SORIA, Florentino. "Los primeros treinta años: una larga carrera de obstáculos". En: *Filmoteca Española: cincuenta años de historia (1953-2003)*. Madrid: Ministerio de Cultura, Instituto de la Cinematografía y las Artes Visuales, Filmoteca Española, 2005, p. 21-22.

7 "Datos sobre la conservación del cine español". En: *Filmoteca Española: cincuenta años de historia (1953-2003)*. Madrid: 2005, p. 102-104.

8 CARABIAS, Josefina. op cit., p. 52.

cieron algunas de las películas más destacadas del posteriormente conocido como período silente, o de cine mudo. Sin embargo, la subsiguiente aparición y arraigo de una nueva forma de hacer cine, con sonido incorporado (óptica o magnéticamente) en las propias películas, volvió a provocar un rápido desinterés por los típicos productos de esta época.

Esto último, obviamente, trajo similares consecuencias desastrosas en la preservación de estos metrajes, por lo que actualmente solo se conserva un 30% de las aproximadamente 315 producciones españolas que se conocen por datos contextuales, tomados precisamente de una prensa especializada que también en este período surgió y proliferó.⁹

Es bien sabido que durante esta segunda oleada destructiva, fue la propia industria la que se desprendió de la mayoría de sus negativos de películas inútiles que ya no importaban a nadie, y los vendió para que con la reutilización del celuloide se pudiesen fabricar otros objetos plásticos, como peines. De ahí la masiva desaparición de la mayoría de las producciones mundiales, y el surgimiento de los primeros movimientos memorialistas por parte de aficionados (que hoy llamaríamos *frikis*), que fueron los que constituyeron los más prístinos archivos fílmicos, las primeras filmotecas.

1.2.3. Tercera oleada destructiva: las películas peligrosas (1929-1953)

Durante esta tercera y última etapa esbozada en esta charla,¹⁰ se desarrolló el 75% de la obra audiovisual de Guerrero. En este período, el cine español atravesó por varios hitos, entre ellos el de la propia Guerra Civil, que tantos otros estragos (humanos y) patrimoniales provocó. Sin embargo, para no desviarnos aún más del asunto que nos ocupa, baste mencionar que en este período se rodaron unas 840 películas en España, de las cuales solo se conserva un 70% aproximadamente. Y por desgracia, la mitad de las obras a las que el músico toledano puso melodía, se encuentran en ese 30% desaparecido.

¿Pero qué ocurrió exactamente? En esencia, que el cine (y su industria) apostó por un soporte documental más estable, solucionando (en parte) la problemática que presentaba el celuloide propiamente dicho, el conocido como nitrato de celulosa –o simplemente nitrato–. Esto último, como ya se ha aludido, fue un aliciente más para deshacerse del cine mudo, porque no solo carecía de interés, sino porque su soporte era inflamablemente peligroso. Y de igual forma, solo algunas películas del nuevo período sonoro se pasaron a soporte de seguridad, como se llamó al triacetato de celulosa –o acetato, a secas–, pues solo se invirtió dinero y esfuerzo

9 "Datos sobre la conservación del cine español". op. cit., p. 104-107.

10 Porque se omiten, por no tener pertinencia para el hilo argumental de esta investigación, las oleadas destructivas posteriores, como la llegada del color, la incursión del vídeo electrónico (magnético) o la proliferación del nuevo cine digital –aún en curso–.

en aquellas películas que mantuvieron su interés comercial, y el resto –en el mejor de los casos– fue a parar a los *frikis* de las filmotecas.

De hecho, en esta última etapa fue cuando fundamos tardíamente nuestra Filmoteca Nacional, como se llamó hasta 1982, cuando algunas de sus delegaciones locales cobraron autonomía y pasaron a depender de las recién creadas comunidades autónomas, y esta mudó su nombre al actual: Filmoteca Española.

2. El cine de Guerrero

Con estos escuetos datos de marco histórico-conceptual, que justifican (en parte) las posibles omisiones de esta conferencia, convendría centrarnos ya en los fragmentarios y dispersos datos que se han analizado para dilucidar la relación aludida en el título de la intervención. Vayan por delante, pues, las advertencias de los prolegómenos, tanto en lo que respecta a la biografía del afamado músico, como a las dificultades de acceso y consulta de su obra cinematográfica; y vaya también un reconocimiento público al capítulo monográfico de Josep Lluís i Falcó,¹¹ pues al ser el único trabajo que deliberadamente aborda el mismo tema de esta charla, fue la piedra angular sobre la que se basaron las indagaciones iniciales y algunas de las primeras preguntas de investigación. En cualquier caso, y por ello se ha añadido el sintagma "algunos apuntes" al título, considérese esta investigación como necesariamente provisional e irremediablemente incompleta.

2.1. "Don Quintín el amargao" (1925)

Como consecuencia del éxito que tuvo la obra de Estremera y Arniches en la temporada 1924-1925, que llegó a sumar 297 representaciones¹² y para la que el propio Guerrero compuso una heterogénea mezcla de partituras, en mayo de 1925 Cartago Film inició el rodaje de la primera versión (audio)visual –que conocemos– en la que debió participar el inquieto músico de Ajofrín.

La adaptación estuvo capitaneada por Manuel Noriega Ruiz, un famoso y prolífico cineasta que para entonces había dirigido: *Alma de dios* (1923), *Los guapos o gente brava* (1923), *Problema resuelto* (1923), *La mala ley* (1924), *Venganza isleña* (1924) y *Los granujas* (1924) –junto a Fernando Delgado, quien también dirigió la primera versión sonora de *Currito de la Cruz*–; a las que siguieron: *La casa de la Troya* (1925), *Madrid en el año 2000* (1925), *José* (1925) y *Bajo las nieblas de Asturias* (1926). Después, emprendió un largo periplo por Cuba, Hollywood y México, donde finalmente murió después de haber participado en más de 200 películas –según fuentes sin contrastar–.

11 LLUÍS I FALCÓ, Josep. "Jacinto Guerrero, un compositor ante, de y para el cine". En: *Jacinto Guerrero: de la zarzuela a la revista*. Alberto González Lapuente (ed.). Madrid: SGAE, 1995, p. [50]-67.

12 DOUGHERTY, Dru y VILCHES, María Francisca. *La escena madrileña entre 1918 y 1926: análisis y documentación*. Madrid: Fundamentos, 1990, p. 82.



Ilustración 4. *Don Quintín el amargao*. Juan Nadal, Josefina Tapias y Pedro Elviro "Pitouto" [Filmoteca de Zaragoza].

Por desgracia, de la época peninsular del director (y posterior productor y actor) asturiano apenas se conservan ejemplos visionables. De hecho, la película que nos ocupa se creía perdida hasta principios de los años noventa, cuando la Filmoteca de Zaragoza compró un importante lote de títulos al coleccionista aragonés Raúl Tartaj, entre las que estaban precisamente *Alma de dios* y algunos fragmentos de *Don Quintín el amargao*.¹³ Por esa razón, obviamente, apenas se conocían detalles de este largometraje, si acaso los escuetos datos extraídos de la prensa de la época,¹⁴ gracias a los cuales, por ejemplo, se sabía que la película estaba interpretada por actores de primer orden, como: Juan Nadal –en el papel protagónico–, Josefina Tapias, Lina Moreno, Pedro Elviro "Pitouto", Federico Ruiz de Velasco, María Anaya –que volvería a participar en la versión sonora de una década después–, José Ballester, José Argüelles, Consuelo Reyes, Guillermo Muñoz, Ramón Meca, Córcoles y la señorita Isabel Cabanillas. Y también se sabía que el guion había salido de la pluma de Carlos Primelles Rodríguez, que la dirección de fotografía había estado a cargo de Luis R. Alonso, y que este estuvo ayudado por Juan Pacheco "Vandel"; o que la película había sido un éxito en las pantallas, siendo considerada como "la mejor producción salida de las manos de Noriega",¹⁵ algo que permite explicar las tardías representaciones y proyecciones de la obra.

Pero además, es precisamente *Don Quintín*, la primera de las catorce películas (conocidas) donde el músico toledano participó, la que precisamente justifica –o al menos explica– mi intrusiva presencia en estas Jornadas de zarzuela, pues buscando las partituras de la película y otros materiales contextuales con motivo de la restauración de los rollos subsistentes, llegué a la Fundación Guerrero, la que desde entonces ha secundado y apoyado la iniciativa con harta diligencia. Con todo, ni en los archivos personales de Guerrero o de Arniches, ni en el CEDOA de la SGAE se ha encontrado la

13 MARQUESÁN MODREGO, Ana. "Patrimonio cinematográfico aragonés destruido y disperso". *Artigrama: revista del departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, 2005, núm. 20, p. 190.

14 Vid. GONZÁLEZ LÓPEZ, Palmira y CÁNOVAS BELCHÍ, Joaquín T. *Catálogo del cine español; volumen F2: películas de ficción (1921-1930)*. Madrid: Filmoteca Española: 1993, p. 60.

15 *Arte y cinematografía: primera revista cinematográfica española*, 1925, núm. 292, p. [44-45]. Disponible en: <https://go.gl/8DV4W6> [consulta: 15-5-2017]

partitura para la película –que debió existir–, ni tampoco el guion de Primelles, que sería utilísimo para la (re)ordenación correcta de las fragmentarias secuencias sobrevivientes.

Así pues, de momento, y a la espera de poder presentar la película restaurada (o lo que queda de ella) en otras Jornadas de zarzuela como esta, hoy aquí se presentan en absoluta primicia –pues en noventa años prácticamente nadie la ha vuelto a ver– tres de sus planos: el del actor que interpretaba al amargado protagonista; el de Josefina Tapias, quien encarnaba al motivo y salvación del desdichado personaje; y el del genial y expresivo Pitouto, que precisamente fue conocido así por su destacada participación en *La casa de la Troya*, que Noriega codirigió junto a Alejandro Pérez Lugín, autor de la novela homónima en la que se basaba la película.

Aún queda mucho trabajo por hacer, pero el "desamargamiento" del primer *Don Quintín* audiovisual está en camino, y su restauración puede sentar las bases de trabajos posteriores de iguales o similares características. Con todo, partamos de la base de que la adaptación fue bastante fidedigna, aunque aún queda estudiar y reorganizar los incompletos fragmentos, buscando las similitudes y diferencias con el libreto original.¹⁶

2.2. ¿"Juan José" = "Life" (1928)?

Tres años después del estreno de *Don Quintín* en la gran pantalla, se cree que Guerrero¹⁷ creó una partitura para acompañar a la segunda adaptación cinematográfica de la obra homónima de Joaquín Dicenta, *Juan José* (1895), que ya había tenido varias versiones literarias y una (audio)visual, la última dirigida por Ricardo de Baños en 1917.



Ilustración 5. *Juan José*. Cartel francés de la película. Millar, 1928 [colección particular]

16 cf. ZABALA, Jon. "Relaciones textuales, paratextuales e intertextuales de un afamado sainete otrora intitolado *Don Quintín el amargao*". *Fotocinema: revista científica de cine y fotografía*, enero de 2017, núm. 14, p. 133-157 [cuando se pronunció esta charla el artículo aún no estaba escrito, pero la posterior publicación de estas actas ha permitido incorporar para su consulta este adelanto en la investigación].

17 LLUÍS I FALCÓ, Josep. op. cit., p. 51-52. No se ha encontrado ninguna otra referencia a la participación de Guerrero en este filme, así que tómesese este dato con mucha precaución.

Sin embargo, poco se sabe de esta muda película, pues no se ha localizado ejemplar en ningún archivo fílmico. De hecho, por considerarse inglesa, ni siquiera se ha incluido en el imprescindible repertorio de González y Cánovas,¹⁸ por lo que solo se sabe que estuvo dirigida y protagonizada por el chileno Adelqui Millar –también identificado en algunos índices como Migliar–; que le acompañaron en el reparto Marie Ault (como Isidora), Marcel Vibert (como Paco), Manuelita del Río (como Rosa), José Lucio (como Andrés) y Denise Lorys (como Tournela); que duraba alrededor de 100 minutos (7147 pies); que sus exteriores se rodaron en España; que se debió a la productora inglesa Whitehall Films; y que en el ámbito anglosajón circuló con el título paralelo de *Life*.¹⁹

2.3. "La canción del día" (1930)

Si la participación directa de Guerrero en las películas anteriores solo se puede conjeturar, especialmente en la segunda –de la que apenas se disponen datos–, fue *La canción del día* la primera intervención documentada del músico toledano en la industria cinematográfica, al menos como tal –como músico–, pues en 1926 ya había participado como "actor" en *La malcasada*, una película de Francisco Gómez Hidalgo, donde el maestro se interpretaba a sí mismo, junto a buena parte de la burguesía española de la época.²⁰



Ilustración 6. *La canción del día*. Escena con Tino Folgar, Consuelo Valencia y Faustino Bretaño sentado con pitillera. [Archivo Guerrero].

18 GONZÁLEZ LÓPEZ, Palmira y CÁNOVAS BELCHÍ, Joaquín. op. cit.

19 "El Juan José, en película". *Abc* (Madrid), 9-5-1928, p. [11]. LOW, Rachael. *The history of the British Film: 1918-1929*. Londres: George Allen & Unwin, 1971, p. 196, 397. GIFFORD, Denis. *The British Film Catalogue: volume 1: fiction film, 1895-1994*. Londres: Routledge, [2016]. núm. 7667, p. 339. GOBLE, A. led.]. *The complete index to literary sources in film*. [Londres]: Bowker-Saur, [1999], p. 126, 838.

20 Vid. GÓMEZ MESA, L. "¡Música, maestro!... maestro Guerrero". *Popular film*, 1927, núm. 56, p. [1]-3. ZABALA, Jon. "Cual retruécano: Guerrero en el cine y el cine de Guerrero". *Scherzo: revista de música*, enero 2017, núm. 325, p. 76-77. Publicado también con posterioridad a la enunciación de la charla que da origen a estas líneas, pero que ahora se incluye por completarla.

Además, no hacía mucho tiempo desde que José Ramos Martín y el propio Guerrero –autores de la letra y música de *La montería*–, se habían querellado con la United Artists por haber incluido sin permiso un fragmento de su obra en la película *Lady of the Pavements* (en España *La melodía del amor*), que había sido dirigida por el afamado cineasta David W. Griffith. Demanda que se tradujo en su prohibición en toda España, y en una indemnización de 50 000 pesetas, lo que sentó las bases del reconocimiento de los autores musicales en la floreciente industria cinematográfica. Sin duda, otro hecho –fortuito– que puso a Guerrero en el candelero cinematográfico del momento.

Así pues, en ese complejo ocaso de la década de los veinte, donde las producciones cinematográficas nacionales habían descendido de cuarenta y tres en 1927 a solo trece en 1930,²¹ y donde el cine mudo se alejaba de los gustos del público, Guerrero se sumó a un grupo de entusiastas capitaneado por Saturnino Ulargui, quien entre otros empeños había fundado la Sociedad Anónima General de Espectáculos (SAGE) y había construido varios locales de entretenimiento –entre los que destacaba el Palacio de la Música en la Gran Vía madrileña–.²² De hecho, de forma paralela a la sonorización de sus casi treinta salas de cine, Ulargui estaba empeñado en producir una película parlante, para lo cual incluso se barajaron tres zarzuelas –*El huésped del Sevillano*, *La verbena de la Paloma* y *El barberillo de Lavapiés*–,²³ pero finalmente UFISA (Ulargui Films) se decantó por *La canción del día*, una historia escrita por Pedro Muñoz Seca y Pedro Pérez Fernández, con vales del maestro Guerrero. Esta, según se anunciaba en la propia publicidad de la época, fue la primera película "completamente hablada y cantada" en español, publicada solo unas semanas después de la mítica *El misterio de la Puerta del Sol* (Elías, 1930).²⁴



Ilustración 7. Jacinto Guerrero, Pedro Pérez Fernández, Pedro Muñoz Seca y George Berthold Samuelson [*Nuestro cine-ma*, 1932, núm. 5, p. 147].

21 cf. GONZÁLEZ LÓPEZ, Palmira y CÁNOVAS BELCHÍ, Joaquín. op. cit., p. 173-174.

22 NICOLÁS MESEGUER, Manuel. *La intervención velada: el apoyo cinematográfico alemán al bando franquista (1936-1939)*. Murcia: Universidad / Lorca: Primavera Cinematográfica de Lorca, 2004, p. 74-76.

23 FERNÁNDEZ COLORADO, Luis. "La canción del día: amnesia y metempsicosis: de cuando la producción cesó y unos prohombres idearon un singular proyecto". *Vértigo: revista de cine*, noviembre 1998, núm. 13-14, p. 32.

24 Vid. AMO, Alfonso del. "Tiempos de cambio: restauración de la primera película sonora española". *Archivos de la Fil-moteca: revista de estudios históricos sobre la imagen*, febrero de 1996, núm. 22, p. [58]-65. SÁNCHEZ OLIVERA, Enrique. *Aproximación histórica al cineasta Francisco Elías Riquelme (1890-1977)*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2003. Ciencias de la Comunicación; 2.

Desafortunadamente, hoy no se conocen copias de esta película, que gracias a la información contextual se sabe que se rodó en Elstree (Londres) en los estudios de la BIP (British International Pictures), precisamente porque en España no existían los medios técnicos para ello, y que fue dirigida por el prestigioso George Berthold Samuelson usando la tecnología RCA Photophone. La historia, conocida también gracias a la prensa de la época, se centraba en unos músicos callejeros que recogían a una niña ciega (Consuelo Valencia), de la que con los años uno de los músicos (interpretado por el tenor Tino Folgar) se enamoraba, al tiempo que un adinerado inglés su atención en la chica también centraba (Faustino Bretaño). En definitiva, un triángulo amoroso típico de cualquier historia, cuyo guion, según algunos de los críticos más severos del momento, pretendía unir "la revista con la obra cinematográfica", resultando en "una amalgama con pretensiones que no [tenía] nada ni de una ni de otra", siendo "como 'film', peor que todos los españoles; [y] como revista, una cosa ingenua en su realización",²⁵ con una música ramplona,²⁶ aunque esta no dejó de sonar en las terrazas de aquel verano gracias a que Gramófono y Odeón impresionaron y distribuyeron varios discos de pizarra.²⁷

Por ello, y pese a la peculiar historia y su atractivo sonoro, la película no tuvo especial notoriedad comercial en el mercado hispano –pero sí en el ámbito inglés, para la que se rodó una versión *ad hoc*, titulada *Spanish eyes*–,²⁸ al grado que el propio Guerrero, en una entrevista recogida al año siguiente, aseguró que aunque aquella película había estado más de dos meses seguidos en la cartelera madrileña, se había hecho "de prisa [*sic*] y con improvisaciones que el cine no admit[ía]",²⁹ opinión que fue compartida por otros muchos en la época, llamándola incluso "la peor película española",³⁰ lo que tal vez explique su prematura y lamentable desaparición. Quizá algún día, como ocurrió con su "homóloga" *El misterio de la Puerta del Sol*, se encuentre una copia que nos permita volver a verla (y oírla), para juzgarla en su justa dimensión, pues no se puede negar que, como advirtió Fernández Colorado:

resultó ser el único proyecto empresarial coherente concebido durante los turbulentos años del paso del mudo al sonoro, por más que la amnesia de diversos cronistas lo haya ocultado entre frases despectivas hacia el director del film por haber cometido el pecado de nacer en Inglaterra.³¹

25 FUENTE, José de la. "La canción del día". *Nueva España: revista quincenal*, Madrid, 1-5-1930, núm. 7, p. 20.

26 FRAY CAN. "La polémica del cine: Jacinto Guerrero". *Films selectos: semanario cinematográfico ilustrado*, 3-1-1931, núm. 12, p. 17. PIQUERAS, J. "Panorama del cinema hispánico [...]". *Nuestro cinema*, 1932, núm. 5, p. 146.

27 Audición gratuita audición a través de la Biblioteca Digital Hispánica de la BNE.

28 BENTLEY, Bernard P. E. *A companion to Spanish cinema*. [Suffolk]: Tamesis (Boydell & Brewer), [2008], p. 50-51.

29 FRAY CAN. Ídem.

30 FUENTE, J. Ídem.

31 FERNÁNDEZ CORONADO, Luis. op. cit., p. 35.

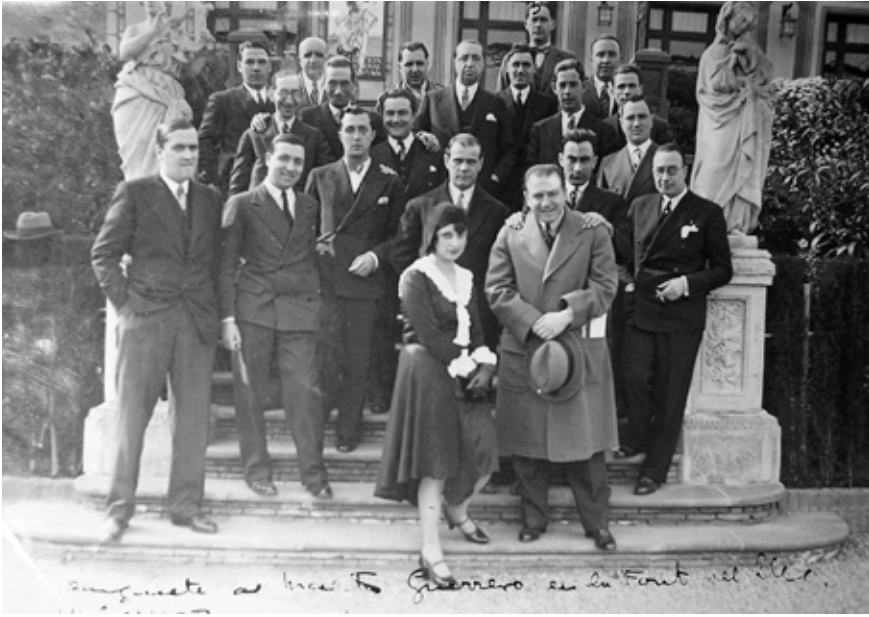


Ilustración 8. Homenaje a Jacinto Guerrero en la Font del Lleó con motivo de *La canción del día*, flanqueado por la periodista María Luz Morales y el representante de la UFA en España, Pedro de Vallescar [colección particular de Francesc Fontbona, nieto de Vallescar].

2.4. "Rumbo al Cairo" (1935) y la CEA

Tuvo que pasar un lustro para que Guerrero volviese a colaborar con el séptimo arte, pues como él mismo explicó en una entrevista con motivo del cine sonoro y su malograda *La canción del día*, algunos "músicos españoles, al crearse la CEA [Cinematografía Española Americana] y formar parte de ella, [se habían] comprometido a no hacer nada para otras entidades [...] hasta que [esta] tuviese vida propia y se hubiese [afianzado] comercialmente".

Y es que, aunque la CEA, por su importancia y trascendencia, merece un capítulo aparte –incluso una monografía entera–, conviene apostillar –al menos– que esta fue una sociedad creada con la noble intención de aprovechar el nacimiento del cine sonoro para conquistar el mercado cinematográfico panhispánico, pretendiendo ser un genuino rival para el (aún) omnipresente cine (norte)americano. Y para ello se reunieron artistas de la talla de Jacinto Benavente, Carlos Arniches, los hermanos Álvarez Quintero, Manuel Linares Rivas o el propio Jacinto Guerrero, quienes al considerar que la tradición literaria y artística española estaba por encima de la americana, buscaban encontrar en el cine sonoro una singular oportunidad para difundir sus obras (fundamentalmente) teatrales.³²

32 Le siguieron otros estudios, como ECESA (Aranjuez), CIFESA (Valencia), Chamartín (Madrid), Sevilla Films (Madrid) o

Así, en 1933 se terminó la construcción de unos "modernos" estudios de rodaje y doblaje en la madrileña Ciudad Lineal, en los que se grabaron importantes películas de nuestro cine nacional, como *El bailarín y el trabajador* (Marquina, 1936), *Raza* (Sáenz de Heredia, 1941), *La torre de los siete jorobados* (Neville, 1944), *Los últimos de Filipinas* (Román, 1945), o el *Bienvenido, Mr. Marshall* (1952) del genial Luis García Berlanga.



Ilustración 9. Edificio de la CEA en la madrileña Ciudad Lineal [Archivo Regional de la Comunidad de Madrid, fondo fotográfico Santos Yubero]

Sin embargo, volviendo al asunto del epígrafe, en 1935 la CEA llevaba ya dos años en funcionamiento y, como para ella había trabajado el director Benito Perojo un año antes, Guerrero aceptó colaborar con él en un proyecto producido por CIFESA pero rodado en la propia CEA a finales de marzo de aquel mismo año, musicalizando la primera película del director madrileño para la productora valenciana: *Rumbo al Cairo*. En esta participaban también: Edgar Neville en la confección de los hilarantes diálogos; Jesús García Leoz en la dirección musical; el cantante Juan García, que doblaba las canciones del ficticio tenor Noriega; Luis Marquina como técnico de sonido; y los actores Ricardo Núñez (Jaime Noriega), la actriz revelación Mary del Carmen Merino (Celia) y el espléndido Miguel Ligeró (Quique Montalvo).

Filmófono (Madrid), solo tras los pioneros Orpheo Film en Barcelona (1932). Vid. *Cuadernos de la Academia*, Madrid, 2001, núm. 10. Monográfico *Los estudios cinematográficos españoles*, Jesús García de Dueñas y Jorge Gorostiza (coord.). *Los estudios cinematográficos españoles*. SÁNCHEZ MARROYO, Fernando. "El desarrollo del cine". En: *La España del siglo XX: economía, demografía y sociedad*. Madrid: Istmo, 2003, p. 241-246. Fundamentos; 195.

Por desgracia, no sobrevive el metraje completo de la película, y solo se conservan cinco de los ocho rollos que tenía la historia, aunque la parte musical compuesta por Guerrero con letra de Alfredo Millares es aún audible, entre los que figura la tríada de temas: "Secretos", "Rumbo al Cairo" y "Copeo de Manacor".

La historia, como reza el título, era un romance musical protagonizado por un popular y abrumado cantante de ópera que, intentando alejarse de los escenarios para descansar del éxito, se embarcaba rumbo al Cairo en el yate de su amigo Quique, atracando temporalmente en el puerto de Bellamar, donde en realidad transcurría la historia y conocía a la coprotagonista Celia. Y así, entre un enredo policíaco con traficantes de droga incluidos, finalizaba el quinto rollo sin poder completar la historia, la cual puede seguirse a través del número 197 de las ediciones Biblioteca Films, publicada aquel mismo año con el guión en sesenta y ocho páginas, la letra de las tres canciones ya aludidas, y dieciséis fotografías de la película y el rodaje.



Ilustración 10. *Rumbo al Cairo*. Mary del Carmen Merino, Ricardo Núñez y Miguel Ligeró [FilmoTeca de Catalunya].

En este último, había una frase que puede sintetizar la aceptación general del público con la siguiente afirmación:

Dentro de la alegría propia de la juventud, el autor de RUMBO AL CAIRO [supo] presentar [...] una encantadora historia amorosa, con sus ribetes de idilio romántico, salpicando las escenas sentimentales con momentos de gran comicidad, que hac[ían] de esta novela cinematográfica, un argumento ameno, divertido y en extremo interesante.³³

Con todo, esta película fue la segunda de aquel prolífico año de 1935 donde las notas de Guerrero tuvieron eco en los recién creados muros de los estudios CEA.

33 *Rumbo al Cairo* / narración del film por Manuel Nieto Galán. Barcelona: Alas, [ca. 1935], p. [3]. Biblioteca Films, 197.

2.5. "Do, re, mi, fa, sol, la, si, o La vida privada/íntima de un tenor" (1935)

Después de abocetar los diálogos de *Rumbo al Cairo*, y poco antes de comenzar su rodaje, se cree que el joven Edgar Neville –que rondaba los 35 años– propuso a algunos miembros del equipo de la futura película de Perojo un proyecto de cortometraje que tendría como protagonista al propio Juan García, quien –como ya se ha explicado– doblaría al ficticio tenor Noriega en aquel largometraje.

Parece, pues, que el novel cineasta aprovechó la coyuntura y convenció a la CEA para que apoyase su inofensiva idea que, en buena medida, se amortizaba con parte del equipo ya formado para la inminente película de Perojo. Y así, entre marzo y abril de aquel mismo año, antes del comienzo del rodaje de *Rumbo al Cairo*, se completaron las tres bobinas de su película.



Ilustración 11. Edgar Neville, director de *Do, re, mi, fa, sol, la, si* y dialoguista de *Rumbo al Cairo* [FilmoTeca de Catalunya]

En ella, huelga decir, la música estuvo a cargo del maestro Guerrero, aunque desgraciadamente no se conoce ejemplar de la película, pero sí de las partituras que lo atestiguan. De hecho, la película del que llegaría a ser uno de los directores más reputados de los siguientes tres lustros, nació con mal pie, pues su estreno tuvo que postergarse hasta marzo del año siguiente –por problemas organizativos de la distribuidora Hispania Tobis–, solo unos meses antes del estallido de la Guerra Civil. Lo que sí se sabe es que en ella participaban, además del tenor García: Conchita Leonardo, como la criada Marieta, la que –en vista de los muchos testimonios fotográficos donde se les ve juntos– tenía una estrecha amistad con el maestro Guerrero; Amalia Sánchez Ariño, como la tenora; Alfonso Ponce de León, como el pianista; José Martín, como el violinista; y Pepito Mota, como el niño. Juntos, cual típica parodia "nevillesca", debieron interpretar la nada anodina vida privada de un tenor –de ahí el título–.

Es posible adivinar la trama del cortometraje –la antagonónica y universal temática de la infidelidad y el honor–, si se establece un paralelismo entre la desaparecida película de Neville y el artículo que posteriormente publicó en el verano de 1941 en *La codorniz*, titulado precisamente como "El hijo del tenor".³⁴ En él, al hilo de un aparente e inofensivo flirteo entre el tenor con la criada, y entre la tenora con el pianista, algo que se tornaba en tentativa de homicidio –con apuñalamiento incluido– ante la sospecha de la paternidad de la descendencia de los tenores, Neville puso sobre la mesa una mordaz crítica al frívolo sector de la sociedad española más pudiente. Esta última estaba representada por los ampulosos cantantes de ópera y zarzuela de la época, que hartos se diferenciaban de la gente de a pie, representados en la historia por los melancólicos y cansados labradores, que cantaban: "Nos levantamos muy tempranito, porque la siega no admite esperar"; al tiempo que sus mujeres respondían: "Nosotras, mientras tanto, cogemos amapolas. [...] Y así nos distraemos cuando nos dejan solas".³⁵

En definitiva, si efectivamente la película desarrollaba ese posterior escrito, se puede afirmar con absoluta rotundidad que es un auténtico drama para nuestra historia cinematográfica haber perdido tan peculiar película, pues hoy sería un interesante documento de análisis psico-sociológico.



Ilustración 12. *Do, re, mi, fa, sol, la, si.* Partitura autógrafa de Guerrero, con dedicatoria de Jesús García Leoz: "A Jacinto Guerrero, gran músico de multitudes, con simpatía." [Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU)]

34 NEVILLE, Edgar. "El hijo del tenor". *La codorniz*, 17-8-1941, p. [10-11]. FRANCO TORRE, Christian. *Edgar Neville: duende y misterio de un cineasta español*. [Santander]: Shangrila Textos Aparte, 2015, p. 106-111.

35 NEVILLE, Edgar. *Ibíd.*, p. [11]. SÁNCHEZ CASTRO, Marta. *El humor en los autores de "la otra generación del 27": análisis lingüístico-contrastivo: Jardiel Poncela, Mihura, López Rubio y Neville*. Frankfurt am Main: Peter Lang, [2006], p. 295-299.

2.6. "Don Quintín el amargao" (1935)

En el ocaso de la convulsa –cinematográficamente hablando– década de los veinte, el ingeniero vasco Ricardo Urgoiti –que, por cierto, también había participado en la financiación de *La canción del día* junto a Ulargui–, se embarcó –como tantos otros– en la creación de un sistema de sincronización sonora para películas, que bautizó precisamente como Filmófono.³⁶ Sin embargo, su sistema no llegó a implementarse –o no se tiene constancia de ello–, pero sí se sabe que, bajo la empresa del mismo nombre, se dedicó a la importación y distribución de películas extranjeras, a la venta de aparatos acústicos, al registro de discos y a la sonorización de largometrajes mudos. De hecho, incursionó también como exhibidor a través de una modesta red de salas de cine, entre las que destacaba el cineclub Proa Filmófono, al frente del cual estaba un brillante joven aragonés que ya gozaba de cierto (re)nombre, Luis Buñuel.

En ese contexto –harto interesante, pero ajeno a los objetivos de esta conferencia–,³⁷ Filmófono anunció en el ocaso de 1934 que estaba preparando su primera producción, para lo cual Urgoiti se asoció con Buñuel, quien resultó ser "maravilloso [...] e increíblemente barato[,] [pues ahorra] céntimo a céntimo, cada metro de película virgen, cada minuto", según contó el productor a Francisco Aranda.³⁸

Así pues, a las 9 de la mañana del 20 de mayo de 1935, precisamente en los estudios fundados por Guerrero unos años antes, dio inicio el rodaje de la segunda versión audiovisual de *Don Quintín el amargao*, a cargo de Luis Marquina, aunque seguido muy de cerca por el director aragonés, algo de lo que se ha discutido mucho. De hecho, esta película –a diferencia de su homónima muda– ha sido varias veces estudiada y criticada, así que los datos abocetados aquí solo pretenden desvelar la participación de Guerrero en ella, que además de ser eminentemente musical –cuyo trabajo fue completado por Fernando Remacha–, también se extendió a la producción, pues según los "datos extraídos de la contabilidad de la productora",³⁹ las 331 021 pesetas que costaba el filme fueron cubiertas por: Urgoiti (125 000 pesetas) y su mujer (Aurora Gutiérrez, 15 000), Buñuel (85 000), Luis de la Peña (35 000), los autores literarios Estremera y Arniches (2500 cada uno), Filmófono como tal (61 021) y Jacinto Guerrero con 5000 pesetas.

36 PIQUERAS, Juan. "El Filmófono de Ricardo Urgoiti". *Popular film*, 10-10-1929, núm. 167, p. 3.

37 Vid. FERNÁNDEZ COLORADO, Luis. "Buñuel, Urgoiti y Filmófono". *Archivos de la Filmoteca: revista de estudios históricos sobre la imagen*, 2000, núm. 34, p. [26]-38. CELA, Julia. "La empresa cinematográfica española Filmófono (1929-1936)". *Documentación de las Ciencias de la Información*, 1995, vol. 18, p. [59]-85.

38 ARANDA, J. Francisco. *Luis Buñuel: biografía crítica*. Barcelona: Lumen, 1975, p. 155-156. Palabra en el tiempo. Serie de cine; 55.

39 FERNÁNDEZ, L. *Ibíd.*, p. 33-34.



Ilustración 13. *Don Quintín el amargao*. Escena del amargo llanto de Don Quintín (comparativa) [FilMOTECA de Zaragoza, FilmoTECA de Catalunya]



Ilustración 14. *Don Quintín el amargao*. Escena de la aceituna (comparativa) [FilMOTECA de Zaragoza, FilmoTECA de Catalunya]



Ilustración 15. *Don Quintín el amargao*. Escena de la aceituna II (versión de 1925 y 1935) [FilMOTECA de Zaragoza, FilmoTECA de Catalunya]

Y solo ocho semanas más tarde, gracias a la castrense disciplina impuesta por Buñuel en riguroso horario de ocho horas diarias –algo de lo que hicieron eco todos los allí presentes en entrevistas y memorias publicadas con posterioridad–, se terminó la película, justo para ser estrenada el 3 de octubre en el madrileño Palacio de la Música, propiedad de su amigo Ulargui, y solo un mes después en el Capitol de Barcelona. Huelga decir que la película tuvo un notable éxito.

Por ilustrar esta versión cinematográfica y poder establecer un paralelismo con la estética visual de su antecesora silente, a continuación se muestran tres imágenes análogas –otra vez en absoluta primicia–: la del nuevo protagonista, Alfonso Muñoz, acompañado por Isabelita Urcola (la niña de la botella) en la impagable escena del "dice mi mamá que todo el que llora es bueno" (Juan Nadal e Isabelita Cabanillas en la versión de 1925); la de Ana María Custodio (Teresa, la hija de Don Quintín) con Fernando de Granada (Paco) y Jacinto Higuera (Saluqui, el camarero); y la de la españolísima escena de la taberna donde Don Quintín se reunía con Angelito (Luis de Heredia, en lugar de "Pitouto") y Sefiní (que interpretaba José Alfayate en sustitución de Pepe Argüelles). Y, como se ha apuntado antes, entre el reparto estaba también la diez años mayor María Anaya, que en esta ocasión no interpretaba a la paleta tía Casi, sino a la bondadosa tía de Paco [ilustraciones 13, 14 y 15].

Como es bien sabido, en su etapa mexicana el genio aragonés volvió a rodar esta película con numerosas y flagrantes modificaciones, entre las que estuvo el cambio del título, como se comprueba en el guion mecanografiado conservado en la Filmoteca Española, donde el nombre original está tachado con tinta roja, y el nuevo –*La hija del engaño*– está manuscrito sobre el anterior con el aparente mismo bolígrafo –quizá por el propio Buñuel–. En esta, publicada en 1951, la música estuvo a cargo de Manuel Esperón, y los números iniciales de Guerrero fueron suprimidos y cambiados por música autóctona.

2.7. "Currito de la Cruz" (1936)

La novela homónima de Alejandro Pérez Lugín, quien fue un aficionado y un conocedor del mundo taurino de su época, no solo triunfó como obra literaria, sino que su éxito la llevó a la gran pantalla hasta en cuatro ocasiones.⁴⁰ La más antigua, nacida en 1926 casi de forma simultánea al *Don Quintín* de Noriega, y dirigida por Fernando Delgado junto a su propio autor, fue seguida de tres versiones sonoras en las décadas siguientes. La primera –objeto de este epígrafe–, fue (re)estrenada –también como *Don Quintín* – diez años después de su proyección original, a la que le siguieron las dirigidas por Luis Lucia a finales de los cuarenta y por Rafael Gil en 1965.

De entre todas ellas, la segunda en la nómina y la primera sonora, y que estaba musicalizada por el maestro Guerrero, es precisamente la única de la que no se

40 Vid. REY REGUILLO, Antonia del. "Letras versus imágenes: el insólito caso de *Currito de la Cruz*". *Versants: revue suisse des littératures romanes*, 2002, núm. 42, p. [54]-73.



Ilustración 16. *Currito de la Cruz*. Cartel de época [Filmoteca de Catalunya]

conocen ejemplares. De hecho, la versión muda, fue restaurada por Filmoteca Española a principios de los noventa con motivo de "la Expo" de Sevilla, con sus 192 000 fotogramas. En ella intervinieron algunos de mis maestros –y, sin embargo, amigos–, como Cecilio Vega, Juan Mariné, Antonio Martín y Luciano Berriatúa; a los que, por no haber encontrado las partituras originales, se sumó Enrique Morente, quien compuso nuevas melodías para su reestreno. Caso contrario el de la versión perdida de 1936, de la que la Fundación Guerrero guarda el manuscrito de un pasodoble torero titulado precisamente así, "Currito de la cruz", y dos guiones (musicales) impresos con ese mismo tema y el de "La española".

En fin, la película que nos ocupa, cuyo argumento es de sobra conocido, fue un costoso largometraje que precisó la colaboración de dos compañías –Febrer y Blay, y ECE (Ediciones Cinematográficas Españolas)– para poder hacer frente al oneroso presupuesto de un millón de pesetas. Y es que, además, su rodaje fue bastante más largo de lo normal, pues originalmente Angelillo –quien protagonizaría al intrépido Currito– dejó la producción cuando ya se habían grabado casi la mitad de las secuencias,⁴¹ por lo que hubo que repetir los planos con el nuevo protagonista, el joven Antonio Vico. Con todo, parece que los cantables quedaron grabados con la voz de Angelillo, quien también trabajaba para Filmófono –incluso hay quienes apuntan que colaboró en el *Don Quintín* sonoro, aunque no se ha podido corroborar fehacientemente su participación–. Se sabe, como dato curioso, que la grabación sonora de este filme fue la primera que se hizo con el sistema de patente española Laffón-Selgas, apellidos de sus dos inventores,⁴² y que el maestro Guerrero estuvo

41 "El 113 y lo que vendría detrás". *Films selectos: semanario cinematográfico ilustrado*, 26-10-1935, núm. 262, p. [5].

42 "De la novela al cinema, pasando por el teatro: *Currito de la Cruz*". *Arte y cinematografía: primera revista cinematográfica*

ayudado nuevamente por Jesús García Leoz, como relató Eduardo García Maroto, quien se encargó del montaje. Sobre este último, existe la anécdota de que cuando se perdía la sincronía entre la imagen y el sonido –grabado en directo–, y ante la imposibilidad de repetir las tomas, García Maroto se encerraba “en la sala de montaje y, cortando de aquí de allá, y alargando unas escenas y haciendo otras más cortas”, lograba (re)sincronizar los planos, como en la cogida de Currito, donde “combin[ó] imágenes de archivo con los planos rodados al efecto, justos y bien dosificados”,⁴³ lo que resultó en una de las partes más destacadas de la película.

A Vico se sumaron, además de 10 000 figurantes –lema que se usó como gancho en los carteles publicitarios–: Elisa Ruiz Romero “Romerito”, que también había protagonizado la versión de una década anterior –y de la que convendría hacer un estudio concienzudo, pues tuvo una vida personal y profesional francamente interesante–; Ana Adamuz; Carmen Viance; José Rivero; Eduardo Pedrote; o el torero Antonio García “Maravilla”. Y no se sabe mucho más, pues esta fue una de las víctimas de esas oleadas cinematográficas destructivas explicadas en epígrafes anteriores, salvo que la película tuvo un gran éxito entre el público y que fue bien recibida por la crítica.



Ilustración 17. Pasodoble torero de *Currito de la Cruz* [Archivo Guerrero]

fica española, febrero 1936, núm. 409, p. [12]. Disponible en: <https://goo.gl/R5wZ5x> [Consulta: 15-5-2017]

43 GARCÍA MAROTO, Eduardo. *Aventuras y desventuras del cine español*. Barcelona: Plaza & Janes, 1988, p. 95.

2.8-2.11. Los celuloideos cómicos de Jardiel Poncela (1936-1939)

Solo un mes después de haberse iniciado nuestra terrible Guerra Civil, y con motivo de una (aparente) denuncia falsa, el escritor Enrique Jardiel Poncela pasó un breve período en prisión, razón por la cual decidió marchar –al año siguiente– a Francia y después a Argentina. Pero en 1938, a través de Portugal, volvió a España y se estableció provisionalmente en San Sebastián, donde continuó el periplo de los que se han terminado denominando "celuloideos cómicos", proyecto que debió concluir tras finalizada la contienda. En él, Guerrero –que también se había establecido en la ciudad donostiarra durante la lucha armada⁴⁴ tuvo una peculiar participación, como se pretende abocetar a continuación.

En resumen –porque la historia es bastante más extensa y está repleta de nombres y detalles, algunos "contradictorios"–, parece que todo empezó también en la década de los veinte, cuando el dramaturgo madrileño publicó algunos cómicos artículos en la prensa de la época. De entre ellos, convendría destacar "Presentación del 'fakir' Rodríguez" –publicado en *Buen humor* en 1927⁴⁵ y "Cinco cartas que merecen pasar a la posteridad" –que apareció en *Gutiérrez* en 1928⁴⁶, pues estos fueron el germen de los dos únicos cortometrajes sobrevivientes de Jardiel que Guerrero musicalizó⁴⁷ de los cuatro que debieron existir.⁴⁸

Así, aunque el proyecto inició antes del comienzo del conflicto armado, las películas debieron completarse en los años siguientes y su distribución no se produjo hasta después de finalizada la contienda –también por Hispania Tobis, la problemática distribuidora del cortometraje de Neville–. El primero de ellos, quizá terminado antes incluso del breve "exilio" de Jardiel, y con el nuevo título de *Un anuncio y cinco cartas*, mantuvo la esencia del artículo que inspiró su guion, aunque el último estaba sensiblemente ampliado y –a mi juicio– bastante mejorado, pues los diálogos eran francamente divertidos, y la imagen y el sonido –con narración en *off* del propio Jardiel– aumentaron la jocosidad del texto original, pese a la evidente escasez de medios y recursos. Medios de los que se encargó el propio escritor, según el testimonio de su hija Evangelina, quien aseguró que los completó en un pequeño estudio donostiarra de la calle Usandizaga, haciendo de carpintero y decorador, "arramb[ando] con muebles y cacharros de las casas de todos sus amigos y conocidos de San Sebastián".⁴⁹ Incluso Jesús Rey –el ayudante de dirección–,

44 cf. CARABIAS, Josefina. op. cit., p. 118-119, 121-125.

45 JARDIEL PONCELA, Enrique. "Presentación del faquir Rodríguez: propósito [a propósito para que el público incendie el teatro]". *Buen humor: semanario ilustrado*, 17-7-1927, núm. 294, p. 18-19.

46 JARDIEL PONCELA, Enrique. "Cinco cartas que merecen pasar a la posteridad". *Gutiérrez: semanario español de humorismo*, 21-4-1928, núm. 47, p. 8-9.

47 *Un anuncio y cinco cartas y El fakir Rodríguez*: <https://goo.gl/Bt45iK> [consulta: 15-5-17].

48 FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos. *La guerra de España y el cine*. Madrid: Editora Nacional, 1972, vol. 1, p. 527. España en tres tiempos. AGUILAR, Santiago. y CABRERIZO, Felipe. *Mauricio o una víctima del vicio y otros "celuloideos rancios" de Enrique Jardiel Poncela*. [Córdoba]: Bandaàparte, 2016, p. 53.

49 JARDIEL PONCELA, Evangelina. *Enrique Jardiel Poncela: mi padre*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1999, p. 137-138.

afirmó que el montaje lo hizo Jardiel mismo en aquel garaje usando como moviola las ruedas y cadenas de unas bicicletas.⁵⁰



Ilustración 18. *Un anuncio y cinco cartas*. Fotograma con créditos [Filmoteca Española]

Lo mismo se puede decir de locuaz *El fakir Rodríguez*, igualmente basado en textos previos del autor, cuya única bobina se conserva incompleta y en pésimas condiciones físicas. Los otros dos "cortos" de los que no se conoce copia, fueron: *Definiciones*, que –como su nombre augura– era al parecer un jocoso diccionario con disparatadas pero ingeniosas acepciones; y *Letreros típicos*, del que prácticamente apenas se conocen datos.⁵¹

Es curioso destacar que en ellos participaron, según los únicos rótulos de créditos que se conocen –tomados del rollo de 310 m de *Un anuncio y cinco cartas*–: Luis Marquina, como director; Jesús Rey, como ayudante del director; Cecilio Panagua, encargado de la fotografía; León Lucas de la Peña, como técnico de sonido; Ricardo Summers "Serni" como dibujante; Conchita Leonardo, la tiple amiga del maestro Guerrero; y el propio músico como compositor de la banda sonora. Esta

50 HEININK, J. B. "Celuloides cómicos o el humor en libertad condicional". *Archivos de la Filmoteca*, 2002, núm. 40, p. 71. FERNÁNDEZ CUENCA, C. *Ibíd.* vol. 1, p. 528.

51 HEININK, Juan B. y VALLEJO, Alonso C. *Catálogo del cine español: volumen F3: films de ficción: 1931-1940*. Madrid: Cátedra: Filmoteca Española, 2009, n. F3.126, p. 162-163.

última, en realidad, debió limitarse a ser una simple melodía que marcaba el inicio y la conclusión de las películas, como atestiguan el mismo rollo y el relato de la hija del dramaturgo, quien aseguró que Guerrero hizo gratis para su padre "la música de entrada y final de los cortos [...], grabádo[sela] una mañana en el Kursal". Colaboración que después se extendió a *Carlo Monte en Monte Carlo*, que se estrenó en el Infanta Isabel en 1939, y que posiblemente también tuvo origen en este encuentro accidental en la ciudad vasca durante la guerra.⁵²

En resumen, parafraseando a Fernández Cuenca, el entusiasta que provocó la fundación de nuestra entonces Filmoteca Nacional, estas películas fueron –quizá– los únicos ejemplos de cine de ficción que se rodaron durante la guerra, donde el cine de propaganda era lo habitual en los dos bandos.⁵³



Ilustración 19. *Un anuncio y cinco cartas*. Escena con Conchita Leonardo [Filmoteca Española]

2.12. "El huésped del sevillano" (1940)

Una vez concluida la guerra, la primera película que se rodó en los tan citados estudios de la madrileña Ciudad Lineal, fue precisamente una zarzuela para la que el propio Guerrero había puesto música trece años antes, con libreto de Juan Ignacio Luca de Tena y Enrique Reoyo. Así, entre agosto y diciembre de aquel triunfal "año de la victoria", en el marco de la promulgación de varias leyes que regularían la censura durante todo el régimen franquista –entre las que también se encontraba la creación del propagandístico (y fantástico) NO-DO–, Enrique del Campo comple-

52 Vid. JARDIEL, Enrique. op. cit. p. 138-141. CARABIAS, J. op. cit. p. 121-125. GARCÍA MAROTO, Eduardo. *Aventuras y desventuras del cine español*. Barcelona: Plaza & Janes, 1988, p. 129.

53 FERNÁNDEZ CUENCA, C. op cit. vol. 1, p. 527-528.

tó la película producida por Arte Films, empresa de reciente creación y de la que también era fundador.

El resultado se estrenó en Madrid a finales de enero de 1940 –y a principios de abril en Barcelona–, teniendo entre su reparto a: Marta Ruel, como Raquel; Luis Sagi-Vela, como el valiente pintor Juan Luis de Abendaño; Julio Castro "Castrito", como el siervo Rodrigo; Joaquín Bergia, como el antagonístico conde de Peñalba; Manolo Morán, como el mesonero; o la varias veces citada María Anaya, como la traidora dueña. Y, como esta zarzuela giraba en torno al único huésped del "Mesón del Sevillano", no debe olvidarse a Manuel Kayser, quien interpretaba al envejecido Príncipe de los ingenios, y a Charito Leonís como Constanctica, quien encarnaba a la ilustre fregona que inspiraría la novela homónima del ex soldado de Lepanto.

A diferencia de su representación teatral, esta primera adaptación cinematográfica permitió rodar y mostrar algunos exteriores de la imperial ciudad de Toledo –provincia del maestro de Ajofrín–, que en esta película reflejaba parte de su impronta cultural y musical con piezas como el "Canto a la espada toledana", la romanza de Raquel y Juan Luis, el cortejo de Rodrigo a Constanctica, el coro de campesinos y su antagonístico de lagarteranas, etc.



Ilustración 20. *El huésped del Sevillano*. Luis Sagi-Vela en las afueras de Toledo [FilMOTECA Española]

Y conviene destacar, aunque sea de forma somera, una segunda versión audiovisual de Juan de Orduña, que en 1967 dirigió una nueva adaptación en Eastman-color para Televisión Española, que por las limitaciones técnicas de la época solo se pudo emitir en blanco y negro, pero que se proyectó en color en algunas pocas salas de cine. Y mientras que el trabajo de adaptar la música estuvo a cargo de Luis Patiño en la versión de 1940, en la segunda corrió a cargo de Federico Moreno Torroba, con las actuaciones –en el mismo orden que la nómina anterior– de: María Silva (doblada en los números musicales por Dolores Pérez), Manuel Gil (ídem

por Carlos del Monte), Antonio Durán (ídem por Enrique del Portal), Rubén Rojo (ídem por Luis Sagi-Vela), José Franco, María Luisa San José, Ángel Picazo y María José Alfonso (ídem por Dolores Pérez Cayuela).

Por último, conviene decir que aunque se conservan prácticamente todos los rollos de esta película, muchos están prácticamente improyectables, y quizá en un foro como este, repleto de zarzuelófilos –y algún cinéfilo–, convenga decir bien alto que es preciso unir fuerzas para procurar su restauración –y otras muchas–, pues la destrucción de nuestro cine es imparable, y requiere mucho, arduo y constante trabajo.



Ilustración 21. *El huésped del Sevillano*. Escena con María Ruel y María Anaya [Filmoteca Española]

2.13. "El camino del amor" (1943)

A finales de mayo de 1943, José María Castellví, que para entonces no solo había dirigido varias películas, sino que también había sido de los pioneros del cine sonoro junto con Elías en *Cinópolis* (1931) –publicada solo poco después de la común empresa de Guerrero y Ulargui–, se embarcó en su penúltimo proyecto cinematográfico, justo antes de morir prematuramente a los 44 años.⁵⁴

Nuevamente, los estudios de la CEA fueron los elegidos por Soriano Films –de Ricardo Soriano– para rodar *El camino del amor*, un melodrama escrito por él

⁵⁴ TORRES, Augusto M. *Directores españoles malditos*. [Madrid]: Huerga & Fierro, 2004, p. 92-93.

mismo junto a Lope Fernando Martínez de Ribera, en la que el maestro Guerrero se encargó de la música y de la dirección orquestal.

En la parte actoral, se contó con la participación del también futbolista y (futuro) entrenador Jacinto Quincoces, como el protagonista Pedro Calvo; Alicia Romay, como la abnegada Dolores; Josefina de la Torre, como la malvada y despechada Tomasa; los niños Ángel Martínez de la Fuente (Andrés) y Mercedes Llofríu (Teresa), como los hijos de Pedro; y Horacio Socías, como el médico amigo de la familia Calvo. Y en el equipo técnico estaban: Julio Salvador, como ayudante de dirección; Manuel Berenguer, como director de fotografía; Francisco Mario Bistagne en la producción ejecutiva; incluso José María Castellví "hijo" como ayudante de cámara junto a Ricardo de Baños y Jesús Rosellón.



Ilustración 22. *El camino del amor*. Rodando en Salamanca [Filmoteca Española]

Hoy se conserva un ejemplar en la Filmoteca Regional de Castilla y León, la cual se encargó de generar una copia (digital) de proyección, gracias a la cual es posible escuchar las varias melodías de Guerrero, entre las que destacan los sencillos temas costumbristas que se desarrollan en las situaciones cotidianas del filme, como: la pedida de Dolores, el cotilleo de las lavanderas, la jota del banquete, el baile nupcial, o la huida y pérdida de Andrés en el bosque –cuyos exteriores se rodaron en Salamanca–. De todas ellas, la Fundación Guerrero conserva las partituras manuscritas del maestro, y una curiosa fotografía donde se ve al músico junto a parte del equipo, precisamente durante el rodaje de la emotiva –pero previsible– escena final.



Ilustración 23. Jacinto Guerrero junto a parte del equipo durante el rodaje de la escena final de *El camino del amor*, 1943 [Archivo Guerrero]

2.14. "Garbancito de la Mancha" (1945)

Por último, el listado de catorce películas llega a su fin con *Garbancito de la Mancha*, la última colaboración cinematográfica (conocida) del maestro Guerrero y, quizá, la que más ha trascendido de entre todas las mencionadas en estas líneas, pues fue el primer largometraje animado hecho en España, y el primero en color rodado en Europa. No debe olvidarse que entonces todo se solía hacer en los Estados Unidos, donde el omnipresente Walt Disney ya había conocido el éxito con *Blancanieves y los siete enanitos* (1937), *Pinocho* (1940), *Fantasia* (1940), *Dumbo* (1941) o *Bambi* (1942).

En ese contexto, cuando el dibujante Arturo Moreno estaba buscando distribuidora para su cortometraje de animación *El capitán tormentoso* (1942), dio con el productor José María Blay, quien no se interesó por su película, pero –en cambio– le ofreció dirigir un largometraje animado, pues, con el rodaje de producciones propias, el recién constituido Régimen otorgaba permisos para la importación de películas extranjeras.⁵⁵ Así, ante el estupor inicial producido por el desconcertante ofrecimiento, Moreno se embarcó en la titánica labor que supuso materializar la película que nos ocupa. Para ello, Blay –que estaba asociado con Ramon Balet en una empresa que llevaba el apellido de ambos– encargó a Julián Pemartín –el autor de *Teoría de la Falange* (1941), entre otras muchas obras– un cuento para la ocasión, el cual también fue ilustrado por Moreno, y que con diálogos de E. Piera, J. Selva y M. Amat, constituyó el guión de la película.

55 CANDEL, José María. "El primer largometraje: Garbancito de la Mancha". En: *Historia del dibujo animado español*. Murcia: Filmoteca Regional de Murcia / Editora Regional de Murcia, 1993, p. 44.

Por fortuna, aunque ello impida contar aquí curiosos detalles sobre el filme –como que se precisaron para la animación unos 400 000 acetatos que tuvieron que comprarse en Suiza, y que casi se pierden con motivo de un bombardeo en Francia cuando se traían a España; o que los rollos grabados se mandaron a revelar a Londres durante los bombardeos alemanes–, el pequeño personaje manchego ha disfrutado de la reciente atención de la prensa nacional e internacional, pues con motivo de su septuagésimo aniversario: se ha vuelto a proyectar en el marco del ciclo itinerante *Del trazo al píxel: más de cien años de animación española*, e incluso se ha realizado una exposición conmemorativa en el gerundense Museu del Cinema, bajo el significativo título de *Garbancito de la Mancha: 70 anys del primer llargmetratge europeu d'animació en color*.⁵⁶



Ilustración 24. Arturo Moreno y otros animadores durante el rodaje [Museu del Cinema, Gerona]

En cualquier caso, quizá convenga apuntar que cuando Guerrero fue propuesto para hacerse cargo de la música, Moreno se mostró algo escéptico, argumentando que la zarzuela era poco adecuada para una película animada, pero la producción consideró que no, que todo lo contrario, que el (re)nombre del maestro sería ventajoso para la película, y así Guerrero se convirtió en el compositor de las melodías de este peculiar filme.

Sobre la banda sonora de *Garbancito*, el músico toledano explicó en una entrevista de la época que su instrumentación había resultado muy afanosa, pues además de las canciones, la música descriptiva tenía una gran variedad de ritmos, por lo que unas veces hubo que vigilar el "no tapar los diálogos y otras [...] dar las impresiones dramáticas o cómicas que exig[ía] el asunto".⁵⁷

56 MUSEU DEL CINEMA. "Los orígenes del cine de animación en Catalunya: *Garbancito de la Mancha* (Arturo Moreno, 1945)". Antoni Guiral y Jordi Riera Pujal (comp.). Gerona: Museu del Cinema, 2015. Disponible en: <https://goo.gl/ol8ZYQ> [consulta: 15-5-2017]

57 LUJÁN, Adolfo. "Un diálogo con música de fondo". *Primer Plano: revista española de cinematografía*, 21-10-1945, núm. 262, p. [7].

Según se sabe, Guerrero tuvo la inestimable colaboración de Joaquín Bisbe Piqué, un estudiante de armonía que también estaba trabajando de dibujante en *Garbancito*, algo que le supuso un preeminente papel durante el rodaje, pues además de componer el fox-trot de "Los gusanitos", se encargó de coordinar los tiempos de la animación y la música –pues era conocedor de ambas–. De hecho, Guerrero le encargó algunas escenas cuando tenía que viajar a Madrid, las cuales supervisaba y modificaba cuando volvía a Barcelona. Por ello, según aseguró Bisbe en una entrevista, "el maestro [le] pagaba muy bien [...] cobra[ndo] más [por] los encargos [de] Guerrero que [por el] sueldo que cobraba con Balet y Blay".⁵⁸ Se sabe también que la grabación musical se realizó en Barcelona, concretamente en los estudios La voz de España, con una orquesta de cuarenta músicos que el propio Guerrero dirigió, como documentan las ilustraciones adjuntas; que el cuarteto Orpheus, Pepita Russell y Cayetano Renóm fueron los encargados de poner voz a las canciones –hoy audibles a través de la Biblioteca Digital Hispánica–; y que la música se grabó después de la imagen –contrario a lo que se hace en la mayoría de este tipo de películas–.



Ilustración 25. *Garbancito de la Mancha*. Guerrero dirigiendo la orquesta de cuarenta músicos, con Arturo Moreno presente a su derecha [foto Camilo Merletti. Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero]

58 GÓMEZ-FONT, Àlex. *El Garbancito de la Mancha en la memoria de Joaquín Bisbe* [en línea]. [S. l.]: Àlex Gómez-Font, 2015. Disponible en: <http://www.alexgomezfont.com/?q=es/node/250>. [2-9-2016].

En definitiva, y resumiendo la parte musical, "[fue] un trabajo muy penoso", en el que Guerrero afirmó haber "gastado más vista [...] que en hacer seis zarzuelas del tipo de *Los gavilanes*".⁵⁹

Por fortuna, el análisis de la música también ha sido recientemente estudiado por María José Ramos –como parte de su tesis doctoral, al parecer aún en curso–;⁶⁰ y lo mismo se puede decir del análisis de contenido, que María Manzanera y Antonio Viñao han abordado desde el interesante prisma ideológico-propagandístico que impregnó su gesta;⁶¹ o desde el punto de vista de la animación propiamente dicha. Así que se remiten a esos y otros trabajos, consultables a texto completo en la web, para no ahondar innecesariamente en los detalles y vericuetos de esta curiosa película, con la que esta charla llega a su fin.



Ilustración 26. *Garbancito de la Mancha*. Jacinto Guerrero con Arturo Moreno y el cuarteto Orpheus [Archivo Guerrero]

59 LUJÁN, A. op. cit. p., [7].

60 RAMOS MACHÍ, María José. "El primer largometraje de animación europeo en color: *Garbancito de la Mancha* (1945): análisis de la música de Jacinto Guerrero". *Anuario musical*, enero-diciembre 2012, núm. 67, p. [223]-269. Disponible en: <https://goo.gl/z7lfZx> [consulta: 15-52017]

61 MANZANERA, María. y VIÑAO, Antonio. "Literatura y cine infantil en la España de la postguerra: *Garbancito de la Mancha* (1945)". *Historia de la educación: revista interuniversitaria*. Salamanca, 1987, vol. 6, p. [129]-159.

3. Consideraciones finales

Por último, y sin ánimo de resultar concluyente, pues, como ya advertí en el apartado introductorio, esta charla está constituida por unos escuetos apuntes inacabados y –por ello– necesariamente provisionales, me gustaría apuntar algunos datos que aún están por estudiar y que, por falta de tiempo –y quizá de verdadera pertinencia– no me fue posible comprobar.

Por ejemplo, el misterioso capítulo de Carabias, donde asegura que "Guerrero y Dalí iban a rodar una película", poco antes de la muerte del maestro;⁶² o el "corto" titulado *Una de pandereta*, cuyos números musicales escuché García Maroto en el hotel donde se hospedaba Jacinto en San Sebastián durante la guerra –y que quizá terminasen en sus posteriores trabajos: *Belmonteño* o *El torerillo*–;⁶³ o el documental "humorístico-gastronómico-cantable" que iba a grabar con Luis Muñoz Llorente y Adolfo Luján, del que solo he encontrado una única y enigmática noticia.⁶⁴

En fin, volviendo al inicio, aún quedan muchos (muchísimos) episodios de la vida de este inquieto e incansable músico toledano sobre los que se debe arrojar luz. Ojalá que estas líneas hayan contribuido a tener una idea ligeramente más clara de la relación del maestro Guerrero con el cine.

TURNO DE PREGUNTAS

Pregunta: Si no he entendido mal tenéis dos de los ocho rollos de *Don Quintín* y estáis en proceso de restauración

Jon Zabala: Sí, tenemos un proyecto entre manos. En la restauración de cine, y del arte en general, hay veces que gracias a documentos contextuales pueden ponerse cosas que faltaban. En el caso de *Don Quintín* no podemos sacar material de donde no hay. Por ejemplo, con el *Currito de la Cruz* de 1926, que restauró mi maestro, de manera paralela a la película se publicaban unas novelas gráficas de papel, y de ahí cogieron algunos fotogramas que restituían advirtiendo que en ese punto faltaba un fragmento de tantos minutos y que esas imágenes se habían tomado de la novela gráfica. Aquel fue un trabajo de documentación muy exhaustivo y riguroso. En el caso de *Don Quintín* solo se conocen estos dos rollos. Personalmente me he encargado de escribir a los miembros de la FIAF (Federación Internacional de Archivos Fílmicos) y en ninguna de las veintiocho filmotecas de todo el mundo que respondieron tenían nada. ¿Qué se puede hacer? Podría recuperarse de forma parecida a como acabo de contar, o bien dibujar. Incluso hemos barajado la idea de volver a grabar, respetando la estética de la película, los trozos que faltan, simplemente para dar continuidad

62 CARABIAS, Josefina. op. cit., p. 167-172.

63 GARCÍA MAROTO, Eduardo. op. cit., p. 129-131.

64 LUJÁN, A. op. cit; p. [7].

visual. Indicando previamente que no se trata de un engaño y explicando la finalidad con que se hace, por supuesto.

Pero lo primero que hay que hacer es rescatar esos rollos, luego ya veríamos cómo se podría hacer. Aquí por fortuna tenemos el texto original. Antes no lo mencioné, pero hay un tercer *Don Quintín* en 1951, al que los productores decidieron llamar *La hija del engaño*. Fue esta la única vez que Buñuel trabajó dos veces en la misma historia, la primera antes de marchar a México y la segunda ya en su etapa mexicana. De todas ellas la que más parecido tiene con la obra original de Arniches y Estremera, con música original del maestro Guerrero, por razones obvias (el propio Guerrero trabajó en ella, aunque también puso 5 000 pesetas en la producción del año 1935), es la del año 1925. Si reconstruimos podríamos basarnos en el texto original de Arniches y Estremera porque los diálogos son prácticamente idénticos a los que conservamos de los intertítulos de la película.

Pregunta: En este caso, para el cine mudo, ¿Guerrero hace una partitura para piano o una partitura orquestal?

JZ: Para piano. Yo no conozco muchos casos en el cine español, pero los americanos lo inventan todo y siempre han tenido dinero para gastar, y hay películas americanas con una orquesta entera, como estas superproducciones del paso de una o dos bobinas a varias. En el caso concreto de Griffith volvimos a ver *Intolerancia* y, además de hacer un decorado de un kilómetro y medio, tenían una orquesta entera tocando en el foso del cine. Para las películas españolas, más modestas, normalmente se hacía una partitura para piano, que era lo que solía haber en las salas, aunque en algunas ocasiones había más músicos, incluso alguna cuerda, como atestiguan algunos recortes de prensa de la época. A veces había incluso algunos señores que hacían efectos de sonido, además del retumbar de los truenos que mencionaba Carabias, y el narrador. Yo una vez vi a la bisnieta de Méliès que narraba las historias a partir del propio cuaderno del abuelo, que utilizaba para contar sus películas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUILAR, Santiago y CABRERIZO, Felipe. *Mauricio o una víctima del vicio y otros "celuloides rancios" de Enrique Jardiel Poncela*. [Córdoba]: Bandaàparte, 2016.

AMO, Alfonso del. "Tiempos de cambio: restauración de la primera película sonora española". *Archivos de la Filmoteca: revista de estudios históricos sobre la imagen*, febrero 1996, núm. 22, p. [58]-65.

ARANDA, J. Francisco. *Luis Buñuel: biografía crítica*. Barcelona: Lumen, 1975, 2ª ed. Palabra en el tiempo, serie de cine; 55.

- *Arte y cinematografía: primera revista cinematográfica española* [...] julio 1925, núm. 292, p. [44-45]. Disponible en: <https://goo.gl/8DV4W6> [consulta: 15-5-2017].

BENTLEY, Bernard P. E. *A companion to Spanish cinema*. [Suffolk]: Tamesis (Boydell & Brewer), [2008].

CANDEL, José María. "El primer largometraje: *Garbancito de la Mancha*". En: *Historia del dibujo animado español*. Murcia: Filmoteca Regional de Murcia / Editora Regional de Murcia, 1993, p. 44-51. Imagen, extra; 2.

CÁNOVAS BELCHÍ, Joaquín. "Identidad nacional y cine español: el género chico en el cine mudo español: a propósito de la adaptación cinematográfica de *La verbena de la Paloma* (José Buchs, 1921)". *Quintana: revista do Departamento de Historia da Arte*, 2011, núm. 10, p. 65-87.

CARABIAS, Josefina. *El maestro Guerrero fue así*. Manuel García Franco (ed.). Madrid: Biblioteca Nueva / Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero, 2001.

CELA, Julia. "La empresa cinematográfica española Filmófono (1929-1936)". *Documentación de las Ciencias de la Información*, 1995, vol. 18, p. [59]-85.

- "Datos sobre la conservación del cine español". *Filmoteca Española: cincuenta años de historia (1953-2003)*, Madrid, 2005, p. 100-119.
- "De la novela al cinema, pasando por el teatro: *Currito de la Cruz*". *Arte y cinematografía: primera revista cinematográfica española [...]*, Barcelona, febrero 1936, núm. 409, p. [12]. Disponible en: <https://goo.gl/R5wZ5x> [consulta: 15-5-2017].

DOUGHERTY, Dru y VILCHES DE FRUTOS, María Francisca. *La escena madrileña entre 1918 y 1926: análisis y documentación*. Madrid: Fundamentos, 1990.

- "El 113 y lo que vendría detrás". *Films selectos: semanario cinematográfico ilustrado*, Barcelona, 26-10-1935, núm. 262, p. [5].
- "El Juan José, en película". *Abc*, 9-5-1928, núm. 7913, p. [11].

FERNÁNDEZ COLORADO, Luis. "Buñuel, Urgoiti y Filmófono". *Archivos de la Filmoteca: revista de estudios históricos sobre la imagen*, 2000, núm. 34, p. [26]-38.

- "La canción del día: amnesia y metempsicosis: de cuando la producción cesó y unos prohombres idearon un singular proyecto". *Vértigo: revista de cine*, noviembre 1998, núm. 13-14.

FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos. *La guerra de España y el cine*. Madrid: Editora Nacional, 1972, 2 vol. España en tres tiempos, p. 28-35.

FERNÁNDEZ-CID, Antonio. *El maestro Jacinto Guerrero y su estela*. Madrid: Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero, 1994.

FONDOS FÍLMICOS. "La creación del fondo cinematográfico de la Filmoteca Española". En: *Filmoteca Española: cincuenta años de historia (1953-2003)*. Madrid: Ministerio de Cultura, Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales, Filmoteca Española, 2005, p. 120-147.

FRANCO TORRE, Christian. *Edgar Neville: duende y misterio de un cineasta español*. [Santander]: Shangrila Textos Aparte, 2015.

FRAY CAN. "La polémica del cine: Jacinto Guerrero". *Films selectos: semanario cinematográfico ilustrado*, 3-1-1931, núm. 12, p. 17-19.

FUENTE, José de la. "La canción del día". *Nueva España: revista quincenal*, 1-5-1930, núm. 7, p. 20.

GARCÍA DE DUEÑAS, Jesús y GOROSTIZA, Jorge Gorostiza (coord.). *Cuadernos de la Academia*, 2001, núm. 10. Monográfico *Los estudios cinematográficos españoles*.

GARCÍA MAROTO, Eduardo. *Aventuras y desventuras del cine español*. Barcelona: Plaza & Janes, 1988.

GIFFORD, Denis. *The British Film Catalogue: volume 1: Fiction Film, 1895-1994*. Londres: Routledge, [2016], 3ª ed.

GOBLE, Alan. *The complete index to literary sources in film*. Alan Goble (ed.). [Londres]: Bowker-Saur, [1999].

GÓMEZ MESA, L. "¡Música, maestro!... maestro Guerrero". *Popular film*, 25-8-1927, núm. 56, p. [1]-3.

GÓMEZ-FONT, Àlex. *El "Garbancito de la Mancha" en la memoria de Joaquín*. [s.l.]: Àlex Gómez-Font, 2015. Disponible en: <https://goo.gl/O7ltXH> [consulta: 15-5-2017].

GONZÁLEZ LÓPEZ, Palmira y CÁNOVAS BELCHÍ, Joaquín T. *Catálogo del cine español; volumen F2: películas de ficción (1921-1930)*. Madrid: Ministerio de Cultura, Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales, Filmoteca Española, 1993.

HEININK, Juan B. "Celuloides cómicos o el humor en libertad condicional". *Archivos de la Filmoteca: revista de estudios históricos sobre la imagen*, febrero 2002, núm. 40, p. [64]-76.

HEININK, Juan B. Y VALLEJO, Alonso C. *Catálogo del cine español: volumen F3: films de ficción: 1931-1940*. Madrid: Cátedra: Filmoteca Española, 2009.

JARDIEL PONCELA, Enrique. "Cinco cartas que merecen pasar a la posteridad". *Gutiérrez: semanario español de humorismo*, 21-4-1928, núm. 47, p. 8-9.

- "Presentación del 'fakir' Rodríguez: propósito: [a propósito para que el público incendie el teatro]". *Buen humor: semanario ilustrado*, 17-7-1927, núm. 294, p. 18-19.

JARDIEL PONCELA, Evangelina. *Enrique Jardiel Poncela: mi padre*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1999.

LOW, Rachael. *The history of the British Film: 1918-1929*. Londres: George Allen & Unwin, 1971, vol. 4.

LUJÁN, Adolfo. "Un diálogo con música de fondo". *Primer plano: revista española de cinematografía*, 21-10-1945, núm. 262, p. [6-7].

LLUÍS I FALCÓ, Josep. "Jacinto Guerrero, un compositor ante, de y para el cine". En: Alberto González Lapuente (ed.). *Jacinto Guerrero: de la zarzuela a la revista*. Madrid: Sociedad General de Autores Españoles, 1995, p. 50-67.

MANZANERA, María y VIÑAO, Antonio. "Literatura y cine infantil en la España de la postguerra: *Garbancito de la Mancha* (1945)". *Historia de la educación: revista interuniversitaria*, 1987, vol. 6, p. [129]-159.

MARQUESÁN MODREGO, Ana. "Patrimonio cinematográfico aragonés destruido y disperso". *Artígrama: revista del departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*. 2005, núm. 20, p. [175]-193.

MONTIEL, Alejandro. "¿Los cipreses creen en Dios?: acerca de *Garbancito de la Mancha* (Arturo Moreno, 1945)". *Con A de animación: revista anual del grupo de investigación en animación Arte e Industria*, febrero 2012, núm. 2, p. [83]-88. *Monográfico Máquinas e invenciones*.

MUSEU DEL CINEMA. *Los orígenes del cine de animación en Catalunya: "Garbancito de la Mancha": 70 años del primer largometraje europeo de animación en color*. Antoni Guiral y Jordi Riera Pujal (com.). [Gerona: Museu del Cinema, 2015]. Disponible en: <https://goo.gl/0I8ZYQ> [consulta: 15-5-2017].

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". *Con A de animación: revista anual del grupo de investigación en animación Arte e Industria*, febrero 2012, núm. 2, p. [119]-133. *Monográfico Máquinas e invenciones*.

NEVILLE, Edgar. "El hijo del tenor". *La codorniz: revista de humor*, 17-8-1941 núm. 11, p. [10-11].

NICOLÁS MESEGUER, Manuel. *La intervención velada: el apoyo cinematográfico alemán al bando franquista (1936-1939)*. Murcia: Universidad de Murcia / Lorca: Primavera Cinematográfica de Lorca, 2004.

PIQUERAS, Juan. "El Filmófono de Ricardo Urgoiti". *Popular film*, 10-10-1929, núm. 167, p. 3.

PIQUERAS, Juan. "Panorama del cinema hispánico: segunda parte: del cine mudo al film sonoro y parlante". *Nuestro cinema: cuadernos internacionales de valorización cinematográfica*, octubre 1932, núm. 5, p. 145-150.

RAMOS MACHÍ, María José. "El primer largometraje de animación europeo en color: *Garbancito de la Mancha* (1945): análisis de la música de Jacinto Guerrero". *Anuario musical*, enero-diciembre 2012, núm. 67, p. [223]-269. Disponible en: <https://goo.gl/z7lfZx> [consulta: 15-5-2017]

REY REGUILLO, Antonia del. "Letras versus imágenes: el insólito caso de *Currito de la Cruz*". *Versants: revue suisse des littératures romanes*, 2002, núm. 42, p. [54]-73.

- *Rumbo al Cairo* / narración del film por Manuel Nieto Galán. Barcelona: Alas, [ca. 1935], 2ª ed. Biblioteca Films; 197.

SÁNCHEZ CASTRO, Marta. *El humor en los autores de "la otra generación del 27": análisis lingüístico-contrastivo: Jardiel Poncela, Mihura, López Rubio y Neville*. Frankfurt am Main: Peter Lang, [2006].

SÁNCHEZ MARROYO, Fernando. "El desarrollo del cine". En: *La España del siglo XX: economía, demografía y sociedad*. Madrid: Istmo, 2003. p. 241-246. Fundamentos, 195. Historia de España Contemporánea.

SÁNCHEZ OLIVERA, Enrique. *Aproximación histórica al cineasta Francisco Elías Riquelme (1890-1977)*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2003. Ciencias de la Comunicación, 2.

SORIA, Florentino. "Los primeros treinta años: una larga carrera de obstáculos". En: *Filmoteca Española: cincuenta años de historia (1953-2003)*. Madrid: Ministerio de Cultura, Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales, Filmoteca Española, 2005. p. [20]-57.

TORRES, Augusto M. *Directores españoles malditos*. [Madrid]: Huerga & Fierro, 2004.

ZABALA, Jon. "Cual retruécano: Guerrero en el cine y el cine de Guerrero". *Scherzo: revista de música*, enero 2017, núm. 325, p. 76-79.

- "Relaciones textuales, paratextuales e intertextuales de un afamado sainete otrora intitolado *Don Quintín el amargao*". *Fotocinema: revista científica de cine y fotografía*, enero de 2017, núm. 14, p. 133-157.

La historia recuerda a Jacinto Guerrero (1895-1951) como compositor de emblemáticas zarzuelas asociadas a modelos de interesante significación estética. Con *La montería* (1922), con texto de José Ramos Martín, se renueva el éxito de *La alsaciana* (1921), y su "Hay que ver", "modernísimo" tango milonga. *Los gavilanes* (1923), también de Ramos Martín, es un ejemplo de equilibrio entre los ritmos de actualidad, la intensidad del drama y unas notables exigencias vocales e interpretativas. *El huésped del sevillano* (1926), a partir de Juan Ignacio Luca de Tena y Enrique Reoyo, penetra en el histórico Toledo con apuntes a *La ilustre fregona* de Miguel de Cervantes. Y un paso adelante, *La rosa del azafrán* (1930), de Federico Romero y Guillermo Fernández-Shaw, se interesa por el mundo rural enmarcado en el clásico español *El perro del hortelano* de Lope de Vega.

Pero Guerrero también se hizo fuerte ante títulos de carácter más ligero y asimilables a la revista, desde *La orgía dorada*, ejemplo de espectacularidad escénica (1928) hasta la apoteosis de *La blanca dobl e* (1947), en su momento un éxito escandaloso. Son obras que, pasados los años, han circulado menos, quizá, porque sufrieron en exceso una avejentada tradición interpretativa. Sin embargo, limpias de adherencias, también es posible descubrir en ellas la ambición creadora, la eficacia escénica y musical, el esfuerzo por estar al día por parte de quien fue un atento observador del entorno y sus novedades.

Las **Jornadas de zarzuela 2016**, que organiza la Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero, se aproximaron al pionero Guerrero de los veinte desde muy distintas vertientes. De todo ello se da cuenta en este libro que toma como espejo un obra referencial: *El sobre verde* (1927), sainete con gotas de revista escrito por Enrique Paradas y Joaquín Jiménez. El estreno de una nueva producción escénica fue el punto culminante de una programación dispuesta a parafrasear a Josefina Carabias, primera biógrafa de Jacinto Guerrero, alguien que vivió y creó "más allá de la anécdota" bajo el impulso vital de "amores y amoríos".

