



TRANS 17 (2013) ARTÍCULOS/ ARTICLES

Sierra de Teruel (Espoir): Música y cine durante la Guerra Civil Española

Lidia López Gómez (Universidad Autónoma de Barcelona)

Resumen

Tierra de Teruel, retitulada *Espoir* en 1944, es una película realizada en España en 1939, de tendencia republicana, dirigida por André Malraux y con música del compositor francés Darius Milhaud. Esta película fue encargada por el gobierno de Juan Negrín, con la intención de concienciar a los países adscritos en el pacto de no intervención para participar en la guerra en favor de la República (Michalczyk 1978: 344). En este caso, la música de Milhaud presente en la última secuencia de la película, refleja las intenciones originales del director. En este artículo se analizará la música de Milhaud atendiendo al contexto de creación del film y a la relación de complementariedad que crean la música y las imágenes, observando cómo la música funciona finalmente como un elemento narrativo más.

Palabras clave

Música, Cine, Guerra Civil Española, *Sierra de Teruel*, *Espoir*, André Malraux, Darius Milhaud.

Fecha de recepción: octubre 2012

Fecha de aceptación: mayo 2013

Fecha de publicación: julio 2013

Abstract

Sierra de Teruel, retitled *Espoir* in 1944, is a Republican-leaning Spanish film created in 1939 by André Malraux with Darius Milhaud's music. This film was commissioned by the government of Juan Negrín with the intention of raising awareness in the countries with non-interventionist policies. The republican government wanted to encourage these nations to participate in the war in favor of the Republic (Michalczyk 1978: 344). In this case, the music composed by Milhaud is only present in the last sequence of the film, reflecting the original intentions of the director. This article will examine Milhaud's music attending to the context of the film production and studying the complementary relationship about music and images, noticing how music works finally as an additional narrative element

Key words

Music, Cinema, Spanish civil war, *Sierra de Teruel*, *Espoir*, André Malraux, Darius Milhaud.

Received: October 2012

Acceptance Date: May 2013

Release Date: July 2013

Los artículos publicados en **TRANS-Revista Transcultural de Música** están (si no se indica lo contrario) bajo una licencia Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 2.5 España de Creative Commons. Puede copiarlos, distribuirlos y comunicarlos públicamente siempre que cite su autor y mencione en un lugar visible que ha sido tomado de TRANS agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/trans. No utilice los contenidos de esta revista para fines comerciales y no haga con ellos obra derivada. La licencia completa se puede consultar en <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/es/deed.es>

All the materials in **TRANS-Transcultural Music Review** are published under a Creative Commons licence (Attribution-NonCommercial-NoDerivs 2.5) You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material, either by adding the URL address of the article and/or a link to the webpage: www.sibetrans.com/trans. It is not allowed to use the contents of this journal for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete licence agreement in the following link: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/es/deed.en>



Sierra de Teruel (Espoir): Música y cine durante la Guerra Civil Española

Lidia López Gómez (Universidad Autónoma de Barcelona)

1. Contexto: Guerra Civil y Propaganda

La guerra civil española se desarrolló durante los años 1936 y 1939, con motivo de la caída de la segunda República española instaurada el 14 de abril de 1931. Tras dos años de gobierno de derechas, las elecciones del 16 de febrero de 1936 dieron la victoria al Frente Popular, nombrando presidente de gobierno a Manuel Azaña, aunque los conservadores se negaban a aceptar la legitimidad de este nuevo gobierno. En la primavera de 1936, la organización de los grupos de derechas como la Falange o los carlistas, y el caos reinante en la política tanto de izquierdas como de derechas, permitían prever la inminencia de un golpe de estado (Beevor 2010: 61-62).

Este golpe de estado se llevó a cabo en la madrugada del 18 de julio de 1936, organizado por los generales Sanjurjo, Mola y Franco. El levantamiento comenzó simultáneamente en la mayoría de las ciudades españolas y Marruecos. Así, España quedó dividida en dos bandos armados que lucharon durante tres años, hasta la caída de la República y la instauración de la dictadura franquista, que duraría en España hasta 1975.

En el bando republicano, el comienzo de la guerra civil española implicó la creación, el 21 de agosto de 1936, de la Oficina de Propaganda e Información de la Subsecretaría de la Presidencia del Gobierno. El principal motivo de su creación fue el de renovar el prestigio de la República, tambaleante desde el comienzo del conflicto, y favorecer la situación cara al público nacional e internacional mediante la prensa escrita, el cine, la radio y los carteles (Iglesias Rodríguez 2002: 32).

La manipulación y confusión de los medios, especialmente en los primeros momentos de la contienda, afectó enormemente a la imagen internacional de la República, ya que los corresponsales de guerra se veían imposibilitados para comprobar la veracidad de las fuentes. Dos ejemplos se observan en el libro de Beevor (2010: 118):

[...] Cuando informaron a sus lectores sobre un grupo de obreros de Barcelona que, dijeron, estaban cubiertos de sangre, por la matanza que habían llevado a cabo el 19 de julio y que eran, en realidad, trabajadores de matadero que habían salido a la calle con sus ropas de trabajo para luchar contra la rebelión militar. O cuando respaldaron las noticias más estrambóticas, [...] como la de los guardias de Asalto de Barcelona recorriendo victoriosos y cansados las calles tras la batalla del 19 de julio y que la propaganda nacional convertiría en milicianos dedicados al saqueo y la requisita. Se ofrecieron cifras casi imposibles sobre los muertos: los nacionales afirmaban que había habido medio millón de asesinatos en la zona republicana.

Sin embargo, la creación de esta Oficina de Propaganda se caracterizó por la disparidad de criterios que surgían los diferentes organismos políticos y militares que llevaban a cabo la propaganda. Cada uno de los partidos políticos realizaba campañas a favor de sus ideales, que no necesariamente coincidían con la imagen unificada que quería dar el Gobierno de Largo Caballero. Por esto, el 5 de noviembre de ese mismo año se creó el Ministerio de Propaganda dirigido por Carlos Esplá.

El Ministerio comenzó su labor organizándose en diferentes departamentos, cada uno de ellos focalizado hacia un elemento propagandístico, aunque primando una intención unificadora. Estos departamentos se organizaron de la siguiente manera: Servicio de Información, que suministraba a la prensa las noticias que merecían ser publicadas; Servicio Español de Información, donde se seleccionaba la información que sería enviada a Europa como propaganda; Ediciones y Publicaciones, Cine, Radio, Discoteca, Servicio Fotográfico; y la Oficina de Prensa Extranjera, donde se alojaba a los periodistas internacionales y se les informaba de los hechos que iban aconteciendo en el país (Iglesias Rodríguez 2002: 35).

Una de las mayores dificultades para la cohesión ideológica gubernamental se encontraba en los nacionalismos presentes en el territorio español. Tanto la Generalitat de Catalunya como el Gobierno Vasco ejercieron competencias propias en el campo de la propaganda. En Catalunya se creó el Comisariado de Propaganda, dependiente del gobierno de la Generalitat, que a cargo de Jaume Miravittles trabajó centrándose en la creación de nueva prensa, películas y documentales desde un enfoque catalanista, El Servicio de Propaganda del Gobierno Vasco, no fue tan relevante, debido en su mayor

parte, a la pronta conquista de Bilbao el 14 de julio de 1937 (Pizarroso Quintero 2005).

El 17 de mayo de 1937, después de la dimisión de Largo Caballero como jefe de Gobierno, Juan Negrín López se hizo cargo del puesto y formó gobierno apoyado por los grupos comunistas y los republicanos liberales. En cuanto a la labor propagandística, Negrín suprimió el Ministerio de Propaganda, pasando a convertirlo en la Subsecretaría de Propaganda dependiente del Ministerio de Estado, y quedando a cargo de Leonardo Martín¹. Al frente de los servicios cinematográficos pertenecientes a la Subsecretaría de Propaganda se encontraban Manuel Villegas López, F. G. Mantilla y Francisco Camacho, quienes a partir de 1937 comenzaron a comprar material relativo a la historia española, que era proyectado en los cines conjuntamente con películas de producción soviética (Iglesias Rodríguez 2002: 104). Además de estas proyecciones, la Subsecretaría de Propaganda financió y produjo el rodaje de diversos documentales y películas con marcado carácter antifascista.

En el bando nacional, la campaña propagandística arranca tardíamente con la publicación de dos revistas, ya que en los momentos iniciales de la contienda, al quedar las grandes ciudades del territorio en el bando republicano, los franquistas dispusieron de muy pocos medios para llevar a cabo su labor de difusión ideológica. *Fotos y Vértice* fueron las revistas estrenadas en febrero y abril de 1937 respectivamente, que se convirtieron en el principal medio de propaganda hasta el final de la guerra (R. Tranche 2007: 98).

El auge propagandístico se inició con la creación del partido unificado de la Falange Española Tradicionalista y de las Juntas de Ofensiva Nacional Sindicalista (JONS), resultado de la fusión de los grupos falangistas, monárquicos y militantes de Acción Popular en abril de 1937 (Beevor 2010: 374). Anteriormente, el 14 de enero de 1937 se había constituido la Delegación del Estado para Prensa y Propaganda, aunque no fue hasta febrero de 1938 cuando se estableció la nueva Delegación Nacional de Prensa y Propaganda, dirigida por Ramón Serrano Suñer (Pizarroso Quintero, 2005). Esta delegación

¹ La Subsecretaría de Propaganda del Ministerio de Estado, conjuntamente con Productions Corniglion-Molinier y la participación de Roland Tual es la productora del film estudiado en este artículo.

se dividió en dos competencias: La Dirección General de Propaganda, dirigida por Dionisio Ridruejo, y la Dirección General de Prensa, a cargo de José Antonio Giménez Arnau. Asimismo, se realizó una división en la que se establecieron los departamentos de Teatro, Plástica, Ediciones, Servicio de Radiodifusión, Propaganda en los Frentes, Propaganda Directa y el Departamento Nacional de Cinematografía (R. Tranche 2007: 97).

2. La producción cinematográfica durante la Guerra Civil Española

A lo largo de los años en los que transcurrió la guerra, las productoras cinematográficas, tanto de tendencia republicana como nacional, continuaron creando películas, noticiarios y documentales que a día de hoy suponen una de las más importantes fuentes para el estudio de este período. En total, se conservan 592 documentos audiovisuales, a pesar de que se tiene constancia de la creación de al menos 860. La mayoría de los documentos almacenados son copias, o únicamente se conservan fragmentados. Esta situación se debe principalmente al incendio accidental en 1945 de los laboratorios de *Cinematiraje Riera*, en Madrid, donde se destruyó casi la totalidad de los originales conservados del material cinematográfico producido en los años de la Guerra Civil. A continuación se muestra un cuadro extraído del *Catálogo General del Cine de la Guerra Civil* (Ibáñez Ferradas 1996: 31):

Tabla 1:

Producción Guerra Civil de 1936 a 1939 (592 títulos)			
	Republicana:426 72,1%	Nacional: 136 23%	Neutral: 29 4,9%
Españolas 453 (76,5%)	360	93	-
Extranjeras 138 (23,5%)	66	43	29
No localizadas 268 (45,3%)	227(53,2%)	35 (27,7%)	6 (20,6%)

La producción cinematográfica de ambos bandos durante los años de la guerra se caracterizó por la predominancia de los intereses partidistas sobre los artísticos o culturales. El cine se situó 'al servicio del conflicto bélico, y los

filmes serían utilizados por los partidos políticos y las centrales sindicales para la difusión de sus idearios' (Caparrós Lera 2006:1), lo que implicó un auge de películas documentales. Asimismo, los costes que suponía crear un cortometraje o mediodocumental no se pueden equiparar al coste de una película de ficción, siendo estos los principales motivos por el que la mayoría de la producción que se conserva de estos años se trate de películas documentales, y en muy menor parte, de largometrajes de ficción.

En la zona nacional, la tardía producción cinematográfica oficial se centralizó en el Departamento Nacional de Cinematografía (DNC), creado el 1 de abril de 1938. Dicho departamento cumplía dos funciones principales: la producción de documentales y noticiarios; y la supervisión y regulación de los filmes, tanto nacionales como extranjeros, que fueran a proyectarse en las salas (Crusells 2006: 77). El DNC dispuso inicialmente de cuatro equipos de rodaje y buenas comunicaciones con los laboratorios Lisboa Film en Portugal, por lo que su producción mensual aproximada era de cuatro documentales y dos noticiarios. (Álvarez y Sala, 2000: 178). Se pueden establecer diferentes estilos de documentales entre los creados por el DNC y clasificarlos en cuatro temáticas principales: los relacionados con el curso de la guerra, los que muestran a las organizaciones nacionales y sus actos públicos, aquellos que muestran imágenes de la ocupación y la victoria; y finalmente, los que tienen una hechura contrapropagandística, mostrando imágenes de la zona republicana con el fin de desprestigiarla (Tranche y Biosca 2011: 102-103). Igualmente, la iniciativa privada mediante empresas como CIFESA, CEA, Films Patria, Films Nueva España o Producciones Hispánicas, apoyó la causa nacional produciendo documentales y películas de ficción (Crusells 2003: 76).

El bando republicano comenzó, inmediatamente después del inicio de la contienda, un proceso de colectivización que afectó a toda la industria cultural de la zona republicana. En este proceso, los teatros y cines de Cataluña quedaron en manos de la CNT-FAI, y en Madrid pasaron a ser controlados por la Federación Regional de la industria de Espectáculos Públicos (FRIEP). Así, el 21 de septiembre de 1936, el comité rector del SUEP², especificó que 'los productores cinematográficos pueden trabajar hoy exactamente en las mismas

² SUEP: Sindicato Único de Espectáculos Públicos, perteneciente a la CNT.

condiciones que antes de producirse el hecho revolucionario', aunque el productor solamente 'tenía derecho a elegir al director, al operador y al primer ayudante de cada uno y a la pareja protagonista; el resto del personal técnico y artístico sería designado por el sindicato' (Caparrós Lera 1981: 42). Gubernamentalmente, como se ha mencionado anteriormente, se creó la Subsecretaría de Propaganda con una sección dedicada al cine, y el Gobierno de Cataluña formó su Comissariat de Propaganda, de donde surgió la productora *Laya Films*, que produjo el noticiario más relevante de la parte republicana: *España al día*. Finalmente, las organizaciones marxistas como el PCE o el PSUC³, crearon la productora Film Popular quien además de colaborar en la producción de *España al día*, realizó diversos documentales de variada temática como son *La Cerámica de Manises*, *Tesoro Artístico Nacional* u *Homenaje de Cataluña a la URSS* (Crusells 2003: 69).

3. El film: *Sierra de Teruel*

Sierra de Teruel, retitulada *Espoir* en 1944⁴, es una película de tendencia republicana dirigida por el escritor y cineasta André Malraux (1901-1976), basada en la tercera parte de la novela homónima del mismo autor, escrita en 1937. Se trata del único film que llevó cabo Malraux. El Gobierno de la República, mediante la sección de cine de la Subsecretaría de Propaganda, le encargó a comienzos del año 1938 una película que pudiera defender la causa republicana y concienciara a los países adscritos en el pacto de no intervención para participar en la guerra en favor de la República (Michalczyk 1978: 344)⁵. La elección del director vino dada por la participación activa de André Malraux en la guerra civil, quien llegó incluso a dirigir dos escuadrones internacionales, principalmente comunistas; y por su activa ocupación política, ya que recorrió durante la primavera de 1937 los Estados Unidos y Canadá en misión diplomática para el Gobierno de Juan Negrín (Thornberry 1978: 326), además de haber sido nombrado en 1934 presidente de los Comités Mundiales para la

³ PCE: Partido Comunista de España
 PSCU: Partit Socialista Unificat de Catalunya.

⁴ Se obvió el artículo del título original de la novela *L'Espoir*, para una mejor distinción del film y el libro.

⁵ El Gobierno español produjo el proyecto invirtiendo 750.000 pesetas y 100.000 francos franceses (Crusells 2006: 151)

Liberación de los comunistas en la URSS y presidente del comité mundial antifascista (Crusells 2011: 634).

El rodaje del film *Sierra de Teruel* se realizó entre mediados de 1938 y comienzos de 1939, durante la última etapa del conflicto. Dicho rodaje hubo de suspenderse el 15 de enero de 1939, fecha en que Tarragona cayó en poder de los nacionales, ya que el equipo estaba en esos momentos rodando en Cataluña. El rodaje prosiguió en febrero, pero se ubicó en París, en los estudios Joinville y en Villanfranche de Rougere. La película se proyectó por primera vez un año más tarde (julio y agosto de 1939), en una exhibición privada para Juan Negrín y diversas personalidades de la República exiliados en Francia, aunque su estreno oficial no fue hasta 1944 y el film tuvo que esperar hasta marzo de 1970 para su lanzamiento comercial europeo. Esta fecha se retrasó en España hasta el estreno en Madrid el 26 de julio de 1978 (Amo García 1996: 811-812).

La trama de la película comienza mostrando los funerales de un militante republicano caído en combate. Posteriormente, el comandante Peña y el capitán Muñoz, dirigentes de una unidad aérea del ejército republicano discuten necesidad de bombardear un puente en la zona de Teruel para evitar que lleguen los refuerzos de los nacionales. A punto de ser llevada a cabo, esta operación se suspende, pero varios pueblos de la retaguarda toman el relevo y tratan de conseguir armamento. En Linás, lejos de donde se estaba mostrando la trama, José (un campesino) revela la existencia de un aeródromo del ejército nacional, e informa al jefe de aviación republicano, quien decide atacar por sorpresa al amanecer. A lo largo de la noche recorren diversos pueblos solicitando coches que al iluminar sus faros permitan despegar al avión, que será guiado por José. Al amanecer, el ataque sorpresa surte efecto, destruyen el aeródromo, y posteriormente se dirigen a atacar el puente mencionado al comienzo del film. Los cazas enemigos dañan uno de los aviones republicanos, aunque como ya ha amanecido, la aviación republicana aplaca el ataque de los nacionales. Finalmente, debido a los daños en el avión, los protagonistas republicanos se estrellan contra el pico de una montaña. La última escena del film describe el descenso de los heridos y los restos mortales de los milicianos acompañados de un gran cortejo fúnebre formado por los habitantes de los pueblos cercanos y los voluntarios.

Existen cuatro versiones del film, conservándose exclusivamente el montaje del director intacto en una de ellas. Dichas versiones difieren en dos aspectos principales: los cortes cinematográficos de la última sección de la película (la única en la que existe banda sonora, a excepción de los títulos de crédito iniciales), y los prólogos, añadidos posteriormente, sin el beneplácito del director. El siguiente cuadro muestra las características de cada una de las diferentes versiones⁶.

Tabla 2:

LIBRARY OF CONGRESS	CINEMATHEQUE FRANÇAISE	LES GRANDS FILMS CLASSIQUES	EASTMAN HOUSE IN ROCHESTER
ORIGINAL: Estreno: 1944 (Museo de Arte Moderno de New York). Reestreno: 1945 (Manhattan Center)	-	-	-
Colección Privada	Se proyecta ocasionalmente el Palacio de Chaillot	Pública. Se trata de la versión más accesible	Colección Privada
Sin subtítulos	Subtitulada (Añadidos subtítulos aclaratorio para el público internacional)	Subtitulada (Añadidos subtítulos aclaratorio para el público internacional)	-
Final completo y original	Final incompleto	Final: faltan dos minutos de metraje	Final: falta un minuto de metraje

Para el análisis de la música compuesta por Milhaud para el film, y para el estudio de las funciones propagandísticas de la misma, no es relevante el hecho de que existan cortes en las diferentes versiones posteriores, ya que

⁶ Cuadro basado en la información del artículo de Michalczyk (1978).

este estudio propone analizar contextualmente el film en su momento de elaboración, teniendo en cuenta las intenciones creativas originales. Las nuevas versiones no reflejan el paradigma en el que la película fue creada, sino las intenciones políticas y propagandísticas de los años posteriores. Esto se ve claramente con los prólogos de las diferentes versiones del film. El prefacio original quedó a cargo de Edouard Corniglion-Molinier, productor del film, quien enfatizaba el deseo del director de realizar una película que resultara ‘más humana que social, [...] y que reflejara el intenso deseo del hombre de vivir su vida sin humillaciones’ (Michalczyk 1978: 346). Sin embargo, este prólogo no llegó a ensamblarse a la película, y en 1944 se añadió el de Maurice Schumann, en el que se hace un paralelismo con la resistencia francesa de la Segunda Guerra Mundial y los hechos republicanos en España en 1936:

¡Mirad a esos hombres descamisados y sin armas y reconoceos! ¡Mirad esas llamas que arden en los ojos de los hombres intrépidos debido a los incendios que quemaron la tierra, y reconoceos! ¡Mirad Teruel, y reconoced Paris! (T. del A.)⁷

El último de los prólogos que se añadió al film (contemporáneamente al de Maurice Schumann), fue el que se puede encontrar con la copia de la versión de la *Library of Congress*, con texto de Iris Barry, que refleja la intención de hacer ver la película como un film de propaganda ensalzadora de la propia causa y no contrapropagandístico, y en el que se ‘dramatizan de una forma solidaria dos incidentes del conflicto que precedieron y presagiaron la guerra global en las que nos encontramos inmersos’. Asimismo, califica la película como una importante referencia testimonial para los futuros historiadores.

A pesar de ser una obra analizada por numerosos investigadores, que llegó incluso a ser convertida en objeto de culto por los estudiosos, el análisis de la música compuesta por Darius Milhaud (1892-1974) se encuentra ausente en la práctica totalidad de las referencias bibliográficas del film. A continuación, se tratará de explicar brevemente la relación del compositor francés con el celuloide, ya que reforzará la comprensión del análisis estilístico

⁷ Regardez ces va-nu-pieds sans armes et reconnaissez-vous! Regardez cette flamme allumée dans les yeux d’hommes intrépides par les feux d’une terre calcinée, et reconnaissez-vous! Regardez Teruel, et reconnaissez Paris! (Marion 1970: 101).

de la música del film.

4. Darius Milhaud como compositor de música para cine

Darius Milhaud compuso la música para unos veinticinco filmes, desde música para películas de cine mudo, como *L'inhumaine* (1924), cuya partitura se ha perdido, hasta música para filmes y series de televisión durante los años sesenta (Kalinak 2010: 50). Su extensa productividad no sólo se observa en las composiciones de música para películas, sino en toda su producción en general, 'llegando a ser criticado por su 'fatal facilidad', y por la irregular calidad en su producción' (Bauer 1942: 157-158). Un ejemplo de estas críticas la encontramos en un artículo de la revista *The Musical Times*, escrita por Arno Huth en el año 1938, en la que apunta que 'es una lástima que escriba tanto, que cada temporada traiga a la luz no dos ni tres, sino cinco o seis nuevas obras', ya que de esta manera el compositor no podrá alcanzar la calidad deseada en todas ellas, porque 'no puede darle el cuidado necesario a cada nota y cada página'. Sin embargo, el crítico reitera que a pesar de su gran volumen de obras, en todas ellas se encuentran muestras de su 'extraordinario talento' (Huth 1938: 707-708)

Sin embargo, y como también refleja esta crítica, Milhaud tuvo un gran éxito en la composición de música para películas, y defendía que la composición para cine requería unas características especiales de escritura musical, ya que el trabajo anterior de montaje cinematográfico era determinante a la hora de definir el estilo compositivo. Asimismo, una película era accesible para un público muy numeroso, por lo que el estilo debía adaptarse a la obra fílmica y resultar comprensible para el gran público. Cuanto más simple resultara un argumento, mayor control implicaba en el momento de la composición (Bauer 1924: 157).

Durante la época del cine mudo, Milhaud componía conocedor de que en la mayor parte de las ocasiones la música escrita se degradaría, al no disponer la mayoría de las salas de proyección de una orquesta estable para ejecutar la partitura original en cada uno de los países de los filmes. En muchos casos estas partituras eran adaptadas o incluso sustituidas para poder adecuarlas a los recursos de las salas. Es por esto que con la aparición del cine sonoro,

Milhaud apostó, a pesar de las dificultades técnicas, por la grabación de las bandas sonoras, ya que así la partitura ‘estará grabada para siempre y sonará en todas las partes al mismo tiempo que se proyecta el filme’ (Chion 1997: 61-75). Milhaud asumió a partir de este momento que el cine sonoro exigía unos criterios de orquestación diferentes, especialmente pensados para los micrófonos y los sistemas de grabación contemporáneos, y que la escritura musical para el celuloide implicaba contemplar ciertos problemas técnicos ajenos a la composición.

Darius Milhaud compuso en 1939, a petición de André Malraux, catorce minutos de música para la escena final del film *Sierra de Teruel*, cuya partitura es conocida como *Cortège Funèbre para orquesta*⁸ y actualmente es interpretada de forma autónoma. Sin embargo, y como explica John J. Michalczyk en su artículo sobre las distintas versiones de la película (1978), la música que se escucha en las versiones comerciales del film no se corresponde fielmente con la partitura, ya que aparecen determinados cortes, que se explicarían por las diversas intervenciones y modificaciones que sufrió la cinta a lo largo de los años que pasaron durante los diversos estrenos y reediciones. Sin embargo, como se ha comentado anteriormente, estas nuevas versiones, a pesar de ser reseñables, no reflejan la intención del director ni del compositor del film.

Para algunos críticos, el minuto faltante en la versión de *Eastman House*, y los aproximadamente dos minutos de corte en la copia de la casa *Les Grands Films Classiques*, puede ser insignificante considerando el poder evocador del film y el hecho de que este corte puede reducir la reiteración de algunas imágenes repetitivas. Para aquellos puristas que prefieren ver una obra de arte intacta, esta alteración en una de las secuencias clave destruye las intenciones iniciales del director, quien quiso crear y sostener un carácter fraternal en el “Cortège Funèbre” final. Asimismo, se rompe la continuidad de la banda sonora ya que el acompañamiento musical de Milhaud tuvo que ser abreviado (Michalczyk 1978: 348).⁹

⁸ La edición de la partitura que se ha utilizado para este análisis se trata de la publicada por AMP: Milhaud, D. (1962) *Cortège Funèbre for Orchestra*. Associated Music Publishers, Inc. New York.

⁹ (T. del A.) For some critics the one minute missing from the Eastman House version and the approximately two minute cut in the Grands Films Classiques copy may be insignificant, considering the power of the remainder of the film and the fact that it may reduce a certain repetitiveness of the images. For purists who prefer to see a work of art intact, this alteration in one of the key sequences destroys the primary intentions of the director, who wanted to create

Según Company-Ramón y Sánchez-Biosca, (1985: 13-22) Milhaud se inspiró en la jota aragonesa para la composición de esta partitura, explicando que ‘Darius Milhaud acompaña [la escena] con vibrantes variaciones orquestales sobre la jota aragonesa’. Sin embargo, tras un exhaustivo examen de la partitura se encuentra que no existe tal influencia, ni en cuanto a ritmos, instrumentación o rasgos melódicos, tal y como se explicará en el siguiente apartado. La única referencia a la jota aragonesa y esta escena se encuentra en un testimonio del director de fotografía de la película, Louis Page, recogido en la revista *Tiempo de Historia*, que explica lo siguiente:

El día en que, por fin, pudimos rodar la escena (del descenso de la sierra) Malraux pidió a un cantador de jotas que asistiera a las tomas de las vistas. Quería acompañar a las imágenes de aquella secuencia con un canto folclórico: la jota aragonesa. Por la noche, en una fonda, el cantador nos ofreció las primicias de sus improvisaciones. Todos los intérpretes del film se hallaban presentes. Entonaron a coro cantos revolucionarios. Uno de ellos, un tal Peña, recitó poemas de Verlaine, Malraux nos habló de Víctor Hugo y de Chateaubriand, a quienes admiraba. [...] (Matamoro 1979: 102)

Este testimonio nos permite suponer que la jota aragonesa fue utilizada como un *temptrack*¹⁰ a la hora de realizar el rodaje de la secuencia final, pero desde luego, y como se verá durante el análisis, la música no se conforma a partir de variaciones sobre esta música.

5. Cortège Funèbre: Análisis musical

En este análisis se considerará la composición de Milhaud de forma íntegra, señalando los cortes cinematográficos en los que desaparece la música en las versiones contemporáneas comerciales, pero no obviándola del análisis, ya que la estructura musical resultante de los temas que se presentarán a continuación no se entiende sin las partes desechadas por los montadores

and sustain a mood of fraternity in the final “Cortège Funèbre”, it also breaks the continuity of the soundtrack because the musical accompaniment if Milhaud had to be abridged (Michalczyk 1978: 348).

¹⁰ El término *temptrack* refiere a grabaciones preexistentes que se sustituyen por la posterior banda sonora. Su utilidad puede ser tanto la de definir la intención narrativa de las imágenes para guiar al compositor, o bien ambientar el rodaje y reforzar la emotividad en la actuación.

posteriores a Malraux. Dicho análisis se ha realizado a partir de la versión de *Les Grands Films Classiques*, ya que a pesar de los cortes, se trata de la única versión comercial del film y la publicación más accesible para el lector.

La última escena, y como se ha explicado anteriormente, la única musicada, describe el descenso de los heridos y los restos mortales de los milicianos que estrellaron su avión desde lo alto de la montaña hasta el pueblo cercano, donde pueden acceder las ambulancias con la atención médica necesaria. Los primeros planos muestran hombres heridos ayudados de algunos voluntarios y finalmente, la secuencia muestra el gran cortejo fúnebre que va siendo formado por los habitantes de los pueblos cercanos, solidarizados con los milicianos, que ocupan calles enteras y forman una gran procesión desde lo alto de la montaña.

A lo largo de los catorce minutos de música se intercalan varios temas, mediante los que Milhaud estructura la pieza, y que serán analizados priorizando aquellas características que tengan importancia en relación con la imagen. Así pues, se llevará a cabo un análisis que reflejará la relación música-imagen, consiguiendo ver como la música toma su forma a partir de estructuras existentes, pero de forma complementaria a las imágenes, funcionando así como un elemento narrativo más. Como anexo al artículo se presenta un esquema formal de la partitura con descripciones de los planos más relevantes para una mejor comprensión del análisis planteado a continuación.

Durante toda la secuencia, la música surge desde un punto no diegético, cumpliendo funciones estructurales técnicas unificadoras y transitivas¹¹. En cuanto a las funciones expresivas, se observan principalmente la función pronominal, ya que la solemnidad de la acción se marca mediante la música; y la función emocional, ya que la música ayuda al espectador a empatizar con el carácter presentado en las imágenes (Román 2008: 110-130).

¹¹ La función unificadora se emplea para dar unidad general a la película o secuencia, mientras la función transitiva da continuidad en el paso o transición de una secuencia a otra o de un plano a otro (Román 2008: 11-130).

Tema A (Solemnidad)

Este tema aparece texturalmente como melodía acompañada, y sólo en un par de exposiciones es interpretado por más de un instrumento. La melodía surge creando dos arcos, primero ascendente y posteriormente descendente. En el momento ascendente, se mueve por grados disjuntos y los valores rítmicos son largos, pero en el momento descendente, el ritmo se modifica y pasa a premiar la célula rítmica de corchea con puntillo semicorchea, que constituirá el elemento definidor y más audible del tema. Para finalizar, aparece un ritmo atresillado, que modificará su duración en las distintas apariciones para alargar o acortar la frase y permitir su adecuación formal.

Generalmente, las apariciones de este tema musical se sincronizan con imágenes que representan al cortejo que se va formando a lo largo de la secuencia, con la solemnidad que ello implica en el contexto fílmico. Igualmente, en las apariciones de este tema en las que no se visualiza dicha procesión, el espectador crea un vínculo a partir de las imágenes mostradas y la música previamente presentada con las imágenes relativas al cortejo, otorgándoles así el carácter grave y solemne que las imágenes por sí solas, no transmitirían. Este tema, podría ser denominado el 'Tema solemnidad', ya que en cada una de sus apariciones, las imágenes reflejan momentos reivindicativos, emotivos, y evidentemente, solemnes.

Primera aparición

Ejemplo musical 1:



Con la presentación de este primer tema comienza la escena de 'el descenso'. Un plano medio de abajo a arriba muestra a un hombre herido, y varios voluntarios cargando su peso, bajándolo por un estrecho y empinado camino.

El hecho de que la música comience en este exacto momento, en el que por primera vez se muestra a un hombre herido, ayuda a entender la seriedad de la escena. El director ya no busca mostrar exclusivamente las acciones y los personajes, como venía sucediendo a lo largo del film, sino que ahora va más allá, mostrando los sentimientos, la tristeza y la solemnidad del cortejo fúnebre que honra a aquellos que lucharon y resultaron heridos o muertos.

Segunda aparición

En la segunda aparición del tema, éste es interpretado por el piccolo y la flauta, quienes lo modifican rítmicamente respecto a la primera y alternan el protagonismo melódico.

Ejemplo musical 2:

PICCOLO (c.38-46)

FLAUTA (c.38-46)

Este tema aparece en la película combinando dos planos diferenciados de la secuencia. Se observan varios hombres ancianos en el pueblo que tras una llamada telefónica explican cómo irán a ayudar a los milicianos caídos. Un joven en la conversación, exclama: 'hay que hacer algo útil, ¿qué puedes hacer tú por un muerto?', a lo que le contesta un anciano: 'darle las gracias'. En el momento de la frase del joven, comienza de nuevo el Tema A, con lo que se recalca su función expresiva emocional, en este caso, y como siempre con este tema, solemne. Mientras se desarrolla esta segunda aparición, cambia de nuevo el plano, devolviéndolo a la montaña y al descenso, cumpliendo así la música una función estructural transitiva.

Cabe reseñar que fílmicamente, este momento no se encuentra en el

guión original, y se podría suponer que Malraux alargó esta escena añadiendo planos ajenos a la montaña para aumentar el dramatismo de la acción y explicar el porqué de la formación de un cortejo de tan gran magnitud (AAVV. Filmoteca de Valencia 1989: 52-179).

Tercera y cuarta apariciones

La tercera aparición, al igual que la cuarta, y la quinta y sexta de forma parcial no aparecen fílmicamente en la versión estudiada de la película. Como se ha explicado anteriormente, los cortes cinematográficos posteriores a la creación del film y el método de trabajo compositivo para cine que llevaba a cabo Milhaud, que era siempre posterior al montaje, hacen suponer que originalmente sí había imágenes rodadas para este fragmento musical. La densidad orquestal que revela la partitura, y la complejidad de las armonías observadas durante el análisis hacen de esta sección una de las más importantes musicalmente, pero durante el montaje posterior posiblemente se creyó esta sección como demasiado estática fílmicamente, y se abrevió sin consideración para la música (Michalczyk 1978: 348). Acaso, y ya que se ha observado que este tema refleja la solemnidad, y en la mayoría de los casos esta gravedad se representa mediante el cortejo que desciende la montaña, la pretexto de que estas imágenes resultarían excesivamente repetitivas fueron el motivo principal para que la sección fuese descartada.

Ejemplo musical 3 (cuarta aparición):



Quinta y sexta apariciones

En el compás 138, un compás después de la finalización de la cuarta aparición del tema, comienza de nuevo interpretado por un instrumento que hasta ahora no había tenido protagonismo: la trompeta. El tema mantiene la relación melódica de la primera aparición del tema, aunque con una reseñable excepción modal: todos los *si* se convierten en bemoles, de la misma manera que las notas *fa* se mantienen naturales, cambiando por completo la sonoridad característica del tema tal y como fue escuchado hasta ahora.

Asimismo, en este caso se han considerado unidas la quinta y sexta apariciones del tema, ya que un compás después del comienzo del motivo de la trompeta, el oboe y los violines primeros y segundos comienzan un canon, que se alargará durante diez compases.

Ejemplo musical 4:

The musical score for Example 4 consists of four staves. The top staff is for Picc. Flut (Piccolo Flute), the second for Trompeta (Trumpet), the third for Ob. VI, VII (Oboe VI, VII), and the bottom for Trb. Tuba (Tuba). The music is in common time (C). The Picc. Flut part features a series of anacrusis (upbeats) with groups of seven eighth notes. The Trompeta part begins with a melodic line that includes a triplet of eighth notes. The Ob. VI, VII part enters with a melodic line that also includes a triplet. The Trb. Tuba part provides a harmonic accompaniment with chords and single notes, including a triplet of eighth notes. The score shows a dense orchestral texture with multiple instruments playing simultaneously.

Durante esta aparición la densidad orquestal es muchísimo mayor que al comienzo. Musicalmente, la tensión va en aumento, y el hecho de que el tema no suene una vez, sino dos en forma canónica hacen de este momento musical el culmen de toda la sección central de la partitura. La flauta y el píccolo, en su registro agudo, llevan grupos anacrúsicos de siete semicorcheas una vez por compás, el tema suena ahora en cuatro instrumentos simultáneamente y canónicamente, y el acompañamiento en negras es tocado por toda la cuerda graves (violas, cellos y contrabajos), por metales graves (trombones y tuba) y por el fagot. Finalmente, la percusión adquiere mayor densidad tocando blancas pero manteniendo el sonido con trinos.

Como se ha comentado anteriormente, el comienzo de este fragmento está cortado en las versiones comerciales y la restaurada de *Les Grands Films Classiques*, y se enlaza con la imagen a partir del motivo descendente del tema (en el segundo tiempo del sexto compás), tras un cambio de plano. En los planos anteriores, la música llega hasta el compás 115, y tras el corte, la

música se retoma en el segundo tiempo del compás 143. Este corte no se descubre hasta el estudio de la partitura, ya que el plano anterior muestra diálogos predominantes sobre la música y en el momento que éstos terminan, cambia el plano, marcado por la gran anacrusa al compás 143 con la consiguiente atención a la música por parte del espectador a partir de compás 145. Además, existe un contraste de planos en el que, de nuevo, se observa pasar al cortejo: las imágenes vuelven a mostrar de nuevo a la solemne procesión.

Séptima aparición

En el compás 166, correspondiente con el 1:06'40'' del film, el píccolo y los primeros violines llevan el tema. En este caso, comienza en la nota *si*, y las alteraciones hacen que suene semejante a su primera aparición, pero transportado un intervalo de segunda ascendente.

En esta aparición del tema, las imágenes muestran la llegada de la comitiva al pueblo. La multitud observa la llegada de los milicianos heridos. El tema comienza exactamente en un plano en el que tres hombres muy mayores honran con sus gestos a un ataúd que aparecerá en el siguiente plano. Una vez más, este tema se asocia con la solemnidad y el respeto.

Octava aparición

Se trata de la última presentación del tema A. En este caso, como sucedía con la quinta y sexta apariciones, el tema funciona de forma canónica, pero con una pulsación de diferencia, en lugar de un compás. Esta aparición del tema está incabada, terminando forma abrupta para dar paso al Tema C, que se sitúa en los tres últimos compases de la partitura y el final del film.

Ejemplo musical 5:

The image shows a musical score for two instruments: Piccolo (PICC. FL. VL.I) and Violin II (OB. CL. VL. II). The score is for measures 177-182. The Piccolo part is in the upper staff, and the Violin II part is in the lower staff. Both parts are in 2/4 time. The Piccolo part features a melodic line with a triplet of eighth notes in measure 180. The Violin II part features a similar melodic line with a triplet of eighth notes in measure 180. The score is written in a standard musical notation with a treble clef and a common time signature.

El comienzo de esta aparición coincide fílmicamente con el momento en el que todos los habitantes del pueblo alzan su puño, para expresar simbólicamente enaltecimiento hacia la República y a sus guerreros. El símbolo del brazo alzado y el puño cerrado simbolizan para las izquierdas la unión de todo el proletariado a nivel internacional, quedando los dedos unidos en un solo espacio (Julián 1993: 63). Los siguientes planos se van abriendo, y muestran cada vez más lejanamente la montaña, donde miles de personas forman una gran comitiva.

Vemos pues, un tema recurrente a lo largo de toda la pieza, que es modificado ligeramente en cada una de sus apariciones para poder coincidir armónica y formalmente.

Tema B (Procesión)

En este primer ejemplo se observa la primera aparición del Tema B, que únicamente sonará de forma íntegra una vez más a lo largo de la pieza (compases 128-138). Se trata de un tema con un carácter rítmico muy marcado por los tresillos con acentos en la primera de las corcheas. Se puede dividir en tres pequeñas secciones, separadas por el registro instrumental y la instrumentación, siendo la central la más aguda de las tres, con matices más fuertes e intrerpretada por instrumentos con más potencia de emisión.

Este tema, en sincronización con las imágenes, se puede relacionar con la procesión, ya que aparece cada vez que las imágenes muestran a la gente caminando, tanto sea acompañando al cortejo como para acercarse a verlo pasar. Su función cinematográfica es principalmente estructural transitiva, ya que la procesión se muestra con abundantes cambios de plano, y en este caso, la música ayuda a enlazarlos y mostrar que aunque cambien las orientaciones, la procesión es la misma.

En su primera aparición, el protagonismo va pasando por la cuerda y los vientos, tal y como se observa en el siguiente ejemplo. La primera aparición se desarrolla entre los compases 11 y 22, y el instrumento principal que lleva la melodía son los violines primeros y segundos. Después de los cuatro primeros compases, se suma el viento madera, y finalmente el tema es conducido por la mayoría de los componentes de la orquesta.

Ejemplo musical 6:

TEMA B. (c.11-21)

Violines

Piccolo

VII, II, Picc, Fl, Tpt

Clarinete

VII, II, Picc, Fl, Tpt

Clarinete

VII, Cl.

VII, Tpt

Fílmicamente, en esta primera aparición las imágenes muestran durante varios planos el caminar de los hombres, cada vez con más seguidores y ayudantes. Ahora ya no son simplemente algunas personas ayudando a bajar heridos de las montañas, sino que se está comenzando a formar el cortejo.

La segunda aparición del Tema B, corresponde con una de las secuencias cortadas. Como se había comentado en el análisis del Tema A, esta segunda exposición es simultánea a la cuarta, quinta y sextas del anterior tema. Se ha visto que estos compases se corresponden con la mayor densidad musical de la obra, lo que recalca la teoría de que los cortes posteriores a la producción original no tuvieron en cuenta los planteamientos originales ni de Malraux ni de Milhaud.

Sin embargo, este tema no funciona exclusivamente como un *solo* melódico, sino que a lo largo de la pieza el diseño rítmico se desliga de su original y se acorta, y pasa a desempeñar funciones exclusivamente motivicas y de puntuación, tanto de acompañamiento como de solista, debido en parte a su gran fuerza rítmica. Se encuentran tres ejemplos a lo largo de la partitura:

Motivos B1

La primera vez que uno de estos motivos basados en el Tema B aparece independientemente y desligado del original es en el compás 80, interpretado por la primera trompeta y el primer trombón, y reproduciendo rítmica y melódicamente el comienzo del tema original. Las imágenes muestran la comitiva en varios planos, por lo que motivo cumple la misma función cinematográfica que el tema: estructural transitiva. El motivo para de sonar

exactamente en el momento que aparece un hombre en camilla, llamado Schreiner, piloto y uno de los héroes de la batalla, para dar paso al Tema D, tema final, con lo que se refleja la situación crítica del personaje.

La segunda exposición del motivo se lleva a cabo en los compases 151-152, continuando en los compases 153-155 pero exclusivamente tocado por las trompetas. Las imágenes, de nuevo reflejando avance en la acción, muestran a la multitud y a la procesión llegando al pueblo.

La tercera (y última) vez que aparece este motivo es prácticamente en el final del film. Musicalmente se corresponde con los compases 173-176; y en este caso, la función cinematográfica varía, ya que el plano enfoca a una mujer anciana que mira fijamente y de forma intensa a la cámara, momento que en el guión se refleja de la siguiente manera:

(Secuencia XXXIX) Planos 50 y 51

Dos planos medios de grupos de aldeanos instalados para ver llegar el cortejo. En los alto de las murallas y al lado de la puerta, mirando en dirección del cortejo (AAVV, Filmoteca de Valencia 1989: 52-179).

El siguiente plano, en este caso con movimiento y avance de la acción, vuelve a cumplir las funciones establecidas para el tema y motivos B. El cambio de tema, para pasar a la última presentación del Tema A, se realiza con un cambio muy marcado, que devuelve la atención a los puños alzados por los aldeanos antes mencionados.

Tema C (Dificultades)

El Tema C se expone dos veces a lo largo de la partitura de Milhaud, y en los dos casos, al igual que sucedía con el Tema A, la textura es de melodía acompañada. En su primera aparición (reflejada en el ejemplo posterior) es interpretada íntegramente por la flauta, a quien acompaña la cuerda mientras el resto de instrumentos de viento guardan silencio.

Ejemplo Musical 7:



La primera aparición, y la única que es mostrada en la versión de *Les Grands Films Classiques*, marca un cambio de plano de forma bastante drástica, pues pasan de mostrar las dificultades para bajar a los hombres heridos a mostrar como en un terreno más cómodo para caminar, las dificultades se mantienen. En este caso, la segunda parte del tema pasa a un plano secundario, y los diálogos, por primera vez en la secuencia, pasan a situarse sobre la música. Se podría realizar una comparativa con el título con el que se ha designado al tema: las dificultades por las que pasan los protagonistas de la secuencia, se traducen igualmente en la dificultad del oyente al tratar de identificar el tema musical. La música permanece en un segundo plano por debajo de los diálogos, que son los que conducen la acción fílmica.

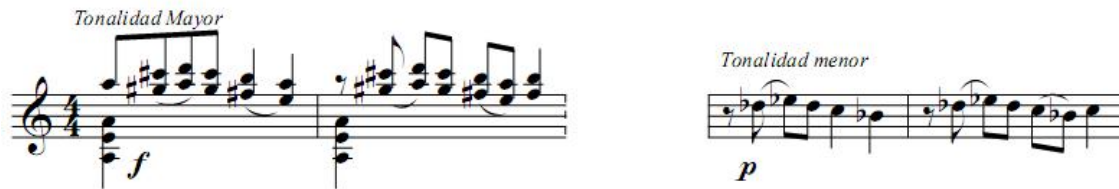
La segunda aparición del tema (no mostrada en el film) es tocada por cuatro instrumentos, de forma canónica a distancia de un compás, aplicando el mismo criterio compositivo que en las últimas apariciones del Tema A.

Tema D (Final)

El Tema D, representa el final en varias situaciones, tanto narrativamente como fílmicamente. Narrativamente, el tema representa a lo largo de la película el término de una vida, la muerte de un hombre, o el fin de la ilusión; y fílmicamente, anuncia el desenlace inminente del largometraje. En cuanto a la partitura, es un tema basado en una sucesión corcheas con pulsación acéfala, con un ámbito de cuarta. De este tema se pueden hacer constar dos versiones: en tonalidad mayor y menor. Cuando el tema suena en tonalidad mayor, es tocado por la mayoría de los instrumentos de la plantilla, señalado con matices *fortes*, y con sostenidos; en cambio en las situaciones de tonalidad menor es

únicamente tocado por la cuerda, siempre con matices en *piano*, y con bemoles.

Ejemplo musical 8:



La última aparición de este tema refleja el único momento en el que la partitura difiere de la versión cinematográfica (a excepción de los cortes ya señalados, siempre posteriores al montaje original del director), ya que los tres últimos compases se repiten en el film, tanto para lograr la sensación de reposo y final que ofrece la tonalidad mayor, como para sincronizar la música con la última abertura de planos que muestra el cortejo completo cubriendo el camino de descenso de la montaña.

Este tema aparece seis veces a lo largo de la partitura, aunque en la versión comercial del film el primero de ellos se encuentra situado en uno de los cortes cinematográficos.

Durante la segunda, tercera y cuarta exposiciones del tema la narratividad del film se centra en el personaje de Schreiner, piloto francés que derriba a los cazas enemigos. Los primeros planos durante la aparición del tema en tonalidad mayor, muestran a Schreiner en una camilla. Hay una pequeña interrupción, de un único compás de silencio, en el que cinematográficamente se introduce un cambio de plano y una mujer trata de darle agua a Schreiner mientras un aldeano le advierte: 'A ese no hay que darle de beber aunque lo pida. Lo mandó el médico'. En el momento en que el plano vuelve a cambiar las cámaras enfocan de nuevo al miliciano francés, y el tema vuelve a sonar, pero esta vez en tonalidad menor, recalcando así la mala salud del personaje. Cuando esta exposición del tema acaba, aparece de nuevo en pantalla el comandante Peña, quien entabla la siguiente conversación con Schreiner:

PEÑA: ¿Entonces es usted quien derribó el caza?

SCHREINER: Ya no tendré ocasión de derribar más.

PEÑA: No lo sabemos. La ambulancia está ahí abajo.

SCHREINER: Usted y yo, comandante, sí sabemos. Un balazo en el vientre son tres horas. ¿No es así? Mire qué hora es. ¿Puede decir que me traigan el mono?

PEÑA: (a un campesino). Mira a ver al médico que te dé el mono.

SCHREINER: Tanto me da... Lo mismo hubiera podido enfermarme y morirme en las minas. Mire usted, durante el combate todos sacaron sus mascotas. Como niños. Les miré. Dígales que no les desprecio. Se lo ruego. Mi modo de mirarles les molestó. No es que les despreciara. Fue en aquel momento que comprendí que era viejo.

CAMPESINO: Los monos quedaron en el ayuntamiento.

PEÑA: Está bien, gracias. (A Schreiner): ¿Qué necesitaba? Quizás se lo pueda proporcionar.

SCHREINER: Una pistola. Bien está lo que está bien. Pero más es inútil.

PEÑA: (Coge una pistola y se la da) Pero no antes de haber hablado con el médico.

SCHREINER: No antes que me haya visto el médico.

Es evidente que Schreiner se está muriendo, y en los momentos clave del diálogo ('mire qué hora es', y 'mi modo de mirarles les molestó') es donde se utiliza el Tema D, representando el final de su vida.

Las dos últimas apariciones del tema se dan ya en el final de la película, durante los dos últimos minutos de imágenes, momento en que el cortejo fúnebre está llegando al pueblo.

Finalmente, se puede observar que a lo largo de la partitura aparecen determinados motivos, tanto rítmicos como melódicos, que no llegan a poder ser considerados como tema, ya que no aparecen en más de una ocasión y no funcionan en ningún caso como un 'leitmotiv', pero que si pueden relacionarse bien rítmicamente, bien melódicamente, con uno de ellos y darles a las imágenes el carácter implícito de los temas al visionar el film.

6. Conclusiones

Durante la Guerra Civil Española, los partidos políticos, tanto en el bando republicano como en el bando nacional, fueron muy conscientes de la necesidad de organizar la propaganda política desde el ámbito gubernamental para consolidar y condicionar las opiniones sobre las políticas llevadas a cabo en cada bando y conseguir apoyos nacionales e internacionales. Para ello, se organizaron diversos gabinetes oficiales, entre los que constaron departamentos completos dedicados al cine, fundados para poder favorecer la opinión pública hacia cada causa particular, siendo conscientes del poder manipulador inherente al cine.

La película analizada en este artículo supone un ejemplo de cómo algunos directores de cine extranjeros no apoyaron la política internacional de no-intervención, y colaboraron con la causa (en este caso, republicana), de una forma activa. Así, tras el estudio contextual del film de André Malraux, se puede afirmar que se trata de una película fuertemente condicionada por la situación política vigente, y las intenciones propagandísticas por parte del director son claras, atendiendo a sus vinculaciones tanto políticas como militares con la República española. Igualmente, los catorce minutos de música compuestos por Milhaud para la secuencia final del film *Sierra de Teruel (Espoir)* complementa los sentimientos, ideales e ideología que Malraux deseaba reflejar en esta escena concreta.

Se ha propuesto un análisis que no sólo ha tenido en cuenta la parte cinematográfica, sino también la musical, tratada de forma más exhaustiva; y se ha podido observar cómo los procesos compositivos, en este caso de Milhaud, llevan a unos resultados musicales que finalmente se complementan con las imágenes. La partitura se organiza a partir de unos determinados temas musicales, donde cada uno de ellos responde a una necesidad expresiva del film. Cada uno de estos temas ha sido admisible de ser descrito mediante un término que puede ser aplicado a diferentes momentos fílmicos, por lo que se observa que la música y las imágenes han sido pensadas de forma conjunta para dar un sentido de unidad al largometraje.

Finalmente, se espera poder establecer este tipo de análisis musicológico y contextual como guía a futuros proyectos de investigación

enfocados al análisis audiovisual, y especialmente para músicas originalmente compuestas para un film, que pueda ser considerado desde un punto de vista histórico.

Anexo: Esquema formal (musical y cinematográfico)

c. 1	c. 5	c. 10	c. 15	c. 20	c. 25	c. 30	c. 35
58'33"		58'48"		59'06"		59'22"	
59'41"		1:00'05"		1:00'25"		1:00'45"	
Bajada de cuerpos y heridos aún sin camillas.		Planos amplios. Hombres llevando camillas		Camino más horizontal. Ayudan a bajar a los heridos. (Se añaden voces en segundo plano)		Cambio de registro en los planos. La acción se traslada al pueblo	
		Plano desde atrás. El general Peña a caballo acompañado de hombres niños				Hombres ancianos deciden ir a ayudar	

c. 40	c. 45	c. 50	c. 55	c. 60	c. 65	c. 70	c. 75
1:01'04"		1:01'22"		1:01'42"		1:02'01"	
1:02'27"		CORTE IMÁGENES		1:02'39"			
La acción se traslada de nuevo al cortejo. Un burro carga un ataúd y el plano se acerca		Cambio registro musical. Plano medio de Márquez (hombre herido en camilla) que habla con el Comandante Peña. Dialogan		Cambio marcado de plano. Peña sube la montaña a caballo inspeccionando a los heridos. Habla con una anciana		Plano general de la gente en procesión	

c. 80	c. 85	c. 90	c. 95	c. 100	c. 105	c. 110	c. 115
1:02'51"		1:03'10"		1:03'30"		1:03'53"	
1:04'08"		1:04'30"		1:04'54"		1:05'12"	
Cortejo. Aparece un hombre herido en pantalla (Schreiner)		Peña habla con él ¿Entonces es usted quien derribó el caza?		Peña y Schreiner dialogan		Schreiner se aleja en la camilla. Peña habla con una mujer (mismo plano)	

c. 120	c. 125	c. 130	c. 135	c. 140	c. 145	c. 150	c. 155
CORTE CINEMATográfico		1:05'18"		1:05'44"		1:06'00"	
		Cortejo. Después de verse a algunas personas, aparece un ataúd.		Planos del cortejo llegando al pueblo.			

c. 160	c. 165	c. 170	c. 175	c. 180	c. 185
1:06'19"		1:06'38"		1:07'00"	
1:07'20"		1:07'39"		1:07'57"	
Planos medios del recibimiento de los campesinos		Aparece de nuevo el ataúd		Primer plano de una anciana	
		Alzan el puño. Los planos se van alejando hasta mostrar la montaña completa y el gran cortejo que la recorre.			

- Tema A (Solemnidad) ■
- Tema B (Procesión) ■
- Motivos B (Procesión) ■
- Tema C (Dificultades) ■
- Tema D (Final) ■

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. 1989. 'Sierra de Teruel. Cincuenta años de Esperanza'. Número especial de la revista *Archivos de la Filmoteca*. Filmoteca de la Generalitat Valenciana. Año 1, nº 3.
- Álvarez, Rosa y Sala Noguer, Ramón. 2000. *El cine en la zona nacional 1936-1939*. Vizcaya: Ediciones Mensajero S.A.
- Amo García, Alfonso del, e Ibáñez Ferradas, María Luisa. 1996. *Catálogo general del cine de la Guerra Civil*. Madrid: Ed. Cátedra.
- Amo García, Alfonso del. 2009. "Comprendiendo el cine de la Guerra Civil española". En *Cine y Guerra Civil: Nuevos hallazgos. Aproximaciones analíticas e historiográficas*, coord. José Luis Castro de Paz y David Castro de Paz, 11-36. A Coruña: Universidade da Coruña.
- Bauer, Marion. 1942. "Darius Milhaud". *The Musical Quarterly*, Vol. 28 (2): 139-159.
- Beevor, Antony. 2010. *La Guerra Civil española*. Barcelona: Ediciones Crítica, S. L.
- Caparrós Lera, José María. 1981. *Arte y Política en el Cine de la República (1931-1939)*. Barcelona: Ediciones 7½ S.A. Publicaciones y Ediciones de la Universidad de Barcelona.
- Caparrós Lera, José María. 2006. *La producción cinematográfica española durante la guerra civil*. Actas del Congreso Internacional sobre Guerra Civil española, cit. (noviembre 2006) Centre d'investigacions Film-Historia.
- Chion, Michel. 1997. *La música en el cine*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- Company-Ramón, Juan Miguel y Sánchez-Biosca, Vicente. 1985. "'Sierra de Teruel': el compromiso, el texto". *Revista de Occidente. Guerra y Franquismo en el Cine* 53: 7-19.
- Crusells, Magi. 2001. *Las Brigadas Internacionales en la pantalla*. Ciudad Real: Universidad de Castilla-La Mancha.
- Crusells, Magi. 2003. *La guerra civil española: Cine y propaganda*. Barcelona: Ariel Cine.
- Crusells, Magi. 2006. *Cine y Guerra Civil española. Imágenes para la memoria*. Madrid: Ediciones J.C.
- Huth, Arno. 1938. "New Works by Stravinsky and Milhaud". *The Musical Times* 79 (1147): 707-708.
- Ibáñez Ferradas, María Luisa. 1996. "Un inconexo retablo de luz y sombra". En *Catálogo general del cine de la Guerra Civil*, ed. Alfonso del Amo García y María Luisa Ibáñez Ferradas, 31. Madrid: Ediciones Cátedra.

Iglesias Rodríguez, Gema. 2002. "La propaganda política durante la Guerra Civil Española". Tesis Doctoral, dirigida por Antonio Fernández García. Universidad Complutense de Madrid.

Julián González, Immaculada. 1993. *El cartel republicano en la Guerra Civil Española*. Madrid: Ministerio de Cultura y Dirección general de Bellas Artes y Archivos.

Kalinak, Kathryn. 2010. *Film Music: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.

Marion, Denis. 1970. "André Malraux", *Cinema d'Aujourd'hui*, nº65. Paris: Se-hers.

Malraux, André. 2001. *L'Espoir. Sierra de Teruel*. Barcelona: Pocket Edhasa.

Matamoro, Blas. 1979. "Hace 40 años se estrenó *Sierra de Teruel* de André Malraux". *Revista Tiempo de Historia*, Año V, nº 56. Madrid: Prensa Periódica S.A.

Michalczyk, John. 1978. "The Rediscovered Original Version of 'Sierra de Teruel'". *Twentieth Century Literature*, Andre Malraux Issue, 24(3): 344-350.

Michalczyk, John. 1990. "Marlaux's Film *Espoir*: The Aesthetic Mind and Political Context". En *The Spanish Civil War and the Visual Arts*, ed. Kathleen M. Vernon. Cornell Studies in International Affairs, Western Societies Papers. Ithaca, NY: Center for International Studies, Cornell University.

Milhaud, Darius. 1962. [Música Impresa] *Cortège Funèbre for Orchestra*. New York: Associated Music Publishers, Inc.

Pizarroso Quintero, Alejandro. 2005. "La Guerra Civil española, un hito en la historia de la propaganda". *El Argonauta Español* 2. <http://argonauta.image-son.org/document62.html> (Consultado: 14.04.2013).

Román, Alejandro. 2008. *El lenguaje musivisual: Semiótica y estética de la música cinematográfica*. Madrid: Visión Libros.

Thornberry, Robert S. 1978. "A Spanish Civil War Polemic: Trotsky versus Malraux". *Twentieth Century Literature*, André Malraux Issue, 24(3): 324-334.

Tranche, Rafael R. y Vicente Sánchez-Biosca. 2011. *El pasado es destino: Propaganda y cine del bando nacional en la Guerra Civil*. Madrid: Cátedra, Filmoteca Española.

Tranche, Rafael R. 2007. "El frente y la ocupación de Madrid a través de la propaganda cinematográfica del bando nacional en el Guerra Civil". *CIC Cuadernos de Información y Comunicación* 12: 95-118.

Audiovisuales:

Malraux, André. 2003. *Sierra de Teruel. (Espoir)*. DVD. Francia: Les Documents Cinématographiques.

Lidia López Gómez

Lidia López se encuentra actualmente redactando su tesis doctoral (*La música en el cine de la guerra civil española, 1936-1939*), en la Universidad Autónoma de Barcelona, donde es colaboradora en el grupo de Investigación *Las músicas en las sociedades contemporáneas*. Magister en Musicología y Educación musical por la misma universidad (2009-2010), título de Postgrado por la Escola Superior de Música de Catalunya (ESMUC) en la especialidad de violín (2012-2013) y licenciada en violín por el Conservatorio Superior de Música de A Coruña (2005-2009).

Cita recomendada

López Gómez, Lidia. 2013. “*Sierra de Teruel (Espoir): Música y cine durante la Guerra Civil Española*”. *TRANS-Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review* 17 [Fecha de consulta: dd/mm/aa]