

Flor de España o la vida de un torero

Una partitura para el cine mudo español

Flor de España o la vida de un torero

A Score for Silent Spanish Film

Javier Mateo Hidalgo*

* Universidad Autónoma de Madrid. Departamento de Didáctica y Teoría de la Educación.
javiermateohidalgo@gmail.com.



El cine mudo nunca fue silente. Aunque el cine sonoro tal y como lo conocemos llegó a finales de los años veinte, existieron anteriormente inventos patentados por Edison o Gaumont que lograron sincronizar imágenes con música grabada. No obstante, debido a sus limitaciones, no lograron imponerse en el mercado de la exhibición cinematográfica. Para tratar de suplir este vacío auditivo se llevaron a cabo todo tipo de propuestas, entre ellas, la elaboración de partituras que acompañaran en vivo a dichos filmes. En España se conservan muy pocos ejemplos de esta práctica. *Flor de España o la vida de un torero* es uno de ellos. El presente artículo analiza la partitura que acompañaba a la película de mismo título que fue dirigida por Helena Cortesina, primera directora del cine español, en el año 1925.

The silent film was never silent. Although the talkies as we know them came in the late twenties, there were earlier inventions patented by Edison and Gaumont who managed to synchronize pictures with recorded music. However, due to their limitations, these failed to prevail in the market for film exhibition. To try to fill this 'hearing vacuum' all kinds of proposals were made, including the preparation of scores to accompany these films live. In Spain are preserved very few examples of this practice. *Flor de España o la vida de un torero* is one of them. This article analyzes the score that accompanied the film by the same name which was directed by Helena Cortesina, first woman director of Spanish cinema, in 1925.

Keywords: Helena Cortesina, *Flor de España*, cine mudo, partitura, cine español, Mario Bretón.

Palabras clave: Helena Cortesina, *Flor de España*, silent film, score, Spanish cinema, Mario Bretón.



1. El advenimiento del cine sonoro en Europa y su recepción en España

Cuando se habla del patrimonio fílmico en España observamos una grave desatención por parte de las instituciones pertinentes. Ésta ha venido prolongándose desde sus orígenes, a finales del siglo XIX, hasta nuestros días. Si bien es cierto que el cine no tuvo la misma consideración que otras artes hasta bien entrado el siglo xx,¹ en nuestro país no se tomaron medidas de protección hasta mediados del pasado siglo. Para entonces, gran parte de nuestro legado fílmico se había perdido, concretamente casi el 80 % del cine mudo.² Y es que el cine, en sus inicios, representaba más un fenómeno de feria que algo digno de ser considerado bello o con valor estético.

Pero si la historia del patrimonio de nuestro cine ha sido más bien atípica, no lo ha sido menos la historia de su producción. En España se realizaron un buen número de adaptaciones teatrales aprovechando el éxito que habían tenido en escena.³ Uno de los géneros más valorados por el público fue, sin duda, el de la zarzuela, lo que llevó a la plasmación en la pantalla de gran parte de sus títulos.⁴ Esto no deja de resultar paradójico, puesto que en la actualidad resultaría incomprensible que un tipo de obra eminentemente musical pudiese ser adaptada por un cine meramente visual y, por lo tanto, carente de sonido.

Con todo, podemos afirmar que el cine de aquella época fue mudo pero no silente. Antes de la invención del cinematógrafo por parte de los Hermanos Lumière en 1895 Edison ya había patentado el fonógrafo (1876), con el que pudieron efectuarse grabaciones sonoras por primera vez, y el kinetófono (1891), que logró captar imágenes en movimiento. Más tarde Edison logró unir ambos inventos en un segundo kinetófono, pero el hecho de que sólo pudiera consumirse de forma individual provocó que el público acabara decantándose por el sistema de los Lumière. Éste, aunque

¹ OMS, Marcel. "Cine de vanguardia", en Javier de Aramburu (ed.). *El cine*. San Sebastián, Buru Lan, 1973, pp. 1-96.

² ROMERO, Vicente. *Imágenes perdidas. Tesoros olvidados*. TVE, 1991.

³ VILLEGAS, Manuel. "Cine, teatro y novela", en Javier de Aramburu (ed.). *El cine*. San Sebastián, Buru Lan, 1973, p. 10.

⁴ ARCE, Julio. "La dimensión sonora del cine mudo en España: Heterogeneidad y homeopatía escénica", *Music, Sound, and the Moving Image*, 2010, p. 152.



ofrecía imágenes en movimiento sin sonido, constituía un auténtico espectáculo de masas.⁵

Ya en el siglo xx Leon Gaumont patentó el *Phono-Cinéma-Théâtre*, capaz de sincronizar imagen y sonido. En él la música se registraba en discos y después se filmaba la película a modo de *play-back*. Debido a que la duración de los discos era corta, las películas debían serlo también. La temática fue musical, filmándose diferentes fragmentos operísticos. Ante el éxito cosechado, el invento se exportó a otros países.⁶ En España, Ricardo de Baños y Segundo de Chomón se encargaron de realizar las adaptaciones cinematográficas de algunas zarzuelas exitosas. Debido a sus inconvenientes de tipo técnico el invento no pudo implantarse de modo masivo en los cines, por lo que la mayoría de las películas tuvieron que ser exhibidas según el modo convencional de los Lumière.

Para suplir este déficit, los empresarios de las salas y los cineastas utilizaron diversos recursos de tipo creativo. Uno de ellos fue el *cine parlante* de Fructuoso Gelabert, en el cual los actores doblaban en directo, colocados tras la pantalla, las voces de los personajes que interpretaban en las películas.⁷ También existía la figura del *explicador* –en Japón el *benshi*–⁸, que se dedicaba a narrar para los espectadores lo que acontecía en la película.⁹ Además de esto, se concibieron partituras para muchas de las películas, sirviendo éstas de banda sonora. La música era interpretada en directo por orquestas, sextetos, pianistas e incluso cantantes y bailarines, todo dependiendo de la disponibilidad económica del empresario. Hay que añadir que gran parte de las producciones cinematográficas carecían de acompañamiento musical propio por lo que, dependiendo de las salas de proyección, los empresarios y los intérpretes

⁵ ARCE, Julio. “Chapí y el cine. A propósito de las adaptaciones fílmicas de Ruperto Chapí”, en Víctor Sánchez Sánchez [et al.] (ed.). *Ruperto Chapí: nuevas perspectivas*, vol. 2. Valencia, CulturArts, 2012, p. 517.

⁶ ARNOLDY, Edouard. “The Event and the Series: The Decline of Cafés-Concerts, the Failure of Gaumont’s Chronophone, and the Birth of Cinema as an Art”, en Richard Abel y Rick Altman (eds.). *The Sounds of Early Cinema*. Bloomington, Indiana University Press, 2001, pp. 59-61.

⁷ CAPARRÓS LERA, José María. *Memorias de dos pioneros: Francisco Elías y Fructuós Gelabert*. Barcelona, Centro de Investigaciones Literarias Españolas e Hispanoamericanas, 1992, p. 185.

⁸ THARRATS, Joan-Gabriel. “El ‘Benshi’, una remarcable experiencia japonesa de cine sonoro”, *Actas del IV Congreso de la A.E.H.C.*, Madrid, Editorial Complutense, 1993, pp. 345-352.

⁹ Hay que tener en cuenta que buena parte de la población era todavía analfabeta y no comprendía lo que se encontraba escrito en los intertítulos de las películas.



decidían cómo definir sonoramente cada obra. Las proyecciones cinematográficas se convertían, por tanto, en espectáculos más cercanos al teatro, debido a todo lo que tenían de irrepetibles.

2. *Flor de España o la vida de un torero*

Por desgracia, no sólo el material cinematográfico conservado de la etapa primitiva del cine español es prácticamente inexistente; también el fondo musical ha desaparecido casi en su totalidad. En el archivo musical de la Sociedad General de Autores y Editores (S.G.A.E.) tan sólo ha podido localizarse la adaptación de la partitura de *La Dolores*, revisada y analizada por Julio Arce,¹⁰ así como *Flor de España o la vida de un torero*. Esta última ha permanecido inédita en el archivo y, debido a sus particularidades, resulta perfecta para este estudio.

El filme fue estrenado en España en el año 1925 y dirigido por José María Granada –también autor del guion– y Helena Cortesina, considerada como la primera directora del cine español. *Flor de España o la vida de un torero* puede ser tomada como uno de los pocos ejemplos de cine realizado en España por mujeres.

Cortesina, nacida en Valencia en 1904, inició su carrera artística como bailarina de danza clásica y de *music-hall* pero pronto acabó decantándose por la interpretación dramática, obteniendo el primer papel cinematográfico en el filme de José Buchs *La inaccesible* (1920), donde interpretaba al personaje de Elvira Montes. Tras el éxito de la película decide crear su propia productora, *Cortesina Films*. En el año 1921 produce e interpreta –encarnando el papel protagonista– su única película como directora: *Flor de España o la vida de un torero*.¹¹

Debido a una serie de problemas, el filme no puede estrenarse hasta dos años más tarde. Su mala acogida provoca que Cortesina retorne a los escenarios abandonando su aventura como cineasta independiente.

¹⁰ ARCE, Julio. "Aproximación a las relaciones entre el teatro lírico y el cine mudo", *Cuadernos de música iberoamericana*, vol. 2-3 (1997), pp. 273-278.

¹¹ GUBERN, Roman [et al.]. *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, 1999, p. 88.



Lamentablemente, de la película sólo se conserva un fotograma en la Filmoteca Española. El argumento se enmarca dentro del género de la *españolada*, tan recurrente en la cinematografía española desde sus inicios hasta finales del franquismo no sólo por razones de demanda de un público mayoritario, sino también por otras de corte ideológico. En la película se narra la vida de un matador desde sus primeras capeas hasta sus corridas en plazas prestigiosas, pasando por su boda con una florista que posteriormente se convertirá en bailarina y cupletista con el nombre artístico de *Flor de España*. A la vez, describe la trayectoria vital de los toros de lidia, desde que están en la dehesa hasta que mueren en el ruedo.

El filme presenta una particularidad reseñable y poco común en el cine español de la época: posee un acompañamiento musical creado expresamente para ser interpretado durante la proyección. La música corrió a cargo de Mario Bretón, hijo del famoso compositor español Tomás Bretón, autor de óperas como *La Dolores* o zarzuelas como *La verbena de la Paloma*.

Al tratarse de un guion original, el material musical tuvo que realizarse expresamente para la película. Bretón compuso una serie de números originales, aunque también recurrió a material ya existente que adaptó para cada uno de los momentos del metraje. Utilizó música popular perfectamente reconocible para el público, desde pasodobles hasta números de zarzuela, entre los que se encuentran fragmentos de obras de su padre.

De la partitura se conserva tanto la general, para dirección de orquesta, como las destinadas a los instrumentos concretos. Debido a que apenas ha perdurado material del filme, el hallazgo de esta obra musical resulta de un valor incalculable. No lo es sólo a la hora de acercarnos a la película en sí, ya que el análisis musical podría ayudar a conocer aspectos argumentales y visuales del filme, sino al contexto histórico y sociológico. Es decir, cómo esa partitura se ajustó a la película y cómo se presentaba ante el público de las salas cinematográficas. En este sentido, las anotaciones realizadas expresamente con el fin de favorecer la sincronía con las imágenes cinematográficas resultan muy ilustrativas del oficio artesanal y genuino de los músicos cinematográficos.



Para este estudio de investigación se ha procedido al análisis de la partitura de dirección orquestal, ya que en ella se encuentran contenidas las características que figuran en las otras por separado. Las partituras individuales abarcan los siguientes instrumentos, designados así: *violín 1º (3 copias)*, *violín 2º (2 copias)*, *violas*, *violín y bajo*, *contrabajo*, *flauta*, *oboe*, *clarinete 1º*, *clarinete 2º*, *fagot*, *trompa 1º*, *trompa 2º*, *trompetas*, *trombón*, *trombón 3º*, *caja y bombo*.

El papel empleado para los materiales manuscritos es de tipo pautado, habiéndose elaborado incluso la portada a propósito sobre este papel, como era costumbre en la época. El compositor podía realizar la labor de escritura de partituras para cada uno de los intérpretes en solitario (lo cual encarecía económicamente el encargo para quien le contrataba) o bien se destinaba esta labor a un copista que se encargaba de reescribir la partitura general para distintas voces.

De este tipo de obras musicales apenas nos han llegado testimonios debido, precisamente, a la dificultad de su conservación. Al ser manuscritos originales, fueron utilizados un gran número de veces (tantas como número de proyecciones se realizasen de la película), deteriorándose o extraviándose con el paso del tiempo. Lo mismo sucedía con las películas en sí, puesto que no solía ser habitual una gran tirada de copias y su excesiva proyección acababa por estropearlas.

2.1. Descripción de la partitura

En la portada, tras el título del filme que da nombre a la partitura y la especificación del intérprete a quien va dirigida la copia –en este caso, al director de orquesta que se encargaría de coordinar al resto de músicos–, figura la curiosa aclaración de que la obra cinematográfica se encuentra dividida en cuatro partes. Esta partición podría venir motivada por las siguientes razones:

a) Finalidad de tipo comercial: en el caso concreto del filme *Curro Vargas* de José Buchs, su primera parte o *jornada* fue estrenada el 17 de diciembre de 1923 en las salas Real Cinema y Príncipe Alfonso de Madrid para ser proyectada, ya completa, el 12 de enero de 1924 en el cine Fuencarral de Madrid. Buchs, que además de ser el



director de la película producía sus propios trabajos, quiso asegurarse de que la película tuviera una buena acogida por parte del público, por lo que en un primer momento decidió filmar tan sólo un fragmento de la misma.

b) Partición en rollos: la película, debido a su larga duración, pudo tener problemas con la limitación física de los rollos. Debido a la extensión de los mismos, sólo se podía impresionar el filme dividiéndolo en diferentes partes. Respecto a su relación con la música, lo más seguro es que cada rollo de película comenzase con el título anunciador de la parte correspondiente. Los títulos iniciales de cada rollo serían idénticos a los que aparecen escritos en cada una de las partes en la partitura con el fin de favorecer el trabajo del intérprete para coordinar música y película.

c) Intención artística: a imitación de las obras teatrales, las películas también podrían dividirse en diferentes partes o *actos*. Algunos filmes de la época, cuyas historias no eran sino adaptaciones de obras teatrales originales, respetaban la división de las mismas. En el caso que nos ocupa, al tratarse de una obra con partes musicales, los descansos entre ellas ayudaban a los intérpretes a organizar mejor la tarea de adaptarse a la película proyectada, como ya veremos más adelante.

En lo referente a la aclaración del intérprete, ya mencionada al comienzo de este apartado, puede deducirse que la partitura podía ser interpretada tanto por una orquesta donde constaban todos los instrumentos citados o bien llevarse a cabo en una versión reducida de seis instrumentos, siendo lo más habitual en la época debido a razones obvias de presupuesto. A esta aclaración hay que añadir otra no menos determinante: en muchos de los números musicales que figuran en la partitura el único instrumento presentado es el piano. De ello se extrae que la obra también podía ejecutarse sólo por un pianista, como era lo propio en la mayoría de las salas cinematográficas –incluso mucho más que los propios sextetos o conjuntos musicales, los cuales eran demandados, asimismo, en otros lugares, como los populares cafetines–.

A lo largo de la partitura existen distintas expresiones que, a modo de indicación, resultan útiles para el intérprete. Esta información tiene la funcionalidad de



coordinar cada parte de la partitura con las diferentes escenas de la película. Así, el término *enlaza* refiere al fin de anexionar una canción con la siguiente. *Ataca* se traduce como anuncio para que el intérprete inicie la ejecución; por el contrario, *pausa* le advierte que debe mantenerse en silencio durante una parte determinada de la película. *Se dice una vez, se dice 2 veces* o *Se dice como está*, aluden a si la canción debe tocarse una vez, dos o interpretarla literalmente a como figura en la partitura.

Además de los datos ya citados, hay que añadir otro más, donde se pide expresamente que se haga constar en el programa de mano de la proyección que la obra musical es genuina de Mario Bretón, obviando que, en gran parte, las canciones no son sino arreglos de una música ajena al compositor. Esto da una idea sobre la falta de interés por preservar los derechos de autor en aquella época.

Debido a la popularidad de los títulos de la mayoría de las canciones que figuran en la partitura, se ha procedido a la búsqueda de las partituras sobre las que Mario Bretón se inspiró para los arreglos en los archivos de la S.G.A.E. Gracias a esta labor han podido localizarse casi todas las fuentes de origen y, con ello, completarse con éxito buena parte de la investigación musicológica.

La partitura de dirección orquestal incluye en su última página una marca de tampón a fecha de *25 mayo 1926*, la cual hace alusión al día en que tuvo lugar la última interpretación musical como acompañamiento a la proyección del filme.



2.2. Tabla de contenidos de la partitura: música y anotaciones cinematográficas

Partición	Obra musical	Tipo de obra	Autor/es	Contenidos*	Anotación partitura	Instrumentación
1ª Parte de la película	Nº 1. "La Giralda". "Marcha andaluza".	Pasodoble	Música: Eduardo López Juarranz.	Pasaje introductorio de la película: en él tendría lugar la descripción, mediante imágenes y música, del escenario donde tendrá lugar la historia.	Ataca al comenzar la película. Se dice una vez. Al final: Se dice una vez y ataca al nº 2.	1ª voz: clarinete, trompa y violín primero. 2ª voz: cuerda, clarinete, trompa, fagot y trombón. 3ª voz: bombo.
	Nº 2. "Los guapos". <i>Moderato</i>	Zarzuela en un acto y tres cuadros	Música: Gerónimo Giménez. Libreto: Carlos Arniches y José Jackson Veyan.	Una aclaración en la partitura indica que la orquesta debe permanecer en silencio hasta que surja en pantalla el personaje del gitano.	Pausa: Hasta que aparece el cuadro del gitano por primera vez y ataca al nº 3.	1ª voz: trompeta, violín 1º, oboe y clarinete. 2ª voz: trompas, fagot, cello, oboe, violín, clarinete, violín 2º y trombón. 3ª voz: cello.
	Nº 3. "La Tempranica". <i>Allegro</i>	Zarzuela en un acto	Música: Gerónimo Giménez. Libreto: Julián Romea.	Primera aparición del personaje del gitano. El personaje también se sugiere por el argumento de "La Tempranica".	Enlaza con el nº 4.	1ª voz: violín 1º, trompeta, trombón, flauta, oboe y cello. 2ª voz: cuerdas (violín 1º y 2º, viola y cello), clarinete, trompa y trombón. 3ª voz: cello, fagot.
	"Frascuolo"	Pasodoble	Música: Eduardo López Juarranz.	En esta escena podría aparecer por primera vez el personaje de <i>El Juncales</i> . La aparición del torero se sugiere mediante el uso del pasodoble.	Se dice 2 veces.	1ª voz: flautas, trompeta. 2ª voz: caja, oboe, trompeta y violín 1º. 3ª voz: clarinete, trompa, cello, trombón.
	Nº 5. "Flor de España"	Fox-Trot	Música: Mario Bretón (atribuido)	El personaje del agente de variedades acudiría a ofrecerle trabajo como cantante a la protagonista, Paloma, cuyo nombre artístico, Flor de España, da nombre a esta canción.	Cuando el agente de varietés llega a casa de Paloma, ataca al nº 5. Se dice como está.	Piano
	Nº 6. "Gitanerías" <i>Allegro</i>	Zapateado español	Música: Vicente Romero.	A través de la música, de carácter animado, se describe el ambiente del café donde tendrá lugar una pelea.	Cuando aparece el café cantante por segunda vez ataca al nº 6 y ha de quedar terminado antes de la riña.	Piano



2ª Parte de la película	Nº 7. "El Juncales"	Fox-Trot	Música: Mario Bretón (atribuido)	Paloma y el personaje del secretario se despiden, yéndose a caballo. Se desconoce si se van juntos, habiéndose despedido de otro/s personaje/s –por ejemplo, de <i>El Juncales</i> –, o si la despedida es entre los dos primeros.	Pausa. Cuando se despiden a caballo Paloma y el secretario, ataca el nº 8. Se dice como está.	Piano
	Nº 8. "Covadonga". "Romance morisco"	Zarzuela en tres actos	Música: Tomás Bretón. Libreto: Marcos Zapata y Eusebio Sierra.	Paloma se despide de Richard. Relacionando las escenas, Richard podría ser el nombre del secretario. La palabra <i>violentamente</i> serviría de inspiración al músico, que transmitiría esta atmósfera con una interpretación más enérgica.	Al despedir violenta-mente Paloma a Richard, ataca el nº 9.	Piano
	Nº 9. "Cosas de Madrid"	Schottis-Couplet	Música: Mario Bretón (atribuido)	La acción se desplazaría a Madrid.	Se dice como está.	Piano
3ª Parte de la película	Nº 10. "La Dolores"	Ópera en tres actos	Música y Libreto: Tomás Bretón.	La música, de gran fuerza, ilustra una escena de acción en el tren: <i>El Juncales</i> no tiene billete y un empleado intenta detenerle. En consonancia con la escena anterior, podría viajar hacia Madrid.	Al querer detenerle el empleado a Juncales por ir sin billete en el tren ataca al nº 10.	Piano
	Nº 11. "Marcha Real"	Marcha	Música: Mario Bretón (atribuido).	La música podría ilustrar una escena documental. Los reyes de la época (Alfonso XIII y Victoria Eugenia) aparecen en el palco del Palacio Real. Esta escena debería de ser corta debido a la brevedad de la partitura (una página).	Se dice como está y haya o no terminado, ataca al nº 11 al aparecer los reyes en el palco. Enlaza con el nº 12.	Piano
	Nº 12. "Gallito (mi mataor)"	Pasodoble	Música: Santiago Lope.	La escena mostraría al protagonista, <i>El Juncales</i> , toreando. Finalmente, sería cogido por el toro.	Se dice como está	1ª voz: trompa, violín primero y clarinete. 2ª voz: violín. 3ª voz: violín y trompa.
	Nº 13. "Loin du bal"	Vals	Música: Mario Bretón	Paloma acudiría al hospital para visitar a <i>El</i>	Al aparecer Paloma en la puerta del	Piano



			(atribuido).	<i>Juncales.</i>	hospital ataca al nº 13.	
4ª Parte de la película	Nº 14. "Agua, azucarillos y aguardiente". "Coro de barquilleros"	Zarzuela en un acto	Música: Federico Chueca. Libreto: Miguel Ramos Carrión.	Aparece el Palacio Real, tal vez en relación con el escenario de la boda que tendrá lugar.	Al aparecer el Palacio Real ataca al nº 14. Se dice como está.	Piano
	Nº 15. "La verbena de la Paloma"	Zarzuela en un acto	Música: Tomás Bretón. Libreto: Ricardo de la Vega.	Ambiente festivo tras el casamiento de Paloma y el torero <i>El Juncales</i> .	Al salir los invitados de la boda de la iglesia, ataca al nº 15.	1ª voz: flauta, clarinete, violín 1º 2ª voz: trompeta, violín 2º 3ª voz: fagot.
	Nº 16. "Paloma"	Schottis	Música: Mario Bretón (atribuido).	Los coches llegan al parque de <i>La Bombilla</i> , donde podría celebrarse el banquete. La frase <i>No saben una palabra. Todo está muy mal</i> en las anotaciones, puede corresponder a uno de los intertítulos. Al aparecer también en la partitura, serviría de aviso para que los intérpretes, al leerlo en pantalla, comenzaran su interpretación.	Al llegar los coches a la bombilla ataca al nº 16. No saben una palabra. Todo está muy mal. Nota: El primer violín tanto en orquesta como en sexteto la segunda vez hará lo que la flauta.	1ª voz. "Loco": madera, cuerda y trompetas 2ª voz: trompas y violas 3ª voz: cello y fagot. (El término <i>Loco</i> puede indicar que dicha voz musical <i>daría voz</i> también a uno de los personajes del filme, representándole musicalmente).
	Nº 17. "La mantilla andaluza".	Pasodoble	Música: Mario Bretón (atribuido).	Aparece el personaje del gitano, robándole el reloj a <i>El Juncales</i> . La música acompañaría la escena del paseo a caballo por el campo de los protagonistas.	Hasta que el gitano le roba el reloj al <i>Juncales</i> . Pausa Cuando aparece por 1ª vez en el campo a caballo Paloma y <i>Juncales</i> ataca a nº 17. Se dice 2 veces.	Piano
	Nº 18. "La gracia de Dios"	Pasodoble	Música: Ramón Roig y Torné.	Se ilustra la llegada del torero <i>Juncales</i> a la plaza de toros, lugar donde, a continuación, el protagonista podría torear. Fin de la película.	Al llegar a la plaza de toros el coche en el que va <i>Juncales</i> ataca al nº 18. Se dice como está y debe terminar con la película.	



* Especulaciones en torno al posible argumento del film realizadas mediante el análisis del texto de las anotaciones y de la música conjuntamente. Estas conclusiones pueden contener imprecisiones debido a la falta de información referente a la película.

2.3. Análisis de la partitura

2.3.1. Tipo de música

La música de la partitura de *Flor de España o la vida de un torero* resulta muy ecléctica debido a la variedad de canciones escogidas por el autor. Su mayor característica reside precisamente en el uso de música preexistente. El hecho de presentar al público una banda sonora plagada de canciones conocidas y exitosas aseguraba la rentabilidad económica para los creadores del filme. Incluso las nuevas composiciones musicales contienen un elemento popular, como es el *Fox-Trot*, siguiendo la moda musical imperante. Las modas importadas de otros países cambian los gustos de un público y, con ello, se modifica también el tipo de música realizada en España. No obstante, junto a esta música considerada en la época como moderna, cohabitaron otros tipos de música anteriores, más tradicionales, que continuaban siendo demandados por una sociedad en constante cambio.

Por otra parte, como ya se dijo, la historia de la película es en sí tradicional, lo cual implica el uso de un determinado material sonoro. Siendo una cantante y un torero los principales protagonistas, resulta imprescindible un acompañamiento musical ligado a estas dos figuras representantes de una cultura popular consolidada. El argumento fílmico entronca con los imaginarios colectivos hispánicos dentro y fuera de la Península. Podemos remitir, por ejemplo, a la ópera *Carmen* de Bizet, en la cual figuran un torero y una mujer racial, con todo lo que conlleva –gitana, exuberante y cantante–. Esto es, una visión que llegó a convertirse en un verdadero lastre para la propia cultura hispánica, ya que la consideraba en gran parte irreal o artificiosa. Sin embargo, este filme no posee una partitura a la que pueda achacársele un uso desmedido del folclore como tópico: su música se encuentra bastante alejada, dada su



heterogeneidad. Es obvio que la música es española porque el filme y su historia lo son, pero ello no quiere decir que la partitura pueda considerarse también como *españolista*. El uso de piezas extranjeras como el ya citado *Fox-Trot*, además de otras –los fragmentos de obras de Tomás Bretón, quien buscaba componer música de tintes más europeos, como demuestran sus óperas– nos hablan de música compuesta por españoles pero no necesariamente preocupada por reflejar un ambiente típicamente español. Precisamente debido al espíritu de estas obras resulta complicado imaginar qué tipo de escenas tratarían de ambientar.

En esta naturaleza de trabajo de selección musical resulta imprescindible el uso de un criterio de simplificación. Es decir, conseguir el mejor resultado de una forma sencilla. Puesto que el cine mudo es un cine de imágenes y no de sonido, debe reforzarse con material que ayude a la concentración del espectador y evite su dispersión, remarcando lo que cuentan las imágenes y obviando una posible ambigüedad. Del mismo modo, podría decirse que los argumentos de películas mudas inspiradas en obras de teatro tratan de obtener de la obra original aquellos rasgos que mejor puedan ayudar a su adaptación.

2.3.2. Procedencia

Podemos agrupar la música de la película *Flor de España o la vida de un torero* en cuatro grandes bloques:

1. *Música compuesta para ser interpretada fuera de las salas de teatro o de concierto*

El caso más claro es el de los pasodobles, cuya música puede ser ejecutada para ambientar eventos como corridas de toros, bailes o fiestas. También puede ser empleada para desfiles militares. Su uso es abundante a lo largo de la partitura, considerándose el más sustancioso de los cuatro grupos. Las canciones que corresponden a este tipo de música son las siguientes: “La Giralda” (canción nº 1), “Frascuero” (nº 4), “Gallito” (nº 12), “La mantilla andaluza” (nº 17), y “La gracia de Dios” (nº 18). También encontramos obras como “Gitanerías” (nº 6), catalogada como



Zapateado español, la cual puede situarse también dentro de este grupo al tratarse de un tipo de baile, y “Cosas de Madrid”, *Schottis Couplet* (nº 9). A pesar de ello, los compositores se valían de este tipo de canciones extraídas de acontecimientos sociales y de tipo popular para introducirlas en sus obras para lograr, precisamente, el entusiasmo del público.

2. *Música extraída de obras líricas célebres*

El género por excelencia es el de la zarzuela, aunque también podemos encontrar algún caso aislado como el de la ópera de *La Dolores* de Tomás Bretón. Las obras escogidas para la película son las siguientes: “Los guapos” (nº 2), “La Tempranica”, (nº 3), “Covadonga” (nº 8), “La Dolores” (nº 10), “Agua, azucarillos y aguardiente” (nº 14), “La verbena de la Paloma” (nº 15). De éstas, se seleccionaron algunos fragmentos significativos.

3. *Música correspondiente a bailes importados*

“Flor de España”, *Fox-Trot* (nº 5), “El Juncales”, *Fox-Trot* (nº 7) “Loin du bal”, *Movimiento de vals* (nº 13). Como se observa, el *Fox-Trot* es el género predominante en esta categoría, aunque convive con otros como el *Vals*, que también está presente. Este tipo de música describe a los personajes protagonistas y denota la influencia de la música europea en los compositores españoles. Con ello, puede afirmarse que esta partitura no es totalmente folclórica.

4. *Música compuesta por el propio autor*

La identificación de canciones pertenecientes a este grupo es más ambigua. No obstante, podríamos localizarlas en aquellas piezas que toman por nombre el de los personajes del filme e incluso el título de la película. Por ejemplo: “Flor de España” (nº 5) o “El Juncales” (nº 7). Asimismo, existen algunas piezas sin identificar, debido a que no ha sido posible encontrar la obra ni el autor. Una de ellas, la denominada como “Marcha real” (nº 11), puede tratarse de la tradicional “Marcha de granaderos”, actual Himno de España. Otras pueden corresponder al grupo anterior de canciones –tipos de baile importados–.



Conviene recordar que el conjunto de la partitura, aún siendo en gran parte una recopilación de obras de otros autores, lleva la firma del autor. Esto es, toda la música recopilada ha sido arreglada y adaptada para la película por Mario Bretón. Aunque realmente no puede decirse que haya sido compuesta por él, fue el responsable de que pudiera funcionar como música cinematográfica.

2.3.3. Participación musical

La partitura de *Flor de España o la vida de un torero* presenta de principio a fin unas anotaciones de tipo cinematográfico que remiten a la función de banda sonora de la música. En ocasiones no existe ningún tipo de indicación que acompañe a la pieza musical, informándonos de lo que sucede en forma de imágenes. No obstante, hay que destacar la presencia de un código con el que el intérprete comprende cómo aplicar esa canción a lo que sucede en la pantalla cinematográfica. El ejemplo más reiterado es el del número de veces que debe repetirse una canción de acuerdo a la duración de las imágenes. Se trata de una forma de medir el tiempo en cierto modo imprecisa, pero que sin duda sirvió al intérprete para hacerse una idea aproximada de cómo tenía que aplicar la música según lo que ésta tuviese que describir visualmente.

Existen, a su vez, momentos en los cuales la película queda en silencio. Esto podría deberse a que el autor de la partitura no consideró necesario ilustrar musicalmente dichos fragmentos. Así sucede en el inicio de la tercera parte: en ella se aclara que la música debe iniciarse a partir de una determinada acción que acontece en la película *–al querer detenerle el empleado a Juncales por ir sin billete en el tren ataca al nº 10–*.

La estructura de la música, al tratarse de una compilación de diferentes obras, no es homogénea ni compacta, sino que puede interrumpirse cada vez que una canción concluye.

Del mismo modo en que el músico realizaba un conjunto de improvisaciones pianísticas con las que acompañar una película muda carente de partitura, Mario Bretón asignó a diferentes momentos del filme una serie de canciones ajenas a él pero



que, sin embargo, conocía perfectamente y encajaban con la descripción visual.

Como ya se refirió, quizá se pueda achacar esta decisión a un problema de tipo económico, al no haber presupuesto por parte de la productora para pagar al compositor por la banda sonora completa. Otro motivo podría ser el de la premura con la que en algunos casos se trabajaba en este ámbito. El encargo de la partitura pudo tener como condición el ser realizada en un breve plazo de tiempo, por lo que el autor optaría por trabajar de esta manera para cumplir con el plazo impuesto.

2.3.4. Orquestación

Como sucede en la mayoría de los casos de la producción cinematográfica correspondiente a la etapa muda, la creación de partituras *oficiales* para películas conllevaba un requisito fundamental para que pudieran ser comercializadas: la adecuación de éstas a las diferentes salas de proyección, las cuales no siempre podían permitirse una gran orquesta como la que suele figurar en las partituras originales. Esto exigía un trabajo doble para el compositor, que debía de adaptar su primera composición para distintos conjuntos instrumentales.

El piano solía ser el instrumento predominante en gran parte de las salas, resultando la opción más rentable. La partitura orquestal solía interpretarse en el estreno del filme, puesto que potenciaba la espectacularidad de la puesta en escena. Después, la película y la música acababan adecuándose a las condiciones de distribución. Otra opción era la de los sextetos, a caballo entre la música de piano y la orquestal, por tratarse de conjuntos instrumentales que ejecutaban partituras ajustadas a su reducido número de intérpretes. En el caso de *Flor de España o la vida de un torero*, desconocemos si Mario Bretón realizó los tres posibles tipos de partituras aquí propuestos.

La obra que nos ha llegado puede catalogarse como de tipo instrumental. Asimismo, el número concreto de instrumentos que figuran en ella es superior al que podría conformar un sexteto e inferior al de una orquesta.



A pesar de ello, una parte considerable de sus números se conciben para ser interpretados solamente por piano¹².

En algunos casos, como el del fragmento de “La verbena de la Paloma” (correspondiente a la canción nº 15), la partitura es modificada a la mitad, pasando de ser una obra de piano a una instrumental. Se incluyen los siguientes instrumentos: flauta, clarinete, violín 1º y 2º, trompeta y fagot. Se podría, incluso, considerar este fragmento como el perteneciente a una de las posibles partituras para sexteto que desaparecieron.

Llegados a este punto, podemos preguntarnos la siguiente cuestión: ¿La partitura para orquesta conservada puede considerarse un híbrido entre las tres realizadas para los diferentes posibles ejecutantes –orquesta, sexteto y piano–?

Ciertamente nos encontramos ante una partitura que, en este sentido, es difícil de desentrañar. A este problema hay que añadir otros, como el de la inserción de instrumentos a posteriori dentro de la misma. Es decir, que en lugar de presentarse en una misma canción los instrumentos, perfectamente definidos desde el principio y asignando una voz a cada uno de ellos, son añadidos progresivamente dentro de cada una de las tres únicas voces que figuran. Es el caso de “La Giralda” (nº 1).

Además, a lo largo de la obra encontramos una serie de pentagramas que figuran tachados en diferentes partes, lo cual nos advierte que sin duda la obra musical evolucionó a medida que fue interpretándose, siendo modificada por el autor o los intérpretes.

De igual modo, puede suponerse que la partitura que ha llegado hasta nosotros podría haber sido realizada, no por el compositor sino por un copista. Éste se encargaría de la realización de nuevos ejemplares para posteriores interpretaciones, pudiendo ceñirse a unas características específicas que pudieran explicar las particularidades especiales de esta partitura de dirección que contiene, a su vez, fragmentos ajenos que la conforman como un todo más complejo.

¹² Consultar: *Tabla de contenidos de la partitura*.



2.3.5. Diégesis

La inclusión del elemento musical dentro del cine vino acompañada de los mismos interrogantes heredados del teatro. ¿En qué momento la música se encuentra integrada en la trama, siendo los personajes de la misma conscientes de ella, y cuándo es ajena a ellos y sólo es percibida por el público?

En el caso de las adaptaciones teatrales del cine, en la mayoría de los casos podríamos obtener esta respuesta en la solución llevada a cabo en la obra original. No obstante, cuando la obra es nueva y no posee ningún referente pasado, la decisión es únicamente responsabilidad del compositor y del autor del guion fílmico.

El caso de *Flor de España o la vida de un torero* resulta todavía más complicado, pues no disponemos ni tan siquiera del ejemplar del guion para ser capaces de relacionar la música con lo que pudo relatarse en imágenes. A pesar de estos inconvenientes, conociendo la música de la partitura y las anotaciones cinematográficas que se conservan dentro de la misma, se pueden determinar algunos aspectos interesantes que, sin duda, podrán servir de referencia para comprender la función de la banda sonora en dicho filme.

2.3.5.1. La función diegética

La función diegética de la música sobre las imágenes –esto es, la música que escuchan los personajes durante la acción– podemos encontrarla en los siguientes fragmentos:

“Marcha Real” (nº 11). Esta pieza musical se emplea para describir la escena en la que los reyes aparecen en el palco. Dado que en este tipo de actos protocolarios exigían de esta música creada específicamente para ellos, resulta lógico que en este caso la música tuviera lugar en la escena, pudiendo ser escuchada por los personajes que aparecen en ella.

“Gallito” (nº 12). Este pasodoble se introduce en la escena previa a la escena en la que aparece Paloma en la puerta del hospital, de modo que se podría asociar a una



corrida de toros en la cual *El Juncales*, novio de Paloma, pudiera ser cogido por un toro durante la lidia.

“La gracia de Dios” (nº 18). Las anotaciones fílmicas describen previamente la llegada de *El Juncales* en coche a una plaza de toros. De nuevo, la acción se enmarca en un ambiente taurino, lo cual hace plausible la utilización del pasodoble como música idónea para ilustrarlo.

2.3.5.2. La función incidental

La música incidental –aquella que ilustra las imágenes pero que no es percibida por quienes integran la historia de ficción–¹³ puede localizarse en estas otras partes:

“La Giralda” (Nº 1). Desconocemos en qué escenarios se ambienta la historia de la película. A pesar de ello, al presentarse este pasodoble andaluz como canción que da inicio al filme, no resulta difícil asociar el tipo de música con el punto geográfico de la Península escogido para comenzar el relato. La música en este caso tendría un fin descriptivo, anunciando el lugar en el que transcurre la historia, con las consiguientes características folclóricas fácilmente reconocibles por el público. Del mismo modo, al tratarse de una película con elementos taurinos, la inclusión de un pasodoble como tema inicial puede ponernos en antecedentes de la historia que va a relatarse –podría suceder de idéntica forma con la canción de “Frascuero” (nº 4)–.

“La Tempranica” (nº 3). El texto que alude a la película en la partitura anuncia la aparición del personaje del gitano. En la zarzuela de la que se extrae este fragmento musical, uno de los personajes es otro gitano. Se comprende que la obra musical se emplea con la misma intención en la película que como se empleó en la zarzuela al presentar a este tipo de personaje.

“Flor de España” (nº 5). Se trata de un *Fox-Trot* que definirá a Paloma, la protagonista, cuyo mote artístico como cantante es el que da nombre a este fragmento musical. La aparición de la protagonista es evidente, puesto que las

¹³ XALABARDER, Conrado. *El Guion Musical en el Cine*. Gran Bretaña, Amazon.co.uk Ltd, 2013, pp. 30-41.



anotaciones que hacen referencia al filme anuncian que un agente de variedades la visita.

“Gitanerías” (nº 6). Atendiendo a las anotaciones de carácter cinematográfico, observamos que la canción es ejecutada durante una escena que concluye en una riña o pelea. Dado que la pieza musical es un *zapateado*, la partitura en este caso irá encaminada a describir la acción de la escena.

“Cosas de Madrid” (nº 9). Este *Schottis-Couplet* anuncia un posible cambio de escenario. La acción puede haber sido trasladada a la capital, con el correspondiente cambio en la música.

“La verbena de la Paloma” (nº 15). Esta pieza se emplea para describir la salida de la iglesia de los invitados a una boda, que podría ser la de los protagonistas, siendo su carácter alegre el elemento que mejor define a lo visual, aquello que acontece en imágenes, una celebración.

“Paloma” (nº 16). Este *Schottis-Couplet* se utiliza para describir nuevamente a la protagonista. Para establecer una diferencia, podría decirse que el correspondiente a *Flor de España* (Nº 5) define al personaje desde su faceta artística como cantante y el segundo, *Paloma*, como quien es en la vida cotidiana, fuera de los escenarios.

3. Conclusiones

El descubrimiento de la partitura *Flor de España o la vida de un torero* resulta de suma relevancia, puesto que supone la recuperación de un material referente a la primera película realizada por una mujer española, Helena Cortesina. Además, resalta la valía de Mario Bretón como músico, hijo del famoso compositor Tomás Bretón.

Las partituras realizadas para el cine mudo no sólo cubrían la carencia sonora de un cine silente, sino que representaban un espectáculo irrepetible en sí. La música se interpretaba en directo y podía variar, dependiendo de las distintas versiones creadas por el compositor así como del tipo de interpretación –orquesta, conjunto instrumental reducido o piano–.



El tipo de música que compone la partitura es reflejo del gusto musical del público mayoritario del momento. En su gran parte, el material es de tipo preexistente, por lo que se deduce la búsqueda de una rentabilidad comercial.

El análisis de partituras cinematográficas pertenecientes al periodo silente es de gran utilidad, no sólo para comprender su función musical como banda sonora, sino también como herramienta con la que reconstruir películas que actualmente no se conservan, las cuales quedaron descritas en este tipo de documentos. El hallazgo y el análisis de la partitura inédita *Flor de España o la vida de un torero* es un claro ejemplo de ello.

Bibliografía

- ARCE, Julio. "Aproximación a las relaciones entre el teatro lírico y el cine mudo", *Cuadernos de música iberoamericana*, vol. 2-3 (1997), pp. 273-280.
- ARCE, Julio. "Chapí y el cine. A propósito de las adaptaciones fílmicas de Ruperto Chapí", en Víctor Sánchez Sánchez [et al.] (ed.). *Ruperto Chapí: nuevas perspectivas*, vol. 2. Valencia, CulturArts, 2012, pp. 513-539.
- ARCE, Julio. "La dimensión sonora del cine mudo en España: Heterogeneidad y homeopatía escénica", *Music, Sound, and the Moving Image*, 2010, pp. 139-160.
- ARNOLDY, Edouard. "The Event and the Series: The Decline of Cafés-Concerts, the Failure of Gaumont's Chronophone, and the Birth of Cinema as an Art", en Richard Abel y Rick Altman (eds.). *The Sounds of Early Cinema*. Bloomington, Indiana University Press, 2001, pp. 57-65.
- CAPARRÓS LERA, José María. *Memorias de dos pioneros: Francisco Elías y Fructuós Gelabert*. Barcelona, Centro de Investigaciones Literarias Españolas e Hispanoamericanas, 1992.
- GUBERN, Roman [et al.]. *Historia del cine español*. Madrid, Cátedra, 1999.



OMS, Marcel. “Cine de vanguardia”, en Javier de Aramburu (ed.). *El cine*. San Sebastián, Buru Lan, 1973, pp. 1-96.

PÉREZ BOWIE, José Antonio. “El teatro en el cine mudo. Análisis de dos ejemplos de la producción española”, *Anales de la literatura española contemporánea*, vol. 30 (2005), pp. 395-432.

ROMERO, Vicente. *Imágenes perdidas. Tesoros olvidados*. TVE, 1991.

THARRATS, Joan-Gabriel. “El 'Benshi', una remarcable experiencia japonesa de cine sonoro”, *Actas del IV Congreso de la A.E.H.C.*, Madrid, Editorial Complutense, 1993, pp. 345-352.

VILLEGAS, Manuel. “Cine, teatro y novela”, en Javier de Aramburu (ed.). *El cine*. San Sebastián, Buru Lan, 1973, pp. 1-106

XALABARDER, Conrado. *El Guion Musical en el Cine*. Gran Bretaña, Amazon.co.uk, Ltd, 2013.

Esta publicación, registrada bajo el número ISSN 2254-3643, ha obtenido una licencia Creative Commons, por la que cualquier cita relativa a él deberá mencionar al autor del escrito. Se prohíbe su uso comercial así como la creación de obras derivadas (Attribution-NonCommercial-NoDerivs 3.0 Unported License). Para ver una copia de la licencia, visite <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/> o póngase en contacto con Creative Commons (171 Second Street, Suite 300, San Francisco, California, 94105, USA). Si desea obtener mayor información también puede contactar con la redacción de *Sineris* a través del correo electrónico redaccion@sineris.es.