

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

Departamento de Comunicación Audiovisual,

Documentación e Historia del Arte



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

**EL COMPOSITOR ESPAÑOL JOSÉ MARÍA RUIZ DE AZAGRA
SANZ (1900-1971): BIOGRAFÍA Y OBRA.**

TESIS DOCTORAL

Presentada por: Paula Traver Navarro

Dirigida por: Dr. David Roldán Garrote

Valencia, septiembre 2015.

La presente tesis doctoral, que pretende recuperar la figura y obra del compositor español José María Ruiz de Azagra Sanz (1900-1971), entronca con la línea de investigación actual sobre compositores que desarrollaron su trabajo creativo principalmente durante la postguerra española.

A pesar de tratarse de uno de los compositores más prolíficos y populares en su época tanto en el género del teatro lírico (pasodobles, cuplés, revista...) como en el cine español de los 40 y 50, Ruiz de Azagra ha sido relegado al ostracismo y apenas existen referencias a su obra y su persona, si bien destacan algunos estudios académicos y publicaciones especializadas realizados por Casares Rodicio, Llisterri, o Roldán Garrote que hablan de algún aspecto de su vida y obra dentro del teatro lírico y la música cinematográfica.

Los principales objetivos de este trabajo son la presentación y establecimiento de una biografía exhaustiva y actualizada del compositor así como la catalogación de su obra. Tras un minucioso trabajo de campo que supuso la consulta en un amplio espectro de fuentes, fundaciones y centros documentales, se presenta junto con la biografía y el catálogo del autor, un análisis general de la banda sonora musical para la película *La torre de los siete jorobados* así como de algunas composiciones para teatro lírico de los años 50 con el fin de establecer unas características propias de composición del autor en ambos géneros.

Por último, también se aporta la partitura recuperada para piano y voz de la canción *Manola lá* mediante la escucha del registro audiovisual perteneciente a la película anteriormente citada.

*

La present tesi doctoral, que pretén recuperar la figura i l'obra del compositor espanyol José María Ruiz de Azagra Sanz (1900-1971), entronca amb la línia d'investigació actual sobre compositors que desenvoluparen el seu treball creatiu principalment durant la postguerra espanyola.

Malgrat tractar-se d'un dels compositors més prolífics i populars en la seua època, tant en el gènere del teatre líric (pasdobles, cuplets, revista...) com en el cinema espanyol dels anys 40 i 50, Ruiz de Azagra ha sigut relegat a l'ostracisme i quasi no existeixen referències a la seua obra i persona, si bé destaquen alguns estudis acadèmics i publicacions especialitzades realitzades per Casares Rodicio, Llisterri o Roldán Garrote que assenyalen algun aspecte de la seua vida i obra dins del teatre líric i de la música cinematogràfica.

Els principals objectius d'aquest treball són la presentació i establiment d'una biografia exhaustiva i actualitzada del compositor així com la catalogació de la seua obra. Rere un minuciós treball de camp que va suposar la consulta en un ampli espectre de fonts, fundacions i centres

documentals, es presenta junt amb la biografia i el catàleg de l'autor, una anàlisi general de la banda sonora musical per a la pel·lícula *La torre de los siete jorobados*, així com de algunes composicions per a teatre líric dels anys 50 amb la fi d'establir unes característiques pròpies de composició de l'autor en ambdós gèneres.

Per últim, també s'aporta la partitura recuperada per a piano i veu de la cançó *Manola lá* mitjançant l'audició del registre audiovisual pertanyent a la pel·lícula anteriorment citada.

*

This doctoral thesis, that seeks to recover the figure and work of the Spanish composer José María Ruiz de Azagra Sanz (1900-1971), connects with the current lines of research about composers that developed their creative works mainly during the Spanish postwar period.

Despite being one of the most prolific and popular composers of his time, in the lyric theatre (paso dobles, couplets, revue...) genre as well as in the Spanish cinema from the 40s and 50s, Ruiz de Azagra has been ostracised and the references to his work or to his person are rarely existing, although some academic studies and specialized publications stand out, as those by Casares Rodicio, Llisterri or Roldán Garrote, that speak about some aspects of his life and work in the lyrical theatre and film music.

The main aims of this work are the presentation and the setting-up of a thorough and updated biography of the composer, as well as his work cataloguing. After a broaden field work that involved the consultation of a wide range of sources, foundations and documentation centres, a biography and a catalogue of the author are presented along with a general analysis of the musical soundtrack for the film *La torre de los siete jorobados* as well as scores of some compositions for lyric theatre from the 50s, in order to stablish the author's own compositional features in both genres.

Finally, it is also included the recovered piano and voice score of the song *Manola lá* through the playback of the audiovisual recording from the aforementioned film.

A mis padres, Vicente y Asunción, y a Antonio.

AGRADECIMIENTOS

A los familiares de José María Ruiz de Azagra Sanz por su valiosa aportación de datos biográficos inéditos y fotografías, así como por la concesión de entrevistas personales y telefónicas: Francisco Ruiz de Azagra Sanz, Mercedes Ruiz de Azagra Sanz y Maria-Josefa Ruiz de Azagra Sanz.

A las instituciones que hemos consultado y a quienes en ellos trabajan: Biblioteca Nacional de España, SGAE de Madrid y Valencia, Biblioteca del IVM de Valencia, Biblioteca de la UPV, Biblioteca de la UJI (Servicio de Obtención de Documentos), Fundación Juan March, RTVE, Festival de Salzburgo (especialmente a Franziska-M Lettowsky, directora de los archivos), National Library of Australia, Filmoteca Nacional y Filmoteca Valenciana.

A David Roldán Garrote, guía fundamental en la presente investigación.

A mis padres, Vicente y Asunción, y a Antonio, por su apoyo y ayuda en este trabajo.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	13
1.1. Justificación	15
1.2. Estado de la cuestión.....	15
1.3. Objetivos.....	20
1.4. Metodología y materiales.....	21
1.5. Estructura de la tesis doctoral	25
2. CONTEXTO HISTÓRICO, SOCIAL, MUSICAL Y FÍLMICO	27
2.1. Contexto histórico.....	29
2.2. Contexto social	30
2.3. Contexto musical	32
2.3.1. La zarzuela	33
2.3.2. La revista y el género chico.....	35
2.3.3. El cuplé.....	36
2.3.4. Lugares de representación musical.....	37
2.4. Contexto fílmico	39
2.4.1. La República.....	40
2.4.2. La censura.....	40
2.4.3. El cine tras la Guerra Civil.....	42
2.4.3.1. Géneros	43
2.4.3.2. La música de las películas.....	44
2.4.3.3. Compositores	46
2.4.3.4. Lugares de representación cinematográfica y principales productoras.....	48
3. BIOGRAFÍA DE RUIZ DE AZAGRA	51
3.1. Primeros años.....	53

3.2. Traslado a Madrid y trabajo en el Teatro Martín.....	53
3.3. Incursión en el mundo del cine (1935-1956).....	59
3.4. Creación de la escuela de baile y de la compañía de teatro.....	70
3.5. Colaboración con el teatro de Luisillo (1947-1971).....	70
3.6. Ruiz de Azagra como consejero de la SGAE.....	73
3.7. Los viajes y las giras por Australia (1958-1971).....	76
3.6. Árbol genealógico de Ruiz de Azagra.....	89
4. CATALOGACIÓN DE LAS OBRAS DE RUIZ DE AZAGRA.....	91
4.1. Introducción.....	93
4.2. Descripción y análisis de los campos de la catalogación.....	93
4.2.1. Referencia de catalogación.....	93
4.2.2. Título.....	94
4.2.3. Géneros.....	98
4.2.4. Fecha de composición/estreno/registro y Año.....	101
4.2.5. Lugar de estreno.....	105
4.2.6. Instrumentación.....	106
4.2.7. Duración.....	108
4.2.8. Compás.....	110
4.2.9. Número de compases.....	110
4.2.10. Indicación.....	112
4.2.11. Tonalidad principal.....	113
4.2.12. Tonalidades secundarias.....	115
4.2.13. Editorial.....	116
4.2.14. Autor de la letra.....	118
4.2.15. Autor conjunto de la música.....	119
4.2.16. Localización de la obra.....	120

4.2.17. Observaciones	120
4.3. Resultados, informe y análisis de los datos obtenidos.....	121
5. OPINIONES SOBRE MÚSICA Y CINE DE RUIZ DE AZAGRA.....	143
6. FUTURAS LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN.....	151
6.1. Análisis compositivo de obras para teatro lírico.....	151
6.2. Análisis compositivo de bandas sonoras musicales para películas.....	162
6.2.1. Filmografía: <i>La Torre de los 7 jorobados</i>	162
6.2.2. Análisis musical de <i>La torre de los siete jorobados</i>	163
6.2.3. Reflexión sobre la utilización de la música en los diferentes espacios	168
6.2.4. Recursos compositivos de Azagra en <i>La torre de los siete jorobados</i>	168
6.2.5. Identificación de los personajes principales con sus leitmotivs	169
6.3. Recuperación de partituras a través del archivo filmico.....	170
7. CONCLUSIONES	175
8. REFERENCIAS	183
9. RELACIÓN DE FIGURAS	197
10. ANEXOS	203
Anexo I: Catalogación	205
Anexo II: Entrevista a Francisco Ruiz de Azagra Sanz.....	225
Anexo III: Documentos, entrevistas y críticas.....	231
Anexo IV: Tabla de resumen por años de las conclusiones de la catalogación.....	239

1. INTRODUCCIÓN

1. Introducción

1.1. Justificación

Dentro del panorama de los compositores españoles activos entre los años 40 y 60, se sitúa la figura de José María Ruiz de Azagra Sanz, compositor de ballets, zarzuelas, obras para teatro lírico y bandas sonoras musicales para películas. La elección del compositor Ruiz de Azagra como objeto de estudio en este trabajo de investigación se debe al interés por la música española de los años 30 hasta los años 60 -contexto temporal en que se sitúan las obras de dicho compositor-, así como a la atracción por el mundo filmico y por el estudio de las bandas sonoras musicales y su relación con la imagen. Mi situación personal como compositora y mi interés por la composición para audiovisuales, así como la ausencia de estudios monográficos sobre este compositor, han sido decisivos para establecerlo como punto central de este trabajo de investigación.

1.2. Estado de la cuestión

Debido a la época de autarquía de los años 40 y 50 que promovía el cine nacional y reducía la competencia exterior, los compositores españoles de este periodo, especialmente en el cine y en el teatro, gozaron de gran éxito.

Ruiz de Azagra fue en su época de los compositores más prolíficos y reconocidos en obra para cine y teatro lírico, siguiendo los estudios de Casares Rodicio (2001 y 2002-2003) y Borau (1998) entre otros y contrastándolo el gran número de estrenos que aparecen en las reseñas y críticas de periódicos.

Sin embargo, hay pocos estudios que hagan referencia a Ruiz de Azagra y ninguna monografía específica. Existe, no obstante, una tendencia desde los años 80 al estudio de la música de cine español con el consiguiente aumento número de artículos y tesis sobre compositores coetáneos a Ruiz de Azagra.

Debemos hacer referencia a las siguientes **tesis monográficas sobre compositores cinematográficos de los años 40**: *Música y cine en el franquismo: el compositor Juan Quintero Muñoz (1903-1980)* (López, 2009) y el posterior artículo “Entre el casticismo y el sinfonismo: música cinematográfica en la España de los años centrales del siglo XX” (López, 2012) que matizaba algún aspecto de su tesis, *Manuel Parada y la música cinematográfica española durante el franquismo: estudio analítico* (Miranda, 2001), *El teatro en Segovia (1918-1936)* (González-

Blanch, 2004), *El compositor Manuel López-Quiroga* (Pidal, 1999), *Aspectos léxico-semánticos de la copla española: los poemas y canciones de Rafael de León* (Hurtado, 2003) y más recientemente la tesis en curso de Clara de Biurrun sobre García-Leoz.

No debemos olvidar mencionar algunos **artículos** sobre compositores de los años 40 como “El primer largometraje de animación europeo en color: Garbancito de la Mancha (1945). Análisis de la música de Jacinto Guerrero” (Ramos, 2012) y su consiguiente trabajo de investigación, “Jacinto Guerrero, un compositor de, antes y para el cine” (Falcó, 1995), “García-Leoz, el gran músico de Olite, rescatado” (F., 1995), “Juan Quintero. Hacia una historia sonora del cine español” (Arce, 2000) y el libro *Jesús Guridi* (Pliego, 1997).

También existen **tesis** que hacen referencia al contexto cinematográfico y teatral, como *Fuentes documentales para el estudio de la música en el cine español de los años 40* (Roldán, 2003), *La música incidental en el Teatro Español de Madrid (1942-1952 y 1962-1964)* (Carrillo Guzmán, 2008), *Historia del teatro olvidado: la revista (1864-2009)* (Montijano, 2009), *La creación musical en el cine español contemporáneo* (Fraile, 2008) y *La música en el cine español de la posguerra (1939-50)* (García, 2014).

Temas y aspectos similares se han abordado en numerosas monografías publicadas en los últimos años como *Lo andaluz en el cine del franquismo: los estereotipos como estrategia para manejar la contradicción* (Labanyi, 2004), *El modelo cruzada. Música y narrativa en el cine español de los años cuarenta* (Sevilla Llisterri, 2007), *Historia y teoría de la música en el cine: presencias afectivas* (Colón, 1997) o *Spanish film scores in early Francoist cinema, 1940-1950* (Dapena, 2002) y numerosos **artículos** sobre franquismo, música y cine entre los que destacamos “Los estudios sobre música y audiovisual en España: hacia un estado de la cuestión” (López, 2010), “La música en el sistema propagandístico franquista” (Muñiz, 1998), “Ideología y política en las instituciones musicales españolas durante la Segunda República y Primer Franquismo” (Zalduondo, 2006), “Instrumentalización política de la música desde el franquismo hasta la consolidación de la democracia en España” (Piñeiro, 2013) o algunos más específicos como “Hechicero de las pasiones del alma: el jazz y la subversión de la biopolítica franquista (1939-1959)” (Iglesias, 2013).

Por su parte, es interesante destacar los estudios sobre audiovisuales, de la mano de Matilde Olarte (los cuatro simposios bianuales de “La Creación Musical en la Banda Sonora”) y algunas antologías del panorama musical del cine español (*Fantasia cinematográfica* de RTVE-Música de Ana Vega Toscano).

A pesar de todo este panorama de investigación actual en torno a compositores españoles de los años 40 y su relación con el teatro lírico o el cine, existe un vacío importante referente al compositor José Ruiz de Azagra. Si bien fue uno de los autores más prolíficos de su época, no existen monografías, libros, tesis o estudios específicos dedicados a él, por lo que el presente trabajo rellenaría este vacío dentro del ámbito general de compositores españoles de los años 40.

Las únicas **referencias a Azagra** encontradas en diccionarios específicos son escasas: se reducen a algunas biografías muy breves en *Diccionario do cine en Galicia* (Cabo, 2002), *Diccionario de la zarzuela* (Casares Rodicio, 2002-2003), *Diccionario de cine español* (Borau, 1998) y *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (Casares Rodicio, 2002), y en numerosas ocasiones, los datos son imprecisos e incluso equivocados. Así pues, las únicas referencias biográficas que tenemos de Ruiz de Azagra nos indican poco más que el lugar y año de nacimiento y defunción, así como el dato de su traslado a Madrid, si bien también podemos encontrar referencias a las críticas musicales sobre sus estrenos en *La escena madrileña entre 1926 y 1931: un lustro de transición* (Vilches y Dru Dougherty, 1997).

También debemos destacar el artículo *Arriba y abajo. La música de La torre de los siete jorobados*, por Roberto Cueto (2011) que se incluye en el libro adjunto al DVD de la nueva edición remasterizada de la película y que nos aporta algunos datos interesantes sobre su trayectoria compositiva en la música del género chico así como en la producción de bandas sonoras musicales para cine.

Sobre el método compositivo de Azagra, solo encontramos las críticas aparecidas en los periódicos de sus estrenos, que nos da un idea del tipo de música y la aceptación del público, algunos artículos en revistas especializadas de la época (*Radiomanía*), el breve estudio sobre la música de *La torre de los siete jorobados* (Roberto Cueto, 2011) antes citado, el estudio sobre la utilización de la música en la película *El hombre que se quiso matar* (Roldán Garrote, 2003) y los escuetos análisis sobre las bandas sonoras musicales de algunas de sus películas en *La música en el cine español de la posguerra (1939-50)* (García, 2014).

La mayoría de sus composiciones son hoy en día desconocidas, y de otras muchas cuyos títulos aún aparecen en algunos catálogos, ha desaparecido tanto la partitura como el archivo fonográfico. Por otra parte, el interés por realizar esta investigación es mayor al no existir una biografía ni catalogación completa exhaustiva, de tal forma que son muchos los datos sobre José Ruiz de Azagra que hasta ahora desconocíamos.

Finalmente, si hacemos referencia a la existencia de bases de datos o catalogaciones de sus obras, debemos decir que hasta la realización del presente trabajo, no existía ninguna completa sobre las obras de Azagra, de hecho las obras están esparcidas por diversas sedes (BNE, SGAE, Fundación Juan March). No obstante, podemos hacer referencia a tres bases de datos preexistentes (incompletas y con información parcial) que han sido los pilares sobre los que se ha compuesto la catalogación total que presentamos aquí, además de otras numerosas fuentes de documentación: la partitura comprada, artículos de periódico, programas de mano, etc.

-Base de datos de WorldCat (www.worldcat.org), una gran biblioteca virtual online. Contiene información básica (colaboradores de letra y música, editorial o productora, partitura o grabación en caso de que haya) de 49 obras de Azagra: 35 de ellas con la partitura y 14 con la grabación.

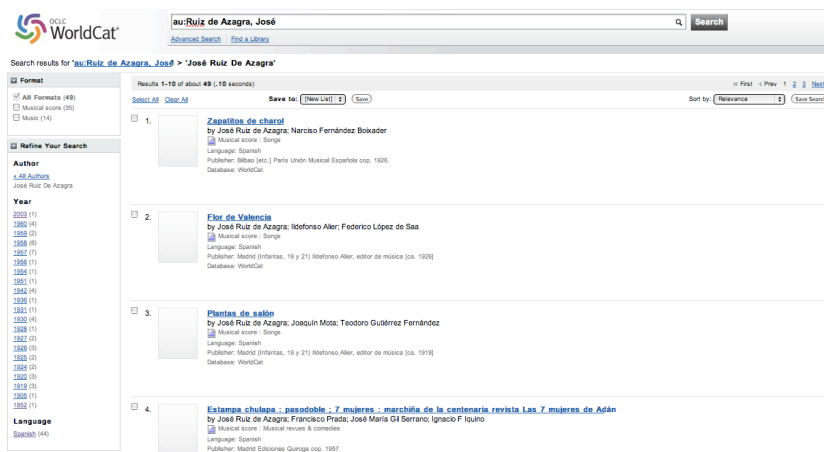


Imagen 1: WorldCat database. Captura de pantalla realizada el 18-02-15.

-Base de datos de la BNE (Biblioteca Nacional de España) (<http://catalogo.bne.es>), que contiene 123 registros (algunos duplicados) con información muy detallada de obras de Azagra.

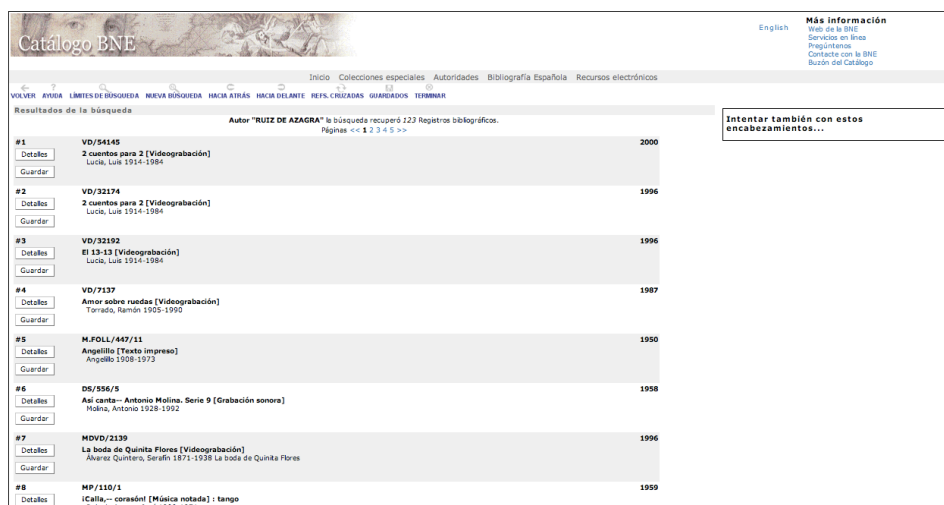


Imagen 2: Base de datos de la BNE. Captura de pantalla realizada el 18-02-15.

La información que se puede obtener de cada registro es la siguiente: año de edición, editorial, plantilla instrumental, vocal o instrumental, documento sonoro o partitura (y esta con las particellas), grabación y otros datos que no utilizamos en nuestra catalogación (medidas de la partitura y número de páginas). Vemos aquí un ejemplo de *Canción a España*.

Ver signatura/s | Registro del catálogo

Canción a España [Música notada] : pasodoble Cambiar visualización
Ruiz de Azagra, José 1900-1971

Control Bib.Nacional (PAR57)

Autor personal [Ruiz de Azagra, José \(1900-1971\)](#)

Título [Canción a España \[Música notada\] : pasodoble / letra de Bolaños y Durango ; música del maestro Azagra. Andalucía florida : pasodoble / letra de Manher ; música de J. Fernández](#)

Publicación Madrid : Hersant, cop. 1957 : G. Copego

Descripción física 1 partitura abreviada ([6] p.) ; 25 cm+10 partes

Nota general Proc. del Reg. de la Prop. Intel.

Nota general Fotografía de la int. Paquita Serrano en la cubierta

Nota general Anuncio de la grabación de las dos obras en discos Alhambra (EMGE 70684) por Paquita Serrano

Nota tit. y men. res Con letra

N. área desc. fis. Saxofones (4), trompetas (2), trombón, violín-guión, contrabajo y batería

Materia [Pasodobles \(Orquestina\)](#)

Autor Secundario [Bolaños, Mariano \(1896-1978\)](#)

Autor Secundario [Durango, María Adela \(1916-\)](#)

Autor Secundario [Fernández, Jesús \(1903-1997\)](#)

Autor Secundario [Herrero de Cabo, Manuel \(m. 1967\)](#)

Variante de título [Andalucía florida.](#)

980 852. 40 M-BN BNMADRID PA00117098 Mp/109/47 Anotación ms.: "Enero 58" Sello de Depósito Legal MU SALA_BARBI

980 852. 40 M-BN BNMADRID PA00312312 Mp/3866/11 En la cub.: Firma ms. Sello de Sociedad General de Autores de España, Madrid MU SALA_BARBI

Imagen 3: Ejemplo de información de registro en la BNE. *Canción a España*. Captura de pantalla realizada el 18-02-15.

-Base de datos online de la SGAE (Centro de Documentación y Archivo de la SGAE). En las primeras consultas se obtuvo un total de 322 obras de las cuales se añadía la información de la editorial.

sgae repertorio SGAE

Obra seleccionada | ^ |

Título original	Código de obra SGAE	Código de ISWC
ZAPATTITOS DE CHAROL	491.920	T-041.205.952-9

Creadores | ^

Nombre	IPI
JOSE RUIZ DE AZAGRA SANZ	27.013.130
NARCISO FERNANDEZ BOIXADER	10.004.278

Titulos alternativos (Véase) | ^

Título

Editores | ^

Nombre	IPI
UNION MUSICAL EDICIONES S L	31.308.623

Intérpretes | ^

Nombre

[← VOLVER](#)

Imagen 4: Ejemplo de información de registro en la SGAE. *Zapattitos de charol*. Captura de pantalla: 18-02-15.

Así pues, se ha hecho necesario realizar una catalogación completa que aglutine todas ellas así como las encontradas en otros lugares (librerías, ventas por Internet) que no aparecen en los catálogos de estas instituciones, mediante la minuciosa búsqueda y contraste de obras.

Tampoco existe ningún análisis musical completo efectuado sobre ninguna de sus composiciones (exceptuando el de la película *El hombre que se quiso matar*, de Roldán Garrote, 2003), ni estudios sobre los procesos compositivos de este autor. Si bien la ausencia de información ha hecho más difícil este trabajo, también la gratificación ha sido mayor a la hora de establecer una biografía más completa y una catalogación exhaustiva de todas sus obras.

1.3. Objetivos

El presente trabajo de investigación pretende redescubrir la figura del compositor Ruiz de Azagra, devolviéndole el lugar que se merece en el panorama de la composición de obras para teatro lírico español y bandas sonoras musicales para películas. La enorme producción de Ruiz de Azagra así como el gran éxito que tuvo en su tiempo hacen que dicho autor, que ha quedado relegado en el olvido hoy en día, merezca ser estudiado y devolverle el interés y la mirada crítica sobre sus composiciones y método compositivo. Los principales objetivos hacia los que se orienta este trabajo giran en torno a esta intención general.

- Establecer una **biografía**, lo más extensa y completa posible, hasta ahora inexistente, de la vida personal y profesional del autor.

- Establecer un **contexto histórico, social, musical y fílmico** del entorno de la figura a estudiar y poner en relieve la importancia de Ruiz de Azagra en su época, dando a conocer su trayectoria artística como director y compositor, así como sus relaciones con otros personajes importantes del mundo artístico.

- **Buscar y recopilar** información de primera mano sobre la vida y la obra de Azagra, mediante la realización de un trabajo de campo (búsqueda de documentos, artículos, partituras, documentos audiovisuales, reseñas de periódicos, programas de mano, etc.). Se trata de una búsqueda exhaustiva ya que no existe ningún centro de documentación o de base de datos online que disponga de toda la obra de Azagra, por lo que se ha tenido que ir recopilando de diversas fuentes de información incompletas y con escasa información.

-**Estudiar y analizar** la documentación obtenida y los datos que se desprenden de este material.

-Confeccionar un **catálogo** de la obra del autor en el que quede recogida toda la obra de Azagra -tanto para teatro lírico (canciones, cuplés o zarzuelas) como ballets y las bandas sonoras de películas- y que identifique cada obra con un código alfanumérico que nos permita localizarla con facilidad y obtener así un listado completo de todas las obras de Azagra que refleje a su vez las características principales de cada composición.

-Establecer unas **conclusiones** generales de la obra de Azagra a través de un análisis estadístico basado en la información obtenida, que refleje desde los aspectos más generales hasta los más técnicos como tonalidad y compás, entre otros, y que se puedan relacionar con su biografía, trayectoria compositiva y contexto social, histórico y musical.

-Establecer unas **futuras líneas de investigación** derivadas de este trabajo de investigación.

1.4. Metodología y materiales

La **metodología** empleada en la fase del trabajo de campo se centró principalmente en la búsqueda de información y recogida de material en varias ubicaciones: para biografías y partituras, consulta a bibliotecas (búsqueda a través de los catálogos digitales de BNE, SGAE y Fundación Juan March, así como la hemeroteca digital de *ABC*, *La Razón*, *La Vanguardia*. También hemos accedido a bibliotecas internacionales (Australia y otras) pero con escasos resultados. Mediante el préstamo bibliotecario hemos obtenido algunas copias de obras de la BNE, y mediante petición directa, de Fundación Juan March y SGAE, si bien ha sido crucial la investigación *in situ* en BNE de todas las obras), búsqueda en librerías de segunda mano y compra de partituras a través de Internet y consultas a RTVE.

Otros centros documentales consultados fueron las hemerotecas (artículos de periódicos y revistas coetáneas a Azagra, estrenos y actividad musical de la época, programas de mano y carteles de los estrenos y registros sonoros y visuales) y para una aproximación más exacta a su biografía se ha contactado directamente con los familiares de Azagra, quienes accedieron a ser entrevistados tanto en persona como telefónicamente, aportando en distintas ocasiones no solo sus recuerdos sino documentación.

A medida que se iba recabando la información fueron surgiendo distintas vías de estudio e investigación, puesto que la documentación aportada y obtenida en los distintos centros abría ante nosotros un espectro demasiado amplio que no podíamos abarcar solos sin apoyo financiero ni humano en una tesis doctoral. De este modo fueron surgiendo los distintos apartados del presente trabajo y se desecharon algunos temas que esperamos abordar más adelante con más tiempo y recursos, como por ejemplo, la música para cine del autor.

La documentación aportada por los familiares del maestro así como la información recabada en otras fuentes nos permitió elaborar, contrastando en todo momento los datos obtenidos, una biografía extensa, específica e inédita hasta el momento, en la que se incluyen fotografías y otros documentos relevantes que aportan luz sobre la figura y obra de Azagra.

El gran volumen de información que comenzamos a acaparar nos forzó a desarrollar una catalogación, que recopila todas las obras de Azagra, creando un catálogo exhaustivo y completo hasta ahora inexistente. Los ítems empleados han hecho referencia a naturalezas bien distintas que van desde: la localización (referencia, nombre de la obra, localización), la ubicación temporal y espacial (lugar de estreno, fecha de estreno), la forma y composición (género, número de compases, tonalidad principal, tonalidades secundarias, número de páginas, instrumentación), la autoría (parte de la que es autor, autor conjunto de la música, autor de la letra), hasta la editorial y posibles observaciones (si hay discografía, algún elemento especial, etc.)

Para establecer las características compositivas y evolución de las mismas en la obra de Azagra, fue necesaria la consulta y estudio *in situ* de partituras excluidas del préstamo en la BNE así como de la visión y audición de registros audiovisuales y sonoros obtenidos en múltiples centros y medios. Fue necesario complementar este trabajo de análisis con un profundo estudio de la época que nos diera, no solo el contexto político y social sino también, y más importante, el cultural y musical en el que se desarrolló la carrera de Ruiz de Azagra.

Una vez finalizada la catalogación de su obra completa se consideró importante analizar una serie de obras para complementar y confirmar los datos estadísticos emanados del estudio de nuestra catalogación. Como el análisis de todas las obras era imposible (bien porque estaban desaparecidas, bien porque se trataba de un volumen de trabajo desproporcionado y que se alejaba de nuestro propósito inicial) se tomó la decisión de analizar a modo de ejemplo tres obras pertenecientes al género de teatro lírico así como un estudio de la música empleada en la película *La torre de los siete jorobados* mediante el análisis por bloques, personajes y leitmotifs.

Esta última fase de nuestro trabajo nos llevó a aplicar los conocimientos adquiridos sobre el compositor para atrevernos a recuperar la partitura perdida de la canción *Manola lá* (que se puede escuchar al comienzo de la película anteriormente citada) mediante la escucha directa del registro audiovisual y que presentamos en esta tesis en su versión reducida para piano y voz.

El **material** empleado en esta tesis, como ya hemos comentado, tiene varias facetas, abarcando desde documentos oficiales de carácter administrativo a partituras, pasando por registros audiovisuales, gráficos, bibliográficos, libretos, etc. Además, se han utilizado referencias aparecidas en diccionarios sobre su biografía, catálogos de la BNE y la SGAE de sus composiciones, y reseñas y críticas encontradas en hemerotecas (principalmente en el periódico *ABC*). Finalmente, no debemos olvidar el material inédito aportado por los familiares de José Ruiz de Azagra, como fotografías, programas de mano, etc., información muy relevante y de gran utilidad para nuestro trabajo.

A continuación detallamos las fuentes utilizadas:

-Enciclopedias, diccionarios, libros: búsqueda de datos biográficos, que han resultado más bien escasos (generalmente se ha encontrado el lugar de nacimiento, año de nacimiento y fallecimiento y el hecho que vivió en Madrid) y, en muchas ocasiones, inexacto o equivocado. De entre las enciclopedias que más nos han podido aportar destacamos las más importantes donde se citan algunos títulos de sus composiciones para cine, como es el caso del *Diccionario do cine en Galicia* (Cabo, 2002). Se añaden algunos datos imprecisos sobre sus hermanos y sus estrenos en teatros de Madrid en el *Diccionario de la zarzuela* (Casares Rodicio, 2002-2003) y algunas características musicales sobre su composición en el *Diccionario de cine español* (Borau, 1998) y en el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (Casares Rodicio, 2002).

-Artículos y críticas en periódicos: datos aparecidos tanto en *ABC*, como en *La Vanguardia*, *La Voz*, *El Liberal*, *La Libertad*, *El Heraldo de Madrid*, *Informaciones*, *El Imparcial*, *El Sol* y las revistas *Radiocinema* y *Blanco y Negro* por lo que respecta a la biografía, han ayudado a establecer diferentes fechas de viajes y de sus relaciones personales y profesionales con Luis Dávila (Luisillo), Ángela Viruete (su segunda esposa), Tomás Barrera, etc. En *ABC*, es de grandísimo interés para el establecimiento de la biografía y árbol genealógico las esquelas mortuorias (Azagra, Mercedes, Ángela), así como para la situación de fechas. Dado que en cada esquila se hace referencia a los nombres de los familiares, hemos podido averiguar, sometiendo las esquelas a un proceso de reconstrucción lógica de acontecimientos, datos referentes a sus hijos políticos así como a su segundo matrimonio.

-Contacto con familiares: varias conversaciones telefónicas con los tres hijos de Ruiz de Azagra que nos permitieron la obtención de datos relevantes de su biografía y una entrevista personal realizada en Madrid el 13 de abril de 2012 (incluida en el anexo) a su hijo Francisco Ruiz de Azagra Sanz que ha aportado valiosísimos datos jamás editados para la biografía. Los familiares también nos han proporcionado fotografías inéditas de Ruiz de Azagra que incluimos en la biografía.

-Consultas a cementerios y parroquia San Ildefonso: consulta y petición de certificado de matrimonio a la parroquia San Ildefonso, de sus segundas nupcias, así como consulta a los cementerios de Madrid para saber donde está enterrado. No se obtuvieron resultados.

Para la catalogación de las partituras se han seguido diversas orientaciones.

-Reseñas y críticas en periódicos: críticas sobre su composición, fechas y lugares de los estrenos para algunas de sus obras y algún dato referente a su método compositivo. De especial interés ha sido el diario *ABC* (de Madrid y de Sevilla), *La Vanguardia*, *La Voz*, *El Liberal*, así como algunos artículos específicamente musicales en la revista de cine *Radiocinema*.

-Programas de mano: de venta en Internet y a través de la Fundación Juan March, relevantes para establecer su trayectoria artística.

-Partituras: búsqueda en diferentes instituciones y bibliotecas.

- Biblioteca Nacional de España (BNE): búsqueda en el catálogo digital y después estudio *in situ* de cada una de las partituras que posee dicha biblioteca de Ruiz de Azagra procediendo a la recopilación de todos los datos generales de cada una de las partituras para el establecimiento del catálogo (título, año de composición, instrumentación, etc.) así como un análisis de los aspectos musicales fundamentales de cada una de ellas (tonalidad, número de compases, etc.)
- Sede de SGAE: obtención de algunas copias de sus obras.
- Archivos de SGAE: negativa reiterada por parte de SGAE a la petición de acceder *in situ* al archivo de obras y gran dificultad para la obtención de, finalmente, copias de las casi 300 entradas que figuran en la catalogación de la SGAE, previo pago a pesar de tratarse de un trabajo de investigación. Las obras fueron obtenidas tras una gran demora y gracias a una autorización expresa del hijo de José Ruiz de Azagra. La

demora, así como la negativa a poder acceder a los archivos y estudiar *in situ* las partituras, ha sido el principal obstáculo de esta catalogación.

- Fundación Juan March: obtención de partituras, así como algunas reseñas de periódicos y programas de mano, valiosos para la obtención de datos que completan la biografía artística del compositor.

-Filmoteca nacional y filmoteca valenciana (Culturarts-Ivac): búsqueda de películas en las que Ruiz de Azagra ha sido compositor de la banda sonora musical, compositor de alguna canción o director y/o arreglista musical.

1.5. Estructura de la tesis doctoral

Hemos presentado una primera parte a modo de introducción, donde incluimos la justificación y motivos de interés para realizar este trabajo, el estado de la cuestión actualmente, los objetivos, los materiales utilizados y la metodología que hemos seguido para la obtención de documentación y datos.

La segunda parte consiste en un contexto histórico, social, musical y filmico que nos hace situar a Azagra en su tiempo y comprender el entorno social y artístico en el que vivió.

En una tercera parte se reconstruye una extensa biografía de Ruiz de Azagra con datos totalmente inéditos y contrastados, así como fotografías del compositor en su trabajo, desconocidas hasta entonces. La biografía se divide en diferentes secciones relacionadas con distintas etapas de la trayectoria artística del compositor.

La cuarta parte consiste en la presentación de la catalogación de las obras de Azagra elaborada durante la investigación –incluida en el anexo- estructurada en 17 campos y explicada mediante estudios estadísticos, porcentajes y análisis de las partituras y documentos.

Tras un apartado que hace referencia a las opiniones sobre música y cine del propio compositor y otro en el que se proponen futuras líneas de investigación derivadas del presente trabajo, finalmente se presentan las conclusiones a las que hemos llegado así como una relación de las referencias de las fuentes empleadas y los anexos (que incluyen la catalogación, la entrevista a Francisco Ruiz de Azagra y otros documentos de importancia).

2. CONTEXTO HISTÓRICO, SOCIAL, MUSICAL Y FÍLMICO

2. Contexto histórico, social, musical y fílmico

2.1. Contexto histórico

Durante el periodo histórico que coincide con la vida de Ruiz de Azagra podemos distinguir varios cambios políticos fundamentales en España. Así pues, su infancia y adolescencia se desarrolla en la monarquía de Alfonso XIII de Borbón, un periodo en el que se pusieron de manifiesto los conflictos marcados por las reivindicaciones de la clase obrera, con huelga general en 1917, pandemia de gripe en 1918 (la denominada gripe española) así como unos años de terrorismo intenso (1921-23) y el desastre militar de Annual (Marruecos, 1921), donde falleció un hermano de Ruiz de Azagra.

Esta situación descontrolada tuvo como resultado el pronunciamiento de Primo de Rivera de 1923 que puso fin a la Constitución de 1876 y la formación de un gobierno al margen del Parlamento. Durante la dictadura de Primo de Rivera, gracias a una coyuntura económica mundial más favorable, hubo una etapa de prosperidad material, con algunas innovaciones técnicas (electricidad y motor de explosión) que sin embargo no beneficiaron en modo alguno a la sociedad campesina. También es destacable las migraciones interiores hacia las grandes ciudades y la incursión de las mujeres en cargos de responsabilidad en los gobiernos municipales. Posteriormente el Directorio Civil (Calvo Sotelo, etc.) sustituyó al Militar y se preocupó por la educación de los ciudadanos. En las elecciones municipales de abril de 1931 tuvieron un gran éxito los republicanos y socialistas, por lo que Alfonso XIII abandonó el país y el 14 de abril de 1931 se proclamó la II República. Esta época, que coincide con la madurez de Ruiz de Azagra, viene marcada por el impacto de la crisis económica de 1929, profundas convulsiones sociales e incremento del paro obrero.

El 18 de julio de 1936 tuvo lugar el golpe de estado militar que daría lugar a la Guerra Civil Española (1936-1939). Esta etapa supuso un gran cambio para la gente: las familias se separaron, no solo porque los hombres tuvieron que ir al frente sino porque se dividieron territorialmente zonas y muchos de ellos no pudieron volver a encontrar a sus familiares. Por otro lado tuvo lugar la marcha de muchos niños a países que los acogieran. Pocos eran los momentos de distracción: escuchar la radio (noticias y canciones, preferentemente), ir al café o al teatro y al cine.

Posteriormente, Ruiz de Azagra viviría la etapa del franquismo que no vería acabar. Entre el final de la Guerra Civil y 1950, la época de autarquía, la situación aislacionista en España fue difícil pues tenía industrias paralizadas, medios de transportes y ciudades destruidas, racionamiento de los alimentos, un gran número de la población desplazada de sus hogares, otra parte exiliada al

extranjero y se vivía un clima de pérdida de libertades, miedo a las represalias, detención de sospechosos y un gran número de ejecuciones. A todo esto se debe añadir la sequía de 1946 que produjo unas cosechas insuficientes. La industria y la tecnología quedó atrasada y limitada por falta de capital y a causa de la Segunda Guerra Mundial en Europa, y los salarios bajaron.

A partir de los años 50, con el acercamiento de EE.UU. a España, esta se abrió al exterior con lo que todo ello implicó: desarrollo del comercio exterior, emigración de trabajadores, turismo y los posteriores planes de desarrollo económico en la década de los 60. Durante estos años, la sociedad de consumo y la progresiva emancipación e igualdad de la mujer provocaron una educación menos exigente y una libertad y nueva forma de concebir los valores morales y gustos culturales. La fe, castidad, educación religiosa, etc. no eran ya los valores principales, sino el consumo, ocio, tolerancia sexual, libertad, etc.

Ruiz de Azagra presenció, pues, numerosos cambios de gobierno: golpe de estado, monarquía, república, guerra y dictadura.

2.2. Contexto social

En el primer tercio del siglo XX (1902-1931) la sociedad española crecía de forma lenta pero continua gracias a las mejoras sanitarias y al descenso de la tasa de mortalidad, si bien la tasa de mortalidad infantil aún seguía siendo elevada. En 1918-1919 España se enfrentó a la catástrofe conocida como la Gripe Española que causó muerte a un gran número de personas. En esta época también era destacable la emigración del campo a las ciudades, así como la emigración hacia el exterior, sobretudo a América Latina.

La sociedad estaba marcada por grandes diferencias de riqueza: las clases altas (dedicadas a la industria y las finanzas), una clase media con dificultades económicas e ideológicamente en oposición al régimen de la Restauración, las clases populares (la clase obrera organizada entorno a sindicatos como CNT y UGT) y los jornaleros sin tierra del sur del país en situación desesperada.

En los años 40, debido a la política económica consolidada tras la Guerra Civil, es decir, a la autarquía económica que pretendía la autosuficiencia económica, se incrementó el estraperlo y el mercado negro. Este último fue vital para la supervivencia de los más débiles y fuente de fortuna para otros. De hecho, se genera un “marco dual en el que las figuras de los nuevos ricos, bien situados políticamente, contrasta vivamente con situaciones de extrema pobreza” (Bahamonde,

1993). Los asalariados, muchos de los cuales tenían jornadas de 10 horas y poco poder adquisitivo para adquirir alimentos básicos, estaban englobados en los sindicatos verticales controlados por la Falange, suprimiéndose cualquier otra iniciativa de agrupación sindical

Ángel Bahamonde, catedrático de Historia Contemporánea de la Universidad Carlos III de Madrid, hace una descripción interesante de la sociedad en la época de la autarquía:

La censura previa era obligatoria para todo tipo de publicaciones, espectáculos y obras de arte. Sólo en 1966, con la Ley de Prensa de Fraga Iribarne, se excluyó de dicha obligatoriedad a las publicaciones (salvo las juveniles) si bien siguió en vigor para el cine y los espectáculos. En una época en que la unidad política y religiosa era monolítica, las preocupaciones censoras se concentraron en el tema de la moralidad sexual (Tejada, 1977).

En todo caso, la mayoría de la población luchaban día a día para sobrevivir. La mayoría de los ingresos eran para los alimentos necesarios y no quedaba mucho dinero para ocio, sin embargo, triunfó el fútbol como principal diversión y el cine, que vio aumentado el número de espectadores. Si bien la censura seguía actuando, siguiendo de nuevo a Bahamonde podemos decir que :

El cine americano desvelaba un género de vida de ensueño, inalcanzable, pero que durante hora y media hacía al espectador copartícipe de un paraíso lejano. Por esta vía empezó la sociedad española a aproximarse al american way of life, que el tardío Mr. Marshall empezó a importar desde 1953. Luego, la vuelta al hogar, con escasez de lumbre y pan, con la programación radiofónica que mantenía los sueños de los más afortunados poseedores del apartado de Marconi, con concursos y canciones que emitían sistemáticamente a un onírico mundo tan abundante como las ubres de la vaca lechera. Una sociedad de carpantas, zarras, flechas y pelayos, con el recurso en última instancia del Auxilio Social o a las ropitas tejidas por las mujeres de la Sección Femenina (Bahamonde, 1993).

Ya en la década de los 50 comenzaron las primera revueltas (el primer conato de huelga en Barcelona en 1951 que prendería también en el País Vasco y en Madrid). La sociedad era principalmente agraria y la emigración (hacia América, hacia países europeos o hacia el protectorado de Marruecos) tenía gran importancia.

En los años 60 el mundo pasó por una situación favorable que promovió el crecimiento de la industria y los servicios en España. Se incrementaron las inversiones extranjeras y el paro descendió notablemente. También se produjo un éxodo hacia las zonas industriales y hacia ciudades europeas, y creció el desequilibrio entre regiones. Aumentó la tasa de natalidad y se redujo la de

mortalidad, aumentaron las prestaciones sanitarias y las pensiones. En definitiva, el desarrollo económico fue el desencadenante del inicio de la sociedad de consumo en España. Se creó una clase media que disponía de televisor y, en muchos casos, de coche propio. Esto trajo algunas consecuencias asociadas, como la pérdida de influencia del catolicismo en la sociedad, la introducción de modas y costumbres de otros países y nuevas formas de relación entre las personas, así como una liberación en la conducta sexual.

2.3. Contexto musical

Azagra se sitúa en pleno siglo XX, siendo esta una época altamente fructífera e innovadora en la experimentación musical y búsqueda de nuevos lenguajes. A nivel internacional, destacamos el siglo XX como un siglo de cambios, ruptura con la tonalidad, técnicas extendidas de los instrumentos e introducción de ruidos y sonidos así como instrumentos novedosos a las composiciones, dando lugar a una multitud de tendencias: dodecafónica (segunda escuela de Viena con Schönberg, Webern y Berg), neoclasicismo (Prokofiev, Stravinsky, Bartok), música electrónica y concreta (Varese, Xenakis, Messiaen, Boulez), aleatoria (Stockhausen), micropolifonía (Ligeti), minimalismo (Philip Glass y Nyman), etc.

Centrándonos en el panorama musical español, debemos citar a Albéniz, Granados, Falla y Turina, una generación de compositores que, impulsando la música con raíces españolas, alcanzaron un notable éxito. Albéniz “fue también el que brindó a los compositores franceses un vínculo directo con el gran tesoro del folklore español, y la sofisticación de sus obras de madurez, como *La vega* e *Iberia*, cambiaron para siempre el carácter de la “españolada”, demostrando que podía componerse música “española” con un alto grado de seriedad y sutileza artísticas” (Clark, 2011?).

Por su parte, Falla fue alumno de Pedrell quien le enseñó el uso de la música popular a través del conocimiento de la tradición musical culta española, lo cual “le permitió crear una música española plenamente conectada con las más novedosas corrientes musicales de su tiempo y liberada de pintoresquismo” (Nommick, 2011?).

Falla tuvo un homenaje junto con Turina en el año 14 en el Ateneo de Madrid, lo cual demuestra su relevancia y reconocimiento dentro del mundo intelectual. Turina, nacido en Sevilla y aconsejado por Albéniz, centró su música en el canto popular andaluz aunque también introdujo algunos aires parisinos, lugar donde residió durante algunos años (Torres, 2011?), y Granados, en cuya obra se aprecian ciertos acentos populares (Bergadà, 2011?).

También hubo otros músicos de relevancia, como Mompou, quien con sus obras originales y armonía colorida, rescató la música nacional catalana (*Cançons i Danses*) e introdujo el folklore e imágenes costumbristas (Estapé, 2011?), y Casals, quien además de reconocido violoncelista, promovió varias fundaciones para el impulso y divulgación de la música.

Dentro de este panorama musical español de principios y mediados del siglo XX, debemos destacar, a continuación, diversos estilos musicales más arraigados en la música popular y de escena y que entroncan más directamente con el tipo de entorno musical en el que encuadraríamos a Azagra.

2.3.1. La zarzuela

La zarzuela fue un género importante durante esta época, utilizado por un gran número de compositores de teatro lírico entre los que encontramos a Azagra. Entendida como “la variedad española de teatro musical hablado y cantado a la vez” (Alier, 2002), se puede dividir en dos fases: la zarzuela barroca (entre 1650 y 1750-1790) y la zarzuela moderna (entre 1845 a 1965). El periodo en el que se encuadra Azagra es el de la zarzuela moderna (también influido por algunos otros géneros que surgen en la época de la zarzuela barroca, como el sainete o la tonadilla escénica), concretamente en su resurgir hacia 1910, cuando el público prefiere argumentos más detallados y con mayor calidad musical que los que había hasta el momento.

Sería a partir de 1920 cuando comenzaría la última etapa de esplendor de la zarzuela hasta la Guerra Civil. Entre los compositores más conocidos en estos momentos destacamos a Jacinto Guerrero, Amadeu Vives, Francisco Alonso, Pablo Luna (que colaboraría con Azagra en alguna de sus composiciones), Jesús Guridi, y los dos pilares fundamentales: Federico Moreno Torroba y Pablo Sorozábal así como algunas figuras menores como Manuel Quiroga o José Padilla. En 1925 se introdujo el sistema eléctrico de grabación y se pudieron grabar algunas zarzuelas en LP.

Merece que se resucite [el género chico] poniéndole al par de la zarzuela, pues no podrá nunca llegarse a fundar una ópera absolutamente nacional sin que descanse en estos dos, precisamente en estos dos, sólidos cimientos. La zarzuela grande y el género chico han de ser las raíces de la ópera española, y nuestro inagotable folclore quien proporcione vitalidad al sinfonismo español, no tan sólo en su aspecto temático, sino en el que por su psicología impone a la forma.

[...] el resurgimiento de nuestra música vendrá, no imitando procedimientos extraños ni ensayos o tanteos exóticos, sin que pretendamos cerrar el paso a la evolución general del arte, sino tornando nuestros ojos con todo amor, con toda veneración, hacia lo nuestros, encerrándolo en el estrecho círculo de su nacionalismo que, como dijimos, es el medio que considero eficaz para conseguir su universalidad (Torroba, 1935).

El hecho de querer asemejarse a la opereta, introducir ritmos y bailes extranjeros de moda (como el foxtrot) que ahora se conocían gracias al gramófono y la difusión por la radio fueron los comienzos de la decadencia de la zarzuela en la década de 1930, que cada vez se asemejaba más a una revista musical. La llegada del cine sonoro tampoco ayudó a la zarzuela, pues el público pronto prefirió el cine a los espectáculos en vivo. En estos momentos, cabe destacar que el proyecto de la República era dar una gran importancia a la música popular como elemento de educación para el pueblo:

Tales elementos se hallaban también en los argumentos que los responsables de la política sobre el teatro lírico entre 1931 y 1933 desarrollaron en defensa de su gestión. En ellos podemos observar su relación con las corrientes intelectuales comprometidas con el cambio cultural que supuso la República española: el conocimiento de la tradición, de géneros que, como la zarzuela, habían sido del gusto popular, y del repertorio extranjero; atender las demandas del público, regenerar y elevar su gusto (Pérez Zalduondo, 2006).

En el momento del estallido de la Guerra Civil Española se desestabilizó la vida teatral del país, pero pronto los dos bandos se interesaron por organizar espectáculos para que dieran sensación de normalidad. La zarzuela actuaba también como distracción al final de la guerra para un público abrumado con la carestía de comestibles, los bombardeos y las inciertas perspectivas de un futuro prometedor. Al igual que el gobierno republicano mantuvo la zarzuela con interés, Franco seguía con esta pauta. Al acabar la guerra, el público sentía más que nunca la necesidad de divertirse y esto influyó en la manera de componer de muchos músicos, comenzando a triunfar los espectáculos frívolos de revista, músicaailable, moderna y extranjera (jazz o la opereta vienesa). Por otra parte, el triunfo del bando nacional también utilizó la zarzuela como propaganda política, con lo cual esta se llenó de escenas patrióticas y religiosas. Algunos compositores intentaban restaurar el esplendor de la zarzuela grande: es el caso de Federico Moreno Torroba (*Monte Carmelo*) o Pablo Luna (*Curruto de la Cruz, Una copla hecha mujer*). Otros compositores importantes del momento fueron Pablo Sorozábal (*Un beso, Black el Payaso, Don Manolito*), Francisco Alonso (*Doña Mariquita de mi corazón*) o Jacinto Guerrero (*Canción del Ebro*). Además, tal y como asegura Alier:

Al lado de estos autores más destacados, una pléyade de compositores de menor talla navegaba por las aguas de la zarzuela ligera, la revista, la opereta y la música de banda sonora cinematográfica. Muchas de sus obras ya no eran zarzuelas en el sentido estricto; otras pretendían formar parte del género, pero lo lograban sólo de un modo relativo. La mayoría de sus producciones alcanzaron éxitos circunstanciales, que poco aportaron a la historia del auténtico género lírico, aunque es posible que la revisión de algunas de esas partituras más recientes nos deparara alguna sorpresa positiva, pues muchos eran compositores de sólido oficio que sólo por las circunstancias se encaminaron hacia un tipo de teatro musical menos valioso (Alier, 2002).

Dentro de este conjunto de compositores digamos menos importantes encuadraríamos a Azagra, debido a su incursión tanto en zarzuela ligera, género chico como a la banda sonora cinematográfica y a sus composiciones de éxito momentáneo. También encontramos a muchos otros autores (entre ellos, algunos fueron colaboradores de Azagra) como José Padilla, Ernesto Rosillo, Manuel Quiroga, Antonio Quintero, Rafael de León (letrista conocido por su asociación con los dos compositores anteriores), Jesús Romo, Jesús García Leoz, Jesús Arámbarri, etc.

La internacionalización del lenguaje musical del siglo XX (atonalismo, dodecafonismo, etc.) no se adaptó bien a la zarzuela, que no pudo evolucionar con un lenguaje que tampoco nunca le interesó. Si a esto le sumamos el éxito fugaz de las obras, la penosa calidad de sus espectáculos, el complejo de inferioridad que siempre tuvo respecto a la ópera así como la llegada de la televisión (que resultaba un espectáculo más cómodo), entendemos porqué la zarzuela entró en crisis en la segunda mitad del siglo XX y, tras el fallecimiento de sus más importantes figuras (Torroba y Sorozábal), fue disolviéndose poco a poco.

Azagra vivió los años de esplendor de la zarzuela moderna pero también los años de decadencia, aunque en estas últimas décadas estaba más dedicado a los espectáculos de Luisillo y al cine. En sus composiciones, sobre todo en las obras cortas de “género chico” o canciones-cuplé, vemos también la influencia no sólo de ritmos populares españoles e hispanoamericanos sino también de fox y otros ritmos extranjerizantes, puestos de moda en España a través de la radio.

2.3.2. La revista y el género chico

La revista, también denominada género ligero o chico (por lo que utilizaremos estos términos indistintamente), surgió en 1864 y comenzó consistiendo en pasar revista a todo lo que había pasado en el año o algún acontecimiento local, generalmente de Madrid. Sin embargo, estas alusiones ya no tenían gran interés cuando pasaba el tiempo y el público ya no recordaba dichos acontecimientos. El

género chico solía ser una versión acortada de la zarzuela, con varios números musicales breves y sencillos, más folklórico y menos exigente técnicamente (solía acoger a cantantes fracasadas provenientes de la ópera y bailadores de café cantante) que tenía su paraíso en el Teatro Apolo (siendo “la cuarta de Apolo” la sesión más conocida).

Se podía dividir en tres etapas (Hurtado, 2003): 1) segunda mitad del siglo XIX: con situaciones cómicas, 2) principios del siglo XX: revista verde cuasi pornográfica y grosera, 3) de 1939 a 1960: más moderada, en la que impera la moralidad y la censura.

De estas tres etapas nos interesan especialmente las dos últimas, pues es el tipo de revista que Azagra componía. Así pues, podemos encontrar alguna obra de Azagra del segundo periodo, como *Te espero en el 4*, estrenada en 1931, calificada por los periódicos como “ultraverde” (*Heraldo*, 03-01-31) y otras más contenidas del último periodo.

En general, la temática del género chico solía ser escenas populares en Madrid, en la plazuela, en la calle, piropos y discusiones entre vecinos, celos, amoríos y reconciliaciones, siempre unidos a ritmos de bailes de moda o populares y actualidad madrileña, y con personajes cotidianos (chulos, obreros, baja burguesía, pero nunca la aristocracia). Muchas veces el tema era la comparación de dos lugares conocidos, cosa que se siguió haciendo en épocas posteriores (recordemos algunas obras de Azagra: *De la Alamea al Pilar*, *De Toledo a Talavera*).

Poco a poco el género chico va disipándose, debido a diversas circunstancias: desaparecen sus principales compositores, menor brillantez de la nueva generación, desfase del género, aparición del cine, etc. (Jiménez, 2008).

2.3.3. El cuplé

Si bien los primeros “couplets” franceses aparecieron en Barcelona hacia 1889 y la canción *La pulga* de 1893 en el teatro Barbieri dio origen al comienzo de las variedades o varietés en España (mezcla de todo tipo de espectáculos, incluyendo ilusionistas, malabaristas, cantantes, perros amaestrados, etc (Hurtado, 2003)), en realidad se confunden con lo que se denomina “género ínfimo” que no es más que una erotización (o sicalipsis, como denomina Salaün, 1990) del género chico durante los primeros diez años del siglo XX.

Es justamente esta vinculación con la galantería lo que marca una ruptura con el género chico, y el nombre del género se convierte en “oficial” cuando en 1901 los hermanos Álvarez Quintero

presentan su zarzuela *El género ínfimo*, con música de Valverde y Barrera, en la que sobresalió el famoso *Tango de los lunares*.

Progresivamente el género ínfimo deja de ser afrancesado e incluye cada vez más elementos españoles. Salaün lo define como:

... hijo legítimo del género chico, la explotación comercial de sus facetas más "espectaculares" tanto verbales (la procacidad tan cacareada) como vocales o gestuales (la exhibición del cuerpo femenino) (Salaün, 1990).

Efectivamente, la mujer se convierte en mujer-objeto, y la desnudez y el atrevimiento, hasta llegar a tintes verdaderamente pornográficos en el cuplé, es cada vez más explícito.

Se trata, pues, de una mezcla entre la canción no folklórica y el teatro, el cuplé moderno y el music-hall, en una época en la que los géneros extranjerizantes, como el jazz, el cakewalk, el one-step y el fox trot hacen su entrada en el panorama de la música de revista española. (Es por ello que algunas de las composiciones de Ruiz de Azagra están basadas en estos nuevos ritmos).

La canción española se interpretaba fundamentalmente en teatros líricos, tanto en la capital como en las provincias. Los teatros más conocidos de Madrid eran el Eslava, Moderno, Martín, Apolo, Zarzuela, Cómico y en muchos de ellos estrenó Ruiz de Azagra sus composiciones (cuplés y números arrevistados), siempre atento, como la mayoría de compositores de esta época, a las influencias de ritmos y géneros musicales extranjeros. La mayoría de cuplés hoy en día se han perdido u olvidado, pero algunos aún perviven en la memoria, tal y como asegura Salaün:

Todo fenómeno masivo produce una decantación. Lo que sobrevive ingresa en el patrimonio colectivo que se resiste a todos los trastornos políticos. Bajo el franquismo, muchos cuplés anteriores a la guerra han proporcionado el mismo placer: unas canciones como Nena, El Relicario, La chica del 17 [de Ruiz de Azagra] o Las tardes del Ritz, no temen el anacronismo, la recuperación ni la decisión (Salaün, 1990).

2.3.4. Lugares de representación musical

Varios fueron los locales de representación teatral en las principales ciudades de España. Destacamos los **teatros ambulantes** (también llamados teatros portátiles, carpas o teatros chinos) que iban por los pueblos en busca de público y que generalmente ofrecían espectáculos cómicos con chicas vistosas y sesiones en playback. También existían los **café cantantes** y **las buñolerías** en

Andalucía y Madrid desde 1864, donde se ofrecían espectáculos (generalmente de flamenco) y se servían bebidas.



Imagen 5: Café cantante de Sevilla.

Sin embargo, a partir de 1920 los artistas preferían realizar espectáculos en **teatros** debido a mejores condiciones y acústica, por lo que los cafés cantantes comenzaron a desaparecer. Así pues, el lugar por excelencia para las representaciones de zarzuela y género chico eran los teatros. En Madrid -nos referimos a esta ciudad por ser en la que Azagra realizó un mayor número de estrenos- aparecieron un gran número de ellos dedicados a las composiciones para revista y teatro lírico, centrándonos más en aquellos en los que Azagra tuvo algún vínculo musical.

ESPECTÁCULO:	
R	Real.—A las 8.—83 de abono.—Turno 2.º.—OH Ugonotti.
E	Español.—A las 8 1/2.—98 de abono.—Turno par.—Sovero Torelli (español).—El sueño dorado.
C	Comedia.—A las 8 1/2.—5.ª serie.—La de San Quintín.
P	Princesa.—A las 8 1/2.—2.ª serie.—Turno 1.º.—Nieves.—Un cuento del tío Marcelo.
Z	Zarzuela.—A las 8 1/2.—Miss Helyett.
L	Latina.—A las 8 1/2.—6.ª serie.—Turno 1.º par.—Entre parientes.—Los Lunes del Imparcial.—Zaragüeta.—Segundo acto.
A	Apolo.—A las 8 1/2.—El duque de la Alfranca.—La verbena de la Paloma ó el bolicario y las chulapas y celos mal reprimidos (estreno).—El Quirogay.—Cosas de Apolo.—La serpiente.
E	Eslava.—A las 8 1/2.—Bodas de boda y gracia que ó el difunto de Chuchusa.—El traje ruso.—Guecin.—Chateau Margaux.
M	Martín.—A las 8 1/2.—Beneficio de Mr. Arrogant.—Cupón de exterior.—Calvo y Compañía.—Intermedios por el beneficiado.
R	Recoletos.—A las 8 1/2.—Juegos especiales.—Coplas de pueblo.—El golpe de gracia (estreno).—La del capotín ó con las manos en la mesa.

Imprenta del Realizo de Madrid, Reina, 5.

Recorte 1: Programa de espectáculos. *El Heraldo de Madrid*, 16-02-1894.

Destacamos en importancia el Teatro Apolo, muy conocido por su cuarta sesión de género chico, denominada “la cuarta de Apolo”, en horario nocturno y que incluía todo tipo de personajes: desde maleantes hasta aristócratas. El éxito de este teatro hizo que los empresarios se vieran obligados a mantener los espectáculos de zarzuelas durante todo el año, y surgieron así una serie de teatros de verano, al aire libre, de madera y en zonas de árboles. Azagra estrenó en este teatro *Las siete mujeres de Adán* en 1957 así como otras obras en el Teatro Chueca, el Teatro Martín (*Mitad y mitad* y la “humorada cómico-lírica” *Te espero en el 4*, ambos en 1931), el Teatro Comedia, el Teatro Cómico, el Teatro Fuencarral, el Teatro La Latina y el Teatro Maravillas (*Las ansiosas* en 1935). Tampoco hay que olvidar los teatros de provincias donde también estrenó algunas obras: el Teatro Regio de Almansa y el Teatro Principal de Valencia.

Otros teatros destacados del momento, en los que no tenemos noticia que Azagra estrenara ninguna obra pero que merece la pena mencionar fueron Recoletos, Felipe, Eldorado, el Teatro Real (inagurado en 1817), el teatro Zarzuela (sede indiscutible de la zarzuela), el Teatro Eslava y el Teatro Novedades (conocido por el trágico incendio que lo destruyó).

2.4. Contexto fílmico

Es en los años 40 cuando Ruiz de Azagra tiene su mayor producción en el mundo del cine, por lo que vamos a centrarnos en esta época, si bien haremos alguna referencia al cine previo, de la II República, ya que la primera incursión de Ruiz de Azagra en el cine tiene lugar en 1935, dentro del periodo republicano, con el cortometraje de Florián Rey *Soy un señorito*.

2.4.1. La República

A partir de 1929 se introduce el cine sonoro y a partir de 1932, coincidiendo con la II República, el cine sonoro español inicia su despegue. Los géneros preferentes son la zarzuela (con sus adaptaciones para cine), el cine clerical durante el bienio conservador y el folklórico (andaluz y aragonés principalmente), en el cual aparecen las llamadas “artistas folklóricas” (destacamos a la gran estrella de la República y cine mudo Imperio Argentina y otras como Pastora Imperio, Raquel Meller o Encarnación López Júlvez). Los directores más destacados del momento eran Benito Perojo y Florian Rey, y CIFESA (Compañía Industrial de Film Español, S.A.) y Filmófono las productoras más importantes.

Durante la República se utilizó el cine con fines educativos: se utilizó para la enseñanza escolar, educación cívica, divulgación científica, orientación profesional y propagación de la cultura, pues el cine: “despierta el interés, la atención, la visión, la memoria, la imaginación, la reflexión y la sensibilidad” (Alvar, 1936).

Sin embargo, con la llegada del cine sonoro en esos primeros años de la década de los 30, aumentó la asistencia del público a las salas de proyección y, en consecuencia, su interés comercial, de manera que los temas habituales de finalidad política, educativa, cultural o propagandística dieron paso a los costumbristas, románticos, melodramas, aventureros, folklóricos, cómicos, de intriga..., mientras se iban introduciendo innovaciones tecnológicas, como el travelling óptico y el empleo excesivo del color. La industria cinematográfica española empezaba a desarrollarse (Díez, 2009).

Así pues, los géneros cinematográficos quedaron en los siguientes: la comedia, el musical (utilizaba números de la zarzuela), el drama, el cine folklórico o costumbrista, histórico, películas clericales, películas de policías y ladrones y en menor medida, cine infantil.

2.4.2. La censura

En el año 1937, Luis Valdez, Gobernador General de la Junta Técnica del Estado desde 1936, dicta una Orden publicada en el BOE del 27 de marzo de 1937 (nº 158) en la que aparecen de forma explícita las actuaciones de la censura de este momento. Se creó en Sevilla y Coruña una Junta de Censura Cinematográfica que tenía el deber de revisar y censurar todas las películas producidas en

España así como las extranjeras, y expedir un certificado de aquellas que pudieran proyectarse sin problemas. Estas Juntas de Censura estaban integradas

por el Gobernador Civil, como Presidente de las mismas, un representante de la Autoridad Militar, otro de los Centros Culturales del Estado, que recaerá en el funcionario de los mismos de mayor categoría, y otro representante de cada una de las siguientes entidades: Asociación Nacional de Padres de Familia, Empresas cinematográficas, Sociedad de Autores (BOE, Burgos, 27-03-1937, nº158).

Artículo 4.º Ninguna película se podrá proyectar dentro del territorio liberado si no va acompañada de la hoja correspondiente de censura, y los empresarios que infrinjan esta disposición incurrirán en la multa de *cinco mil pesetas* la primera vez, y en caso de reincidencia se procederá a la clausura del local donde se proyectase.

No les eximirá de esta responsabilidad más que la exhibición de la hoja de censura correspondiente.

Como puede darse el caso de que de una película existan varias copias, se expedirán tantas hojas de censura como aquéllas, indicando ser duplicadas, con el fin de que puedan en todo momento acompañar a cada copia su hoja de censura correspondiente.

Modelo que se cita

**GARANTIA DE PELÍCULA EXPEDIDA
POR LA JUNTA DE CENSURA**

Hoja de censura cinematográfica

Nombre de la película.....

 Metraje.....
 Signo.....
 Argumento.....
 Casa Editorial.....
 Casa distribuidora.....
 Actores principales.....

 Calificación de la película.....

 Autorización.....
 Observaciones.....

 Censurada por la Junta.....
 El.....
 Fecha.....

El Presidente,

El Secretario,

Recorte 2: Orden del Gobierno General, BOE, 27-03-1937, nº 158

En todo caso, aunque se trataba de los mismos partidistas del régimen los que controlaban las producciones no por ello dejaban de supervisarse los guiones, calificar por edades, doblar las películas para que el público generalmente analfabeto pudiera entenderlas y emitir el NO-DO creado en 1941 que se proyectaba en los cines españoles al comienzo de cada película de forma obligatoria hasta 1976 como noticiario partidista del régimen, que de alguna manera monopolizaba la información y el punto de vista de emisión de las noticias. El cine, entre 1939 y 1951 fue

supervisado por cuatro departamentos estatales: Gobernación, Comercio e Industria, Secretaría General del Movimiento y Educación Nacional.

Con el acercamiento del gobierno hacia los tecnócratas la censura se hizo más intensa:

Se llegaron a hacer dobles versiones de las películas, una para la proyección en el extranjero y otra para la proyección en España, para éstas últimas se eliminaron los besos apasionados, se alargaron las faldas, se redujeron los escotes, etc. La censura no sólo se dio en las pantallas sino también en las salas, en las cuales en mitad de la película se encendían las luces para que las parejas de novios no se dedicaran a realizar "actos pecaminosos" y, así, sorprenderlos y expulsarlos del local (Hurtado, 2003).

Ya en los años sesenta, Manuel Fraga Iribarne, Ministro de Información y Turismo, relajó un poco la censura. Se podía ver un poco más de libertad en la vestimenta, aunque se seguían prohibiendo las escenas de adulterio, divorcio, prostitución, aborto y similares. También se siguen haciendo dobles versiones, sobre todo a partir de 1966 cuando se elimina la censura en EE.UU. y mucha gente iba a Francia a ver películas de cierto contenido erótico, pues en España predominaban las películas de Alfredo Landa en su papel de "macho ibérico" que iba detrás de las suecas.

Como veremos posteriormente, cuando en la Transición desapareció la censura franquista comenzó el fenómeno del destape.

2.4.3. El cine tras la Guerra Civil

Tras Guerra Civil española comenzó el denominado cine de autarquía (Gubern,1995) de 1939 a 1950. Es en este periodo, es decir, durante la década de los años 40, cuando Ruiz de Azagra realiza la mayor parte de su producción cinematográfica, por cuya razón nos centraremos en estas fechas.

Destacamos la definición del estilo de la música cinematográfica española durante la posguerra propuesta por Carlos Colón Perales (1997):

El modelo músico-cinematográfico imperante en los años cuarenta es el del primer sinfonismo norteamericano-Joaquín Turina tenía como modelo cinematográfico a Alfred Newman-, con dilatadas intervenciones a cargo de formaciones sinfónicas. El estilo noble (motivos histórico-religiosos) mezcla elementos del nacionalismo casticista y del zarzuelismo; el popular-cotidiano

(*motivos costumbristas o de teléfonos blancos*) toma referencias de la música ligera, desde la revista a la copla (Colón, 1997).

2.4.3.1. Géneros

El género predominante en estos momentos era la comedia y el drama, sin olvidar el género policíaco, el musical y el de animación. En 1942 se produce en España un mayor esplendor de producción fílmica, seguido de una decadencia de producción los años siguientes:

... a principios de la década de los cuarenta el cine nacional es, por un lado claramente de evasión y disfrute, y por otro de exaltación patriótica. Las aventuras épicas del ejército nacional con sus héroes así como las comedias alocadas de mujeres liberadas en ambientes ricos y sofisticados convivieron entre sí hasta 1943, año en que comenzará a bajar la producción de comedias y las películas épicas dejaron de gustar al público (Roldán Garrote, 2003).

Así, si bien existía cine de evasión, el cine de exaltación patriótica se convierte, según la opinión de algunos autores, en un tipo de cine de “cruzada” (Llisterri, 2007), es decir, que remite a un pasado lejano para introducir los fundamentos ideológicos del fascismo que debían reflejarse en las películas (ultranacionalismo, militarismo, ultracatolicismo, antiliberalismo, carácter antidemocrático y culto a la familia).

No hay que olvidar que mediante disposiciones promulgadas en 1939 y 1940 se promueve bastante la industria nacional, disminuyendo la importación de películas extranjeras (en contraste con la época republicana) debido a los aranceles que se debían costear al importarlas. Varias son las etapas que se establecen en la producción fílmica española (Roldán Garrote, 2003): una primera etapa desde el final de la Guerra Civil hasta 1942 denominada “establecimiento de la industria” con leyes proteccionistas y primacía de la comedia, una segunda etapa de crisis de la producción cinematográfica hasta 1947 y una tercera etapa de consolidación a partir de 1948 hasta principios de la década de los 50 con temas religiosos e históricos.

Las películas grandiosas, debido a una especie de pudor nacional, dejaron de gustar. Y a finales de los años 40 hubo un impulso del cine religioso e histórico-patriótico. Poco a poco, el drama se convierte en el género por excelencia. Así pues, tenemos las comedias (cine de evasión) y los dramas como los principales géneros fílmicos de esta época. También destacan algunas películas de propaganda del régimen, como *Raza*, dirigida por José Luis Sáez de Heredia en 1941 (que se

reestrenaría en 1950 como *El espíritu de la raza* ofreciendo una visión del régimen cara al exterior, sin los símbolos fascistas y añadiendo diálogos que gustaran a Norteamérica).

Durante la Transición (a partir de 1975) y con la desaparición de la censura franquista, comenzó fenómeno del “destape” (comenzaron a mostrarse los primeros desnudos integrales mayormente de mujeres junto a actores cómicos). Y por último, no hay que olvidar que surgieron directores de la talla de Buñuel (influido por las vanguardias, especialmente por el surrealismo, y exiliado durante la Guerra Civil, alternó su producción entre París y México).

2.4.3.2. La música de las películas

Estilísticamente hablando en cuanto a la música de películas podemos hablar de “cuatro sendas estilísticas” (López González, 2009).

Una primera senda denominada el "sinfonismo clásico cinematográfico", es decir, la imitación del estilo que imperaba en la industria filmica norteamericana. Se trataba de temas melódicos que identificaban a los personajes o elementos argumentales de la película y que se podían dividir en bloques descriptivos con motivos musicales de tipo sentimental, que también triunfó en los años 50 y que ejemplificaríamos con *Alba de América* (Juan de Orduña, 1951). Algunos compositores que adoptaron este estilo serían Juan Quintero Muñoz, Manuel Parada, José Muñoz Molleda o Jesús García Leoz.

Una segunda línea de composición musical para películas es la que hace referencias al folklore y a la tradición musical española. Si bien se utiliza folklore de toda España (jota aragonesa, muñeira o alalá gallega, zortziko vasco, chotis madrileño, sardana catalana) parece que el folklore andaluz y las alusiones al flamenco ocupaban una buena parte de ellas. Era dentro de este estilo andalucista donde aparecían las llamadas “estrellas de la canción española”, entre las que destacamos a Imperio Argentina como la principal de entre ellas. A finales de los años 40 vemos también un esfuerzo por difundir la música clásica española y el repertorio de zarzuela y el género chico. Destacamos a Rafael de León y Antonio Quintero (letristas) y el compositor Manuel López Quiroga.

La tercera tendencia es la incorporación de estilos procedentes de Norteamérica (fox-trot, one-step y swing que proporcionan acompañamiento musical a las comedias románticas de músicos como Durán Alemany, Luis Rovira y Rafael Medina) y estilos latinos (samba, bossa-nova, tango o

bolero). Estos estilos aparecen en las películas como canciones (de forma diegética en alguna secuencia que ocurre en una sala de fiestas donde una orquestina interpreta alguna canción de moda) o como música de fondo en menor medida. De hecho, ya en los años 50 también se introducirían alusiones al jazz, rock y pop.

Finalmente, existe una última línea de índole experimental que entronca con las tendencias de la música contemporánea, aunque esta ya la vemos a partir de los años 50 y especialmente en los 60 y 70, con la llegada al cine de los compositores cultos de la llamada Generación del 51. Por ejemplo, Rodrigo utiliza la serie de doce sonidos en la banda sonora musical de *La Guerra de Dios* (Rafael Gil, 1953) o Cristóbal Halffter la atonalidad en *Murió hace quince años* (Rafael Gil, 1954). Esta música más contemporánea también tuvo su repercusión en el mundo del documental.

Concretamente en los años 40 -periodo que más nos interesa pues junto con los años 50 es la etapa de mayor producción de música de cine de Azagra-, los compositores de música de cine españoles adoptaron el lenguaje musical internacional (es decir, el lenguaje conservador relacionado con la última mitad del siglo XIX imperante en la industria norteamericana).

Los músicos españoles de la postguerra no aportaron soluciones novedosas o sorprendentes, ni crearon un lenguaje específico para el cine español; siguieron las pautas iniciadas por los maestros de Hollywood con gran habilidad... (Arce, 2000).

Sin embargo, algunos de ellos llegaron a una gran maestría en el terreno de la música para la imagen, como es el caso de Manuel Parada, Juan Quintero o Jesús García-Leoz. La mayor parte de los compositores de música de cine de las décadas cuarenta y cincuenta, tanto europeos como norteamericanos, utilizaban la orquesta como vehículo expresivo (y si el compositor era pianista, normalmente sus obras eran concebidas para piano y luego orquestadas, como es el caso de Juan Quintero y probablemente también el de Azagra).

Se utilizó en la década de los 40 y 50 también el leitmotiv con propósitos expresivos y estructurales, de manera que se pudiera identificar un personaje, una idea u otro elemento con una melodía a través de un proceso simbólico. Y no debemos olvidar el empleo del catálogo de efectos que los compositores más importantes fueron elaborando desde el principio del cine sonoro.

En definitiva, siguiendo a Arce (2000):

No es muy arriesgado afirmar que lo mejor del cine español de los años cuarenta es su música. El cine de la postguerra estuvo mediatizado por la situación política derivada de la

contienda civil; las posibilidades para crear un cine de calidad fueron mermadas por la debilidad de la industria, las restricciones de la censura para la exhibición del cine extranjero o la elección de temas y guiones, que reflejan los principios y los intereses doctrinarios del régimen franquista. Sin embargo, la música cinematográfica española de aquellos años, inmersa en los dramas históricos de cartón piedra o las comedias de “teléfonos blancos” que poco tenían que ver con la realidad social española, evidencia la maestría de nuestros compositores y manifiesta un nivel equiparable al de Francia, Italia o Estados Unidos (Arce, 2000).

2.4.3.3. Compositores

Siguiendo a Colón Perales (1997) podemos establecer una clasificación de los compositores cinematográficos españoles que destacaban en los años 40. Dentro de la música culta de mediados del siglo XX aparecerían Jesús Guridi, Joaquín Turina, José Muñoz Molleda, Salvador Ruiz de Luna y Ernesto Halffter.

También hay zarzuelistas como Federico Moreno Torroba, Jacinto Guerrero y Fernando Díaz Giles. Existen otros compositores que se centraron en canciones, revistas y copla, entre los que destacan José Padilla, Fernando Moraleda y Manuel López Quiroga y otros dedicados a producciones de mayor envergadura (género patriótico o dramático-literario), como Juan Quintero, Manuel Parada y Jesús García Leoz.

Dentro de la comedia, encontramos a Joan Durán i Alemany, Ruiz de Azagra y Ramón Ferrés, dejando un último apartado para un conjunto de compositores menos reconocidos, entre los que nombra a Rafael Martínez del Castillo, Juan Álvarez García, Pedro Braña, Fidel del Campo, Josep Casas i Augé, Joan Dotras Vila, José Forns, Manuel García Cote, Pascual Godes, Emilio Lehmborg, Federico Martínez Tudó, Modesto Rebollo, Modesto Romero y Ramón Usandizaga.

Algunos de estos compositores introdujeron la vertiente de la música contemporánea en los documentales, especialmente en el noticiario NO-DO. El sistema de producción de este noticiario explica porqué algunos compositores tienen registradas en la SGAE numerosas pequeñas piezas de las que no disponemos de registro sonoro alguno (era el caso de Juan Quintero y posiblemente también Ruiz de Azagra, entre otros).

La agencia encargaba habitualmente a los compositores distintas músicas de fondo, con el requisito de que durasen entre 90 y 120 segundos. El compositor entregaba la partitura y ésta se

grababa en estudio con orquesta. Una vez grabada, la música pasaba a formar parte del archivo musical de la casa, con lo que se fue creando un fondo de recursos sonoros que se fue utilizando y mezclando a lo largo de los años. Los compositores fueron muchos y de distintos estilos: al principio Manuel Parada, José Solá, Julio Mengod, José Torregrasa o Moreno Torroba y después, encontramos nombres jóvenes, de la llamada generación musical del 51, como Carmelo Bernaola o Antón García Abril (López González, 2012).

Siguiendo las investigaciones de Roldán Garrote (2003), se puede afirmar que son diversas las funciones de los compositores en relación con las bandas sonoras musicales, según datos de la Filmoteca Nacional: música de fondo, canciones, dirección musical y colaboración (y aunque no se mencione, también existía la función de orquestación y arreglos). De entre los compositores con más de ocho largometrajes, García-Leoz sería el que realizó mayor número de partituras, seguido de Ruiz de Azagra, Manuel Parada, Juan Quintero y Durán Alemany, quedando en menor proporción López-Quiroga, Ferrés Mussolas y Muñoz Molleda. Estos compositores, que convirtieron la composición de músicas para cine en profesión, son el 59% de la producción fílmica, quedando un 41% de compositores esporádicos.

El proceso que seguían los compositores a la hora de realizar una partitura para cine era el siguiente:

Comenzaba ya con el guión cinematográfico antes de la realización del filme. De hecho, los compositores estaban inmersos en el proyecto desde el principio. Evidentemente, ninguno componía anda antes de ver el copión, pero sí iban creando y desarrollando el material temático, tímbrico y sonoro de la obra.(...) (Roldán Garrote, 2003).

Posteriormente, tras concluir el rodaje y con el copión ya hecho:

Se proyecta rollo por rollo, y al término de la proyección se proponen los fondos y subrayados musicales. Los directores discuten, en general, poco. Se llega en seguida a un acuerdo. Entonces, el mismo rollo se pasa por la moviola para medir con precisión matemática la duración de cada escena ó fracción de escena. Y, entonces, ya no queda sino escribir. Luego, la partitura se registra mientras se proyecta la cinta, y con cuidado se logra que coincida en todo (García Leoz, 1945).

2.4.3.4. Lugares de representación cinematográfica y principales productoras

Si bien desde un principio el cine tuvo lugar propio de representación (los pabellones cinematográficos), a principios del siglo XX invadió los teatros y salas de espectáculos.

Siete teatros de Madrid presentarán de forma continuada el cine entre sus espectáculos durante estos 15 años: el Romea y el Barbieri, que desde un principio ofrecerán programas cinematográficos, y el Martín, Zarzuela, Eslava, Cómico o Noviciado que lo incluyen a partir de 1898, de forma intermitente, hasta 1907 en que se presentará de manera estable.

Además de los grandes teatros madrileños donde se concentraba la producción dramática y ocasionalmente se programaban obras del género chico y zarzuelas, existían un sin fin de salas dedicadas a todo tipo de espectáculos. En ellas, un público no tan selecto como el de los grandes teatros, podía disfrutar de las actividades que se ofrecían. Más pequeños que los coliseos del centro, tenían una capacidad para 200 ó 300 espectadores y la mayoría se ubicaban en los barrios populares. La capital también contaba con varios jardines de recreo, situados a las afueras del casco urbano. Allí entre las pistas para patinadores y velocipedistas, con un escenario para distintas actuaciones, también tendría cabida el cinematógrafo (Martínez, 2001).

Por lo que respecta a las principales productoras cinematográficas, en la época de la República, si bien en Barcelona surgieron un gran número de productoras (Hispano Films, Iris Films y Films Barcelona), destaca **Filmófono**, de Ricardo María de Urgoiti, que se introdujo en el cine a partir de 1930 con la llegada del cine sonoro a España. Filmófono introduce en España los primeros films soviéticos y primeras películas sonoras europeas con directores importantes como René Clair, Dreyer, Pabst, etc. que se dirigían a un público un poco más exigente y que posteriormente trabajaría con un director tan significativo como Buñuel.

Un poco más adelante en el tiempo, en la época en la que Ruiz de Azagra realizó la mayor parte de sus composiciones para cine (años 40 y 50) debemos decir que **CIFESA** (para la cual trabajó Ruiz de Azagra en gran medida), destacó en su gran nivel productivo al estilo del *star system* americano y el sistema de producción de Hollywood, evolucionando desde la comedia hasta las grandes producciones históricas. CIFESA (Compañía Industrial Film Español SA), fundada en 1932 en Valencia por la familia Trénor, fue “la empresa productora de películas más importantes de España durante dos periodos políticos tan diferentes como fueron los años republicanos y los diez primeros años del franquismo” (Fanes, 1982).

Entre 1939 y 1941 la música de la mayoría de sus películas fue escrita por Azagra, al igual que en el periodo entre 1942 y 1945 (en el que se produjeron 32 películas), en el que compartía estrellato con el maestro Quintero. Como CIFESA comenzó una etapa de crisis en 1943, otra productora española denominada **Suevia Films** de Césareo González tomó el relevo y comenzó a ocupar un primer plano en la filmografía española, hasta que en 1947, con la nueva política de exportación de películas, CIFESA recuperó su antiguo esplendor.

En CIFESA trabajaron Florián Rey, Benito Perojo, Luis Lucia y Juan de Orduña, con alguno de los cuales Azagra colaboró en la realización musical de las películas. Por su parte, Suevia Films, con Cesáreo González a la cabeza, dio una gran impulso a la canción española. En los años 50 y 60 triunfaban Lola Flores, Carmen Sevilla y Paquita Rico. Con el tiempo, esta imagen folklórica española comenzó a verse como falsa y, en un intento de renovación, Césareo González introdujo en el cine musical a algunos niños prodigio, como Joselito, Marisol, Pili y Mili, Rocío Durcal, etc.

3. BIOGRAFÍA DE RUIZ DE AZAGRA

3. Biografía de José María Ruiz de Azagra Sanz

3.1. Primeros años

José María Ruiz de Azagra Sanz nació en Lugo¹ el 13 de enero de **1900**. Fue hijo de Francisca Sanz (de Navarra) y de Edmundo Ruiz de Azagra y Lanaja. Su padre era médico militar, especializado en oftalmología y su familia le seguía en sus diferentes destinos. Muy pronto Edmundo fue destinado a Málaga, donde realizó su conferencia sobre la ceguera: *La granulación como causa principal de la ceguera*, leída en 1914². Por este importante dato, sabemos que al menos hasta los 14 años José residió en Málaga, donde comenzó sus estudios de música.

José tenía tres hermanos, Edmundo (que después sería militar), Matilde (que sería practicante) y Antonia (que acabaría trabajando en el Ministerio de Justicia).

Si bien sus padres no eran músicos, una de las hermanas de José recibió clases de arpa, y también recibía en casa clases de piano particulares de un monje que era primo lejano, familia de su abuela. Así comenzó también José a interesarse por la música, especialmente por el piano.

3.2. Traslado a Madrid y trabajo en el Teatro Martín

Posteriormente, siguiendo los sucesivos traslados de su padre, abandonó Málaga para residir en Madrid y comenzó a estudiar la misma carrera que su padre, oftalmología, pero que finalmente dejó para dedicarse plenamente a la música.

Comenzó a dirigir en teatros, revistas que ofrecían la canción española, cuplés, etc. De hecho, el primer teatro en el que empezó como director de orquesta, junto con Tomás Barrera, fue el teatro Martín de Madrid. Hacia el año **1920**, cuando el cine en Madrid era aún mudo, Ruiz de Azagra comenzó sus primeras incursiones en el mundo del cine improvisando la banda sonora de las películas mudas, al piano, mientras se hacía el pase de la película.

¹ Tanto en la entrada “Azagra” firmada por M^a Enzina Cortizo en el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. T. 9. (Casares Rodicio, 2001) como en la tesis *La música en el cine español de la posguerra (1939-50)* (García, 2014) se afirma erróneamente que nació en Madrid.

² El Archivo de la Sociedad Malagueña de Ciencias recoge una referencia en BG SM/2437: *La granulación como causa principal de la ceguera en Málaga*, conferencia leída por Edmundo Ruiz de Azagra y Lanaja en 1914.



Imagen 6: Azagra. *Historia gráfica de la Zarzuela. Los creadores*, p. 291.

Tras *La charra de los quereres* (1919), la primera composición de Ruiz de Azagra de la que tenemos referencia de su estreno es *Postinerías*, estrenada la noche del 3 de julio de **1920** en el teatro La Latina (*ABC*, 04-07-1920, p.31). Para la composición de la música colaboró con Mollá y de ella la crítica destaca los dúos y el talento de los compositores. La obra estuvo muchos días en cartelera y el éxito fue grande.

Posteriormente, el 25 de mayo de 1921 estrenó *La Alucemera* en colaboración con V. Rojas en la composición de la música, en el teatro Romea (*ABC*, 25-05-1921, p.19). Se trataba de una creación para Pastora Imperio (nombre artístico de Pastora Rojas Monje), cantante y bailaora, estrella de la zarzuela española y actriz en algunas películas.

Poco tiempo después, este mismo año el 22 de julio, hubieron ciertos acontecimientos históricos en los que la familia de Ruiz de Azagra se vio implicada. Los militares españoles sufrieron una gran derrota ante los rifeños cerca de la localidad de Annual, lo que se conoció como “el desastre de Annual”. En esta batalla participó y falleció el hermano de Ruiz de Azagra, Edmundo, de profesión militar.

No tenemos ninguna referencia más de los estrenos de Ruiz de Azagra hasta el 5 de mayo de **1923**, un sábado en el que estrenó *La de los claveles rojos* en el Teatro Novedades. Esta obra, si bien no era novedosa en cuanto al tema, tuvo una gran acogida entre el público. La crítica habló bien de la música: “La partitura, del Sr. Ruiz de Azagra, satisface las exigencias del libro, y de ella sobresale un dúo, muy bien cantado por la señorita Perales y el Sr. Cruz; un coro infantil, que hubo de repetirse, y dos intermedios” (*ABC*, 05-05-1923, p.23). Los autores del libro, así como los compositores y cantantes fueron llamados a escena repetidas veces, lo cual veremos en numerosas

ocasiones a lo largo de la trayectoria artística de Ruiz de Azagra. La crítica fue recogida, como hemos visto, por el diario *ABC*, pero también por la revista *Blanco y Negro*.

El año siguiente, el 31 de mayo de **1924** estrenó la obra *Justicia Baturra*, que coincidió con el debut de Merceditas Serós, cupletista española, en el teatro la Latina (*ABC*, 01-06-1924, p.25).

En **1925**, el 30 de mayo, se estrenó la revista *La hora azul*, con números de Ruiz de Azagra y Bódalo y libro de Loygorri y Gonzalito, en el teatro Martín. Esta revista, dividida en dos actos y varios cuadros necesitó de unos días antes para su montaje. Es por ello que el 27 de mayo se anunció la suspensión de las funciones habituales en el teatro Martín para poder montar esta nueva revista (*ABC*, 27-05-1925, p. 30 y 31-05-1925, p. 39). El 19 de octubre de este mismo año se estrenó en el teatro Rey Alfonso la obra teatral *El millón del soltero*, de Contreras, Camargo y Gutiérrez, para la que Ruiz de Azagra puso la música. En la reseña del periódico vemos que se la clasifica como una "película cómica" en un acto y cinco cuadros, aunque en realidad se trate de una revista para teatro lírico (*ABC*, 18-10-1925, p.39).

En **1926** compone *La chica del diecisiete*, cuplé estrenado por Mercedes Serós que aún hoy en día se recuerda, se interpreta y sobre el cual se realizan variaciones. No disponemos de información sobre su trayectoria artística durante los dos años siguientes, sin embargo hemos de señalar un trágico hecho relacionado con el mundo del teatro, ya que el 23 de septiembre de 1928 hubo un incendio en el teatro Novedades -en el que Ruiz de Azagra había estrenado algunas de sus obras- donde murieron 90 personas debido a un mal funcionamiento de un farolillo que incendió la decoración. El colapsamiento de gente en la escalera (que pasó a denominarse "la escalera trágica") obstaculizada además por las muletas de una persona coja cuando huían del peligro produjo la catástrofe. Este incendio es uno de los hechos más trágicos de Madrid y el teatro Novedades no volvió a ponerse en funcionamiento nunca más. Es por ello que no volveremos a encontrar obras de Ruiz de Azagra estrenadas en este teatro.



Imagen 7: Teatro Novedades en el incendio del 23 de septiembre de 1928, *ABC*, 25-09-1928, p.5.

El 24 de marzo de **1929** Ruiz de Azagra estrenó en el teatro Fuencarral la zarzuela de Ramón Peña *¡Que viene el lobo!*, en beneficio de Felisa Herrero (una de las artistas más sobresalientes del género lírico del momento). La obra fue un éxito y la crítica destacó la música de Ruiz de Azagra, quien, en colaboración con Barrera, ofrecía “un campo apropiado al lucimiento de tiple y tenor” (*El Liberal*, 24-03-1929).

En la década de los 20 (no sabemos la fecha exacta), Ruiz de Azagra se casó con Mercedes Sanz García con quien tuvo tres hijos; Francisco, Mercedes y Maria-Josefa. Su hija Mercedes, aunque si bien dejó sus estudios de música para casarse, compondría también algunas canciones.

Sin noticias del año 1930, vemos que el 2 de enero de **1931** Ruiz de Azagra estrenó su obra *Te espero en el 4*, denominada como “humorada cómico-lírica” con libro de Loygorri y Mariño, en el teatro Martín. Esta obra, basada en las situaciones cómicas de varios personajes que se encuentran en un bar, una casa de modas o un cabaret, suscitó las más diferentes y variadas críticas a lo largo de sus 160 representaciones. Fue un éxito (*El Sol*, 03-01-1931), basado en un libreto de trama picaresca de vodevil y presentación de revista (*El Imparcial*, 03-10-1931), que constituía la superación del género: el “ultraverde” (*Heraldo*, 03-01-1931) debido no solo a su argumento y chistes sino a las “mujeres pistonudas y ligerezas de indumentaria para satisfacer al más exigente” (*El liberal*, 30-01-1931).

Pero también podemos leer reseñas nada favorecedoras sobre el argumentos y las escenas, como la aparecida en *El adelantado de Segovia* que califica la obra como una:

confusión incomprensible, retazos de viejo vodevil, desperdicios de revista y chistes de calendario. No hay un momento de buen gusto ni una situación en que la comicidad discurra por

cauces normales. Los señores Mariño y Loygorri dan en esta obra buena prueba de su falta de decoro artístico (AS, 16/3/1931, citado en González-Blanch, 2004).

Por lo que respecta a la partitura musical, las críticas fueron totalmente contradictorias. Fue considerada como “rica en motivos melódicos y habilísima instrumentación” (*Informaciones*, 3-1-31) y el cantante Antonio de la Villa (Toño) advirtió a los empresarios que se fijaran en el maestro Azagra. Pero también encontramos una crítica bastante destructiva: “El señor Azagra ha compuesto unos números borrosos y vulgares; el consabido chotis, la indispensable españolada, y un número regional –valenciano- que se despega completamente de la obra” (F.M. y G. (AS, 16/3/1931 [2]) citado en González-Blanch, 2004).

Destacamos un dato importante que aparece en la crítica de *La Vanguardia*: el hecho de que la orquesta fue dirigida por el maestro Azagra.

TEATRO APOLO
 Compañía del TEATRO MARTIN, de Madrid
 Hoy jueves, tarde a las 5. Sensacional matinee de moda a beneficio del público. Butacas a 3 Ptas. ¡Fijarse bien, fijarse!
PELÉ Y MELE
 y
EL PAIS DE LOS TONTOS
 Noche a las 10. El clamoroso éxito
PELÉ y MELE
 y el éxito de éxitos del maestro AZAGRA
TE ESPERO EN EL 4
 (90 minutos de risa continua)
 Tirunfo de toda la compañía. La orquesta será dirigida por el maestro AZAGRA.



Recorte 3: Programación del Teatro Apolo, *La Vanguardia*, 02-07-1931, p.3

Esto no siempre sucedía así, pues en algunas ocasiones se especificaba un director de orquesta que no era el compositor. En todo caso, y cada vez más, Azagra se mantendrá en el puesto de director de orquesta, tanto en las obras de teatro lírico como en su posterior colaboración con Luisillo.

El 15 de enero del mismo año estrenó el “juguete cómico en un acto”, con letra de Francisco de Torres y Francisco García Loygorri, *Mitad y mitad*, en el teatro Martín de Madrid (Vilches y Dougherty, 1997).

La noche del jueves 7 de julio de **1932**, Ruiz de Azagra estrenó su obra *Contigo a solas*, con libro de Antonio Paso y Emilio Saiz, en el teatro de la Comedia. Esta obra, denominada “vodevil arrevistado”, de género confuso según la crítica, no tuvo muy buena crítica en cuanto al libro. Sin embargo, la música sí que tuvo un nivel bastante bueno: “Con la música no pasa lo mismo. Desde el principio toma el carácter de cosa elegante, con ritmos delicados, y se conserva así hasta el final. Siempre muestra un deseo de realizar algo artístico” (*ABC*, 08-07-1932, p.42). Es de señalar que según la crítica se trataba de “una obra alegre que pueden ver las señoras” (*ABC*, 14-07-1932, p.44). Por otra parte, según las reseñas aparecidas en los periódicos que anuncian las funciones, vemos que cada obra se representaba un gran número de veces. Así pues, *Contigo a solas* seguía anunciándose el 2 de agosto como la representación número 60 (*ABC*, 2-8-1932, p.34). Conjuntamente con esta obra, Ruiz de Azagra estrenó el 5 de agosto del mismo año *Chungonia*, de Paso (hijo) y Federico López de Súa, en la cual colaboró con la música con el maestro Soriano (*ABC*, 05-08-1932), y que fue denominada como “farsa caricaturesca”.

La siguiente obra estrenada de la que tenemos referencia fue *La noche de las kurdas*, que primero fue estrenada en Barcelona el 22 de marzo de **1933**, en el teatro Cómico, por la compañía Ozores. Esta revista en dos actos, con libro de Paso (hijo) y Valverde y música de los maestros Azagra y Soriano tuvo un gran éxito pues se repitieron casi todos los números de música (*ABC*, 22-3-1933, p.41). Posteriormente, el jueves 4 de mayo de 1933 se reestrenó en el teatro Fuencarral de Madrid, habiendo pasado por Zaragoza, Logroño y otros lugares donde obtuvo gran éxito. Esta obra se la denomina como “humorada sainetesca, arrevistada, en dos actos” (*ABC*, 4-6-1947, p.46). La obra pasó como divertida pero con algunos chistes de mal gusto, y contenía ciertas alusiones políticas sobre los señores Lerroux y Cordero, y los cuchuflistas que hizo que el público se identificara con los que le hacían la oposición al Gobierno. En esa obra debutaron Anita Lassalle y Conchita Constanzo, y la crítica sobre la música fue diversa. En algunas reseñas leemos que “los maestros Soriano y Azagra han compuesto una música pimpante, retozona y pegadiza, que encuadra perfectamente con el libreto. Algunos números merecieron que fueran bisbados” (*ABC*, 6-5-1933, p.40 y 41), mientras que otras críticas no son tan buenas:

*La música, de Soriano y Azagra tiene varias buenas cualidades; como dicen mis compañeros, es pimpante y alegre y...no, no es pegadiza. Tiene la ventaja de no ser pegadiza. Porque si además de oírla en el teatro se nos pegase, francamente, sería demasiado. Fueron repetidos todos los números. (J.G.)*³

³ El artículo, proporcionado por la Fundación Juan March, no nos ofrece indicación de fecha.

Con esta obra, comienza una colaboración de varias obras con Soriano para la música siguiendo libros de Antonio y Enrique Paso.

En este mismo año, el 23 de junio estrenó *La pluma roja* en La Latina, con libro también de Antonio Paso (hijo) y Enrique Paso. La música, como en otras ocasiones, fue una colaboración con Soriano (*ABC*, 23-6-1933, p.45).

La siguiente noticia que podemos leer es el estreno de *Las ansiosas* el 18 de enero de **1935**, en el teatro Maravillas, con libro de Enrique Paso y Salvador Valverde. La colaboración de la música esta vez fue con el maestro Luna, y se anunciaba una presentación “fastuosa” para el estreno (*ABC*, 08-01-1935, p.42). Si bien la crítica de la obra no fue muy buena, ya que, como era habitual en los libros de estos autores, habían algunas cosas de mal gusto, la música se salvó de esta crítica: “La música, de Pablo Luna y José Azagra, entonadísima con la frivolidad del espectáculo, agradó, hasta el punto de que fue raro el número que no se repitió” (*ABC*, 19-01-1935, p.45).

3.3. Incursión en el mundo del cine (1935-1956)

Como ya hemos comentado, hacia 1920 comenzó improvisando las bandas sonoras de algunas películas mudas, al piano, mientras se hacía el pase de la película. Esta situación se hizo habitual y poco a poco la improvisación se convirtió en composición (le pasaban el guión, y él iba componiendo cambiando el género y el estilo siguiendo el minutaje y trama de la película).

La primera película para la que José Ruiz de Azagra realizó la banda sonora musical (o “ilustraciones musicales” según la crítica) fue el cortometraje o *sketch* cómico *Soy un señorito*, cuyo director fue Florián Rey. El estreno fue en marzo de **1935** realizada en los estudios Ballesteros para CIFESA y para dicha película Azagra compuso la música y la letra de la obra vocal *Embrujos*.

Esta referencia del periódico *ABC* es importante ya que se trata de la primera incursión de Ruiz de Azagra en el mundo del cine.

Actividad en los estudios

España.—Antes de comenzar *Noblesza baturra* y otros *films* de largo metraje que Florián Rey tiene en cartera, el realizador de *La hermana San Sulpicio* va a llevar a la pantalla varios *sketchs* musicales. El primero de ellos se titula *Yo soy un señorito*, y está ya en curso de realización en los estudios Ballesteros. Miguel Ligeró es el protagonista de este *film*, y junto a él aparecerá una nueva actriz del *cine* español llamada Isabelita Prada. *Yo soy un señorito* es un *sketch* cómico, con ilustraciones musicales del maestro Azagra y cantables de Bolaños.

Recorte 4: Actividad en los estudios, *ABC*, 06-03-1935, p.14.

Si bien se trata de las primeras composiciones de Ruiz de Azagra para cine, no podemos olvidar que mientras tanto siguió realizando obras para teatro lírico. Así, el 27 de noviembre de 1935 estrenó en el teatro Calderón la zarzuela gitana *Solea Montoya* con libro de Salvador Valverde y Joaquín Guichot. Para la composición de la música Ruiz de Azagra colaboró con el maestro Barrera (*ABC*, 27-11-1935, p.46).

Con el comienzo de la Guerra Civil Española (1936), es notable el descenso de obras para teatro lírico e inexistencia de composiciones para cine. No obstante, se seguían estrenando obras y la gente seguía yendo a los teatros (Francisco Ruiz de Azagra, su hijo, asegura que siguió dirigiendo compañías de teatro en el Reina Victoria y que no realizó la mili posterior a la Guerra Civil pues se quedó dirigiendo la banda del coronel Casado), y es por ello que conservamos algunas referencias a estrenos de obras de Ruiz de Azagra, sin especificar cuáles, el 4 de abril de 1938, en el teatro García Lorca y en el Joaquín Dicenta.

la inmortal obra de García Lorca; Fuen-
carral: una opereta bufa musicada por el
maestro Gravina; García Lorca: una revis-
ta de Paso (hijo) y Silva Aramburu, mu-
sicada por Azagra; Joaquín Dicenta: des-
pués de reponer "¡Ole con Ole!", se estre-
nará una humorada de Lucio con corcheas
de Azagra; Lara: un sainetón de Povedano;
Latina: "¡Yo soy un señorito!", comedia
con flamencos, y "Huellas del fascismo",

Recorte 5: Tablillas madrileñas, *ABC*, 04-04-1938, p.13.

El 10 de junio del mismo año, Ruiz de Azagra estrenó *Pide por esa boca*, de Silva Aramburu y Enrique Paso, junto con Cavas Quílez, en el teatro García Lorca a las 18h. El anuncio apareció en grande y dibujado en ABC.



Recorte 6: Estreno de *¡Pide por esa boca!* ABC, 10-06-1938, p.8.

Inmediatamente tras la finalización del conflicto bélico español, encontramos más información sobre sus obras estrenadas. Así pues, el 18 de mayo de **1939** se hizo referencia en *ABC* (19-5-1939, p.38) de la nueva opereta *Te llamo y no vienes*, de Antonio Paso musicada por los maestros Ruiz de Azagra y Mora, y el 7 de julio de este mismo año se anunció el estreno en el teatro Chueca de *Los lunares*, también de Antonio Paso (hijo), dentro de la temporada de revistas. En este caso, la crítica musical es bastante extensa pero no demasiado buena y hace referencia en todo momento a una música que recordaba obras anteriores y conocidas. Esta obra se anunció durante un gran número de días.

La música, firmada por los señores Azagra y Muñoa, es demasiado profunda para corresponder al género. Hace pensar. Pero hace pensar en dónde se ha oído antes. A veces levantábamos la cabeza para cerciorarnos de que no estaba Torroba dirigiendo: los compases del chetis de "La chulapona" estaban allí. Las "czardas" no poseen tampoco exclusiva autenticidad. Mezcla rusa y húngara para terminar en el aplauso del ágil bailarín Sr. Torr.

Instantes majestuosos, números de todas las categorías, que el director se creyó en la obligación de repetir en alguna parte.

Aquello que pueda ser original de los señores Azagra y Muñoa no está mal; tiene pretensiones. Pero es tan poco, que se pierde. Lo más logrado será quizá el número de la cascadita. Y otro día que no se oigan tanto los ventiladores.

En conjunto es una revista aceptable, con un libro discreto—cosa rara—y una partitura que mantiene despierto el instinto detectivesco de los espectadores.

La interpretación, muy buena. Tres primeros actores, Ozores, Heredia y Castrito, que hacen el gozo de la gente y elevan lo mínimo a altura insospechada. Las señoritas todo lo bien que se acostumbra. Especial mención para Luis Torr, magnífico bailarín.

Aplausos, salidas a escena y calor. Mucho calor.—J. M. DE A.

Recorte 7: Chueca: estreno de *Los lunares*, ABC, 08-07-1939, p.19.

El 14 de noviembre de este mismo año Ruiz de Azagra estrenó *La última ronda*, una obra de Pérez-Juste Soriano y Bolaños, etiquetada por la crítica como una "comedia dramática aragonesa". La función tuvo lugar a las 22,30h de la noche, y como hemos visto a lo largo de las reseñas de los estrenos de Ruiz de Azagra, siempre solían haber varias funciones en un mismo día, generalmente una función de tarde alrededor de las 18h o 19h y otra función de noche alrededor de las 22,30h.

A partir de 1940 la información sobre la participación de Ruiz de Azagra en documentales o películas es mayor. De hecho, en 1940 Ruiz de Azagra compuso la banda sonora, en colaboración con R. Martínez, del documental de 13'40" dedicado a la cerámica denominado *Reflejos de Manises* dirigido por Alfredo Fraile y producido por CIFESA. Dicho documental se rodó en la fábrica Cerámica Valenciana de Manises y refleja el funcionamiento de los talleres de cerámica y la actividad del antiguo Barri d'Obradors.



Imagen 8: Fotograma del documental *Reflejos de Manises* (00:28) donde aparece el nombre de Azagra como compositor.

En 1940 realizó varios trabajos más para CIFESA. Realizó la banda sonora musical para la película *Un bigote para dos* (dirigida por Miguel Mihura y Antonio de Lara) estrenada el 11 de noviembre de 1940 en el cine Rialto en Madrid y el 16 de noviembre de 1940 en Barcelona. Posteriormente, se seguiría anunciando en el cine Bilbao de Madrid y en Cinemazul Dolores en 1941, en Chamberí en junio de 1943 o incluso en abril de 1949 (*ABC*, 12-04-1949, p.23), etc. En esta película, Antonio de Lara (Tono) y Miguel Mihura doblan en clave de humor disparatado una película preexistente seria sobre la vida de Strauss mediante lo que en el programa se denomina “método Ollendorff” y que posteriormente Jardiel Poncela denominaría como “Celuloides rancios” o “Celuloides cómicos” (agrupó su producción entre 1936 y 1939 dentro de esta categoría).



Recorte 8: *Un bigote para dos*, *ABC*, 19-01-1941, p.6.



Imagen 9: Programa del estreno *Un bigote para dos*.

También en 1940 Ruiz de Azagra realiza la banda sonora para la película *El último húsar* (*Amore di ussaro*) de Luis Marquina y producida por CIFESA. La película, realizada por los estudios Cinecittà, fue estrenada en Italia el 8 de octubre de 1940 y el 3 de febrero de 1941 en Madrid. Otras películas para las que realizó la banda sonora este mismo año son *Contraste*, *Inspiración* y *La gitanilla*.

En 1941 realiza la música para las películas *Torbellino*, *El difunto es un vivo*, *¡Harka!*, *Fiesta Canaria*, *Los millones de Polichinela*, *Su hermano y él*.

Incluimos aquí una entrevista realizada por la revista Radiocinema en la que Azagra habla de las producciones que ha realizado hasta el momento:

—¿Qué producciones lleva realizadas?
—"Su hermano y él" y "Torbellino", que dirigió Marquina; "Los millones de Polichinela" y "Un marido a precio fijo", con Gonzalo Delgrás, y "El hombre que se quiso matar", con Rafael Gil, éstas para Cifesa, y para Campa, "El difunto es un vivo" y "Los ladrones somos gente honrada", dirigidas por Iquino. También en la Productora Ritmo, y en colaboración con el Maestro Padilla, intervine en la película "Mi adorable secretaria", con tres números de música.
—¿Y en producciones cortas?
—Mi trabajo fué también bastante copioso: cinco de dibujos, seis documentales, y para terminar, le diré también, que soy **productor** en colaboración con Cuquerella de una película corta de dos rollos, titulada "Una hora de España".

Recorte 9: Juan Durán Alemany y José Ruiz de Azagra dicen:, *Radiocinema*, nº76.

Es interesante resaltar su labor de productor de un corto basado en la novela de Azorín *Una hora de España*, que añade otro aspecto en su carrera profesional además del de compositor y director de orquesta (recordemos que sería director musical en las película *Alma de Dios*, por ejemplo).

Para componer la banda sonora musical de la película *Alma de Dios* (para la que además dirige la orquesta) se desplaza a Barcelona, y posteriormente CIFESA lo contrata en exclusiva para sus películas. Así lo vemos en una entrevista realizada por la revista *Radiocinema* en 1942:

El maestro Azagra, requerido por Producciones CAMPA, llegó a Barcelona hace un año para encargarse del arreglo cinematográfico de Alma de Dios, y a partir de entonces CIFESA le encargó la composición y dirección musical de todas sus producciones en Barcelona (Radiocinema, nº76).

En 1942 compone la banda sonora musical para las películas *La condesa María*, *Siempre mujeres*, *La culpa del otro* (para la que también dirige además de componer la música de fondo), *Malvaloca*, *El hombre que se quiso matar*, *El pobre rico*, *Mi adorable secretaria*, *Un marido a precio fijo* (para la cual compone la famosa canción *Ti-po-li-no*), *Vidas cruzadas* y *Los ladrones somos gente honrada* (para la que compone el primer vals y dirige la orquesta), película que ya había acabado en el momento de la entrevista antes mencionada.

A lo largo de este año Azagra permanece en Barcelona, realizando la banda sonora musical de numerosas películas para CIFESA "más de veinte películas en el breve espacio de año y medio" (*Radiocinema*, nº 80) y algunas en colaboración con el técnico de la producción de CIFESA y compositor Rafael Martínez, además de en la producción de películas como *La gitana*, de varios sketches líricos (*Radiocinema*, nº 56).



Recorte 10: Ídem.

En 1943, Ruiz de Azagra, tuvo que desplazarse a Madrid para finalizar la banda sonora musical de *Cristina Guzmán* y realizar otras bandas sonoras para otras películas, dejando algunos proyectos previstos para la productora CIFESA. Así lo vemos en una reseña periodística:

Contrariamente a lo que se había anunciado en un principio, no será el popular maestro Azagra quien tenga a su cuidado la parte musical de la nueva producción de Campa para CIFESA-Producción, El hombre de los muñecos, por haber tenido aquél que desplazarse a Madrid, donde debe dar fin a la partitura de Cristina Guzmán y principio a la de otras películas (La Vanguardia Española, 13-03-1943, p.7).

El músico que hará la partitura de esta película fue Durán Alemany.

Posteriormente, en mayo de este mismo año Ruiz de Azagra volvió a Barcelona para trabajar en otra película de CIFESA: “El maestro Azagra está en Barcelona trabajando en la partitura de la película *Noche fantástica*, de CIFESA-Producción, a cuyo montaje se procede actualmente bajo la vigilancia de su director, Luis Marquina” (*La Vanguardia Española*, 18-05-1943, p.10).

En 1943 realiza también la banda sonora de la película *Ídolos*, de la cual la crítica comenta que una “inspirada partitura del maestro Azagra sirve de fondo musical a la producción” (*ABC*, 09-11-1943) y este mismo año, la música para la película *El hombre que las enamora*.

Otras películas para las que realiza la banda sonora en este mismo año fueron *La chica del gato*, *Con los ojos del alma*, *La boda de Quinita Flores* y *La niña está loca*.

En enero de **1944** realiza la música para *Una chica de opereta*, que la crítica define como “historieta trivial y entretenida, a la que unas atrayentes melodías del maestro Ruiz de Azagra y una briosa romanza de *La Venta de los Gatos*, conceden un matiz agradable de comedia moderna” (*La Vanguardia Española*, 15-01-1944, p.2).

En noviembre de 1944 se estrena la conocida película de Edgar Neville *La torre de los siete jorobados*, con música de Ruiz de Azagra, en el cine Capitol. En esta película Ruiz de Azagra combina una banda sonora apropiada al tema fantástico de la película, junto con canciones de vodevil siempre presentes en el mundo de la superficie, y una banda sonora onírica para el mundo del subsuelo, a la que añade fragmentos de obras de otros compositores (*Baba-Yaga* de *Cuadros de una exposición* de Mussorgsky, o *Preludio a la siesta de un fauno* de Debussy) o incluso canciones infantiles. Todo esto lo veremos más explícitamente en el apartado correspondiente.



Recorte 11: *La torre de los siete jorobados*, ABC, 26-11-1944, p.11.

También realizó la banda sonora para las películas *El hombre que las enamora*, *Mi enemigo y yo*, *Paraíso sin Eva*, *¡Qué familia* y los documentales para la Jefatura de Cría Caballar y Remonta del Ministerio del Ejército *El caballo de tiro*, *El caballo en el ejército*, *Sueros y caballos* y *Yeguas y potros*.

Al año siguiente, en 1945, se le encomendó las canciones y música de fondo de la película *El castillo de los locos, locos...* de Manuel Bengoa (ABC, 13-12-1945, p.28). También realizó la banda sonora para las películas *Un hombre de negocios* y *La gitana y el rey*.

Tras este periodo de composición para cine, si bien continúa realizando bandas sonoras para el séptimo arte, Ruiz de Azagra vuelve a componer para teatro lírico, algo que nunca abandonó del todo.

Vuelve a aparecer aquí otro periodo dedicado más exclusivamente a las obras para teatro lírico. Así pues, en 1946 realizó *Alegrías de España*, la revista folklórica de A. Paso que se estrenó en diciembre en el teatro Cómico y la banda sonora de la película *Cuando llegue la noche*. En la entrevista que *Radiocinema* realizó en este mismo año, Azagra habla de sus proyectos en música de cine con un tono un poco resentido y combativo:

¿Proyectos? Hacer lo que me encarguen. Ahora trabajo en La Princesa de los Ursinos y después haré la música de José María el Tempranillo y Los siete niños de Ecija. Ya ve usted, parece que ahora se van dando cuenta los productores de que Azagra sabe hacer música española. Llevo hechas cuarenta y dos películas de largo metraje y otras tantas cortas, y hasta ahora no había hecho música española para el cine (Radiocinema, nº130).

El 11 de enero de 1947 se estrenó la obra *Siguiriya* de Perelló y Azagra, en el teatro de la Comedia, en la que la reaparición de Pepe Marchena estuvo anunciada como un gran acontecimiento. También actuó el cantante Juan Varea.



Recorte 12: Programación del Teatro de la Comedia. ABC, 11-01-1947, p.4

En junio de este mismo año, estrenó el día 3 en el teatro Cómico la fantasía lírica de Antonio y Enrique Paso Díaz, denominada *Por alegrías*. La reseña de la crítica nos informa de la forma de la obra:

Este espectáculo se compone de una sucesión de cuadros-algunos muy subidos de color, descaradamente "verdes"-que dan pretexto para situaciones cómicas y musicales, en las que luce la inspiración popular unas veces y otras las melodías hábilmente compuestos por el maestro Azagra (...)Antoñita Moreno, que a las "soleares", a los fandangos, a los fandanguillos y a las alegrías mezcló colombianas y milongas-cante antillado junto al cante andaluz-y una saeta entonada de un modo tan prodigioso, y magistral, que nos hizo perdonar el resto del espectáculo (ABC, 04-06-1947, p.18).

El éxito fue rotundo, aunque en otros momentos la crítica nos señala que el libro de los hermanos Paso no era de gran calidad. Dicha revista constaba de cuatro canciones: *Aceitunera*, *Bailan los maños*, *Embrujo español* y *Chuchi*.

La noche del 17 de junio de este año Ruiz de Azagra estrena la comedia lírico-dramática de Cruz y Parada *Vale mi copla un tesoro*, en el teatro-cine Proyecciones, por medio de una compañía dirigida por Manrique Gil (que era el primer actor). La obra se etiqueta como un conjunto de números sueltos, interpolaciones folklóricas generalmente de género andaluz. “Contribuyen a realzar la obra unos números del maestro Azagra, llenos de garbo y gracia, algunos de los cuales

merecieron los honores de la repetición” (*ABC*, 18-06-1947. p.17 y 18).

El 8 de julio de este mismo año estrenó *Escalera de color* a las 11h de la noche en el teatro Comedia, con libro de Paso (hijo) y se anunció durante muchos días como una “fantasía humorística coreográfica” con ocho primeras figuras y 30 vicetiples.



Recorte 13: Estreno de *Escalera de color*, *ABC*, 09-07-1947, p. 16

En las reseñas del periódico *ABC* encontramos que el día 14 de agosto de 1947, a petición del público, fue la obra *Escalera de color* la que se representó para conmemorar la representación número 100 del teatro La Comedia (*ABC*, 15-08-1947, p.16). Este hecho nos da una idea del gran número de veces que cada obra era interpretada en los diferentes teatros de la ciudad, con varios pases al día, como ya comentamos en su momento.

En medio de estas representaciones, el 7 de agosto en La Latina se estrenó también la obra de Azagra y Antonio Paso (hijo) denominada *Colores de España*, entre cuyos intérpretes más destacados figuraba Tony Leblanc (*ABC*, 07-08-1947, p.16).

En septiembre de 1947, el 19 de septiembre en el teatro Madrid, con el espectáculo denominado *Embrujo español* (que seguramente hacía referencia a la tercera pieza de la revista *Por alegrías*) dirigido por Azagra, Carmen Amaya hizo su aparición tras largos años de ausencia de giras por el extranjero. En este espectáculo: “el maestro Azagra condujo con indudable pericia en la nada fácil tarea de “acompañar” tan dispares danzas y artistas” (*ABC*, 20-09-1947).

Y este mismo año también compone las bandas sonoras musicales para las películas *Dos cuentos para dos*, *La princesa de los Ursinos*, *Dos mujeres y un rostro* y *Noche de reyes*.

Hasta 1956 encontramos películas y documentales musicados por Azagra (es el caso de algunas películas de 1955 como por ejemplo *La hermana Alegría* o *Sucedió en Sevilla* y algunas de

1956 como *El Piyayo*, *Esa voz es una mina* o *La chica del barrio*, que figuran en la catalogación como sus últimas películas. También podemos citar la película *Dos chicas de revista* del año 1972 que utiliza música de Azagra (concretamente *La chica del 17*) o *Náufragos de la ciudad* (de 1999) que utiliza fragmentos de *La princesa de los Ursinos*, aunque estas dos ya no tuvieran lugar en vida del compositor.

3.4. Creación de la escuela de baile y de la compañía de teatro

Ruiz de Azagra fundó una escuela de baile propia, en Madrid, para las bailarinas que comenzaban a adentrarse en el mundo de la danza y el espectáculo mediante la compra de un local, que acondicionó con espejos y dotó de profesorado. Siendo él mismo el director, promocionaba también su propia música.

Cerca de los 40 años de edad, mediante la venta de algunas propiedades, fundó una compañía de teatro donde se estrenaban sus composiciones, y de la cual Antonita Moreno era la primera corista. Sin embargo, la mala gestión por parte de sus gerentes y la no vigilancia de las taquillas por parte de Azagra hizo que esta compañía de teatro fuera a la ruina y se disolviera.

3.5. Colaboración con el teatro de Luisillo (1947-1971)

La bailarina gitana Carmen Amaya, que se había retirado durante bastantes años del espectáculo, hizo su reaparición, como hemos dicho, la noche del 19 de septiembre de **1947** en el teatro Madrid con la obra *Embrujo Español*. Carmen Amaya, para esta reaparición, buscó un director de orquesta y le propuso la colaboración a Ruiz de Azagra que aceptó de inmediato y con el que colaboraría hasta que la bailarina se retiró finalmente de los escenarios. Así pues, vemos como en esta reaparición de la bailarina Ruiz de Azagra sería el encargado de la dirección de orquesta, con lo cual se inauguraría una nueva etapa de representaciones y viajes en la vida del compositor, y una amistad con Carmen Amaya y con Luisillo que duró hasta el final de sus días.



Recorte 14: Informaciones y noticias teatrales y cinematográficas. En el Calderón se estrenó el sainete lírico *Un día de primavera* y en el Madrid se presentó Carmen Amaya, *ABC*, 20-09-1947, p.10.

También encontramos otra referencia a su colaboración con Carmen Amaya en la revista *Radiocinema*, en la que, con motivo de una entrevista a Azagra sobre la obra teatral del *Quijote*, (incluimos la entrevista en el anexo 3) se puede leer:

El maestro Azagra está siempre atareado, como hombre que abarca múltiples actividades y todas las desempeña con puntualidad cronométrica. Con la "emperaora" del baile "cañí", Carmen Amaya, el maestro Azagra se pasa algunas horas al frente de la orquesta con que la gitana genial y los suyos ensayan casi continuamente, preparando nuevas sorpresas al público español y al de fuera de España (Radiocinema, nº 140).

El bailarín Luís Dávila, más conocido como Luisillo, hizo su debut en **1948** en la Compañía de Carmen Amaya, junto con Teresa Vieira Romero, con quien fundó, dos años más tarde, Los Ballets Españoles de Teresa y Luisillo, en el que comenzó a incluir piezas de Ruiz de Azagra. Vemos las primeras referencias a obras de Ruiz de Azagra en el espectáculo de Teresa y Luisillo en el programa del 12 al 14 de mayo de 1949 (50?) del Theatre Des Celestins en Francia, si bien el director de orquesta en esta ocasión fue Gerardo Gombau. Así, se representó la obra *Zorongo* en la primera parte del programa y *Verdiales* en la segunda. Otros directores estarían también a cargo de la orquesta del ballet de Teresa y Luisillo, como vemos en otros programas de mano. De momento, varios serían los directores de orquesta que colaborarían con Carmen Amaya, y veremos como progresivamente y cuando Luisillo creó su propia compañía, sería casi exclusivamente Ruiz de Azagra el que dirigiría la orquesta de la compañía y estrenaría un gran número de sus obras en estas representaciones.

Así pues, tras la marcha de la bailarina Teresa Vieira, Los Ballets Españoles de Teresa y Luisillo pasaron a denominarse Teatro De Danza Española con el que Luisillo cosechó un enorme éxito. Con esta compañía estuvo Ruiz de Azagra muy vinculado ya que se convirtió en el director de orquesta y comenzó una serie de viajes por todo el mundo (Japón, Oceanía, etc.) dirigiendo la parte musical de la compañía de Luisillo y estrenando nuevas obras. Las numerosas giras hacían que Ruiz de Azagra pudiera estar algunos años fuera de casa.

Dentro de su repertorio más típico habían obras de carácter español como *Don Quijote* y una gran número de obras de Ruiz de Azagra, que fue el director de orquesta oficial de la compañía.

La colaboración de Ruiz de Azagra con Luisillo, además de generar una profunda amistad para el resto de sus vidas, es un hecho muy importante en la vida artística del compositor.



Recorte 15: programa de mano del Theatre Des Celestins, Francia.

En este mismo año 1948 en que debutaba Luisillo, Ruiz de Azagra compuso la banda sonora musical para la película *El centauro*.

En **1952** el Ministerio de Información y Turismo creó los llamados Festivales de España, impulsados por Manuel Fraga Iribarne, en los que además de alabar al Régimen, hacía extensivo a cada rincón de España, al menos una vez al año, diversas representaciones de teatro, ópera, danza y zarzuela.

Luisillo y su Teatro de Danza Española acudieron a un gran número de estos festivales, prácticamente siempre con Ruiz de Azagra como director musical y compositor de parte de su repertorio.

3.6. Ruiz de Azagra como consejero de la SGAE.

En **1954** realizó las bandas sonoras para las películas *Amor sobre ruedas* y *Sucedió en Sevilla*, y también seguía componiendo y dirigiendo las orquestas en otros espectáculos de teatro lírico. De hecho, la noche del 23 de marzo de **1955** estrenó en el teatro Fuencarral la revista de Antonio y Manuel Paso denominada *¡Tute de Reyes!*, en colaboración con Romo, Alguero y Cofiner (*ABC*, 24-03-1955, p.46).

El éxito de esta interpretación hizo que todos, autores y músicos, salieran a saludar al final de cada jornada, como solía ocurrir cuando las representaciones gustaban, lo cual era a menudo. En este año también escribe la letra para algunas de sus obras, como *Viva Málaga*.

También realizó las bandas sonoras musicales para las películas de **1956** *El piyayo*, *Esa voz es una mina* (para la que compuso la música de fondo y la canción *Paloma blanca*), *Tremolina*, *La chica del barrio* (en la que actuó como compositor y compaginador musical) y *Dos chicas de revista* (para la que se utilizó *La chica del 17*, que había compuesto en 1926).

Sin embargo, Ruiz de Azagra quiso cultivar otros aspectos de su oficio y entró como consejero musical en la SGAE. Así pues, la tarde del 21 de mayo de 1956 se reunió la Junta general de la Sociedad General de Autores Españoles, siguiendo las normas establecidas en los Estatutos de dicha sociedad, para la renovación de la mitad de los componentes de su Consejo de Administración. Así pues, cesaron 7 consejeros (autores dramáticos) y 6 músicos, así como un editor. En este momento permanecieron como músicos en el Consejo Manuel Parada, López Quiroga y Moreno Torroba, entre otros. Con 804 votos, José Ruiz de Azagra entró a formar parte del consejo. El lunes día 28 del mismo mes se computaron también los votos de provincias, con lo

cual José Ruiz de Azagra obtuvo en total de 823 votos. Junto con Azagra, entraron a formar parte del consejo Dotras Vila, Araque Sancho, Jesús Guridi y Fernando García Morcillo (*ABC*, 22-05-1956, p. 63 y 29-5-1956 p. 61).

En lo que se refiere a los compositores, el resultado del escrutinio fué como sigue: D. Juan Dotras Vila, 1.072; D. Luis Araque Sancho, 999; D. José Ruiz de Azagra, 804; D. Jesús Guridi Bidaola, 741, y D. Fernando García Morcillo, 694. Como editor resultó elegido consejero D. Augusto Algueró Algueró, con 739 votos.

Faltan por computar los votos de provincias, que no se cree que varíen notablemente el resultado de la votación en Madrid y Barcelona. El escrutinio general se hará el día 28 del actual.

Recorte 16: Votación para consejeros en la Sociedad General de Autores Españoles, *ABC*, 22-05-1956, p. 63

Si bien este era el escrutinio para Madrid y Barcelona, el día 29 de mayo apareció de nuevo en el *ABC* los resultados del total escrutado. En el periódico se indica que “estos señores, con los que a continuación se indican, forman el nuevo Consejo de Administración”, con lo cual, vemos que en 1956 José Ruiz de Azagra entra a formar parte del Consejo de Administración de la Sociedad General de Autores de España.

29 DE MAYO DE 1956. EDICION DE LA MAÑANA. PAG. 61

SE DESPIDIÓ DEL EL MADRID

si” y “También yo te quiero”

MASA CORAL, LA ORQUESTA DE
OLISTAS, EN EL ESPAÑOL

Hermo Fernández-Shaw, 634; D. Victor Ruiz Iriarte, 575;

Compositores: D. Juan Dotras Vila, 1.111; D. Luis Araque Sancho, 1.038; don José Ruiz de Azagra, 823; D. Jesús Guridi Bidaola, 780; D. Fernando García Morcillo, 712.

Editores: D. Augusto Algueró Algueró, 764.

Estos señores, con los que a continuación se indican, forman el nuevo Consejo de Administración:

Don Federico Moreno Torroba, D. Antonio Quintero Ramírez, don Joaquín Calvo Sotelo, D. Rafael de León Arias de Saavedra, D. Manuel López-Quiroga Miguel, D. Fernando Moraleda Bellver, D. José Muñoz Molleda, D. Leandro Navarro Benet, D. Manuel Parada de la Puente, don José María Sagarra Castellarnau y don Adolfo Torrado Estrada.

LECTURA DE UNA OBRA DE PEMAN

Mérida (Badajoz) 28. Ayer terminó de leerse la obra de versión libre de don José María Peman, “Tragedia sobre el mito de Yestes y Atreo”, que se refiere a la famosa obra de Séneca, y que será

Recorte 17: Renovación del consejo de la sociedad de autores, *ABC*, 29-05-1956, p. 61.

Si bien trabajó como consejero de la SGAE y después como director de la sección de discos, no le gustaba este trabajo de despacho, ya que él prefería la libertad de la dirección y la composición. Su trabajo en la SGAE duró apenas 6 meses. Posteriormente, volvió a dirigir en teatros y componer obras para las representaciones.

Su colaboración con el cine hizo que asistiera al IV Congreso Internacional de Autores Cinematográficos celebrado en La Toja el 21 de julio de 1956, como representante, junto con Juan Quintero, Parada, Lemberg y Dotras Vila, de músicos españoles. Este congreso había tenido otras

ediciones anteriores en Venecia, Edimburgo y Cannes en alguna ocasión coincidiendo con sus festivales de cine. En estos congresos asistían los delegados de los artífices más intelectuales de la obra cinematográfica, escritores y músicos, para tomar acuerdos en defensa de sus intereses y en representación de un colectivo de su país. En este congreso de La Toja se trataron cuatro puntos principales: la percepción de derechos en las salas de exhibición (es decir, los derechos del autor en el cine y derechos de autor de proyección en salas), los derivados de la televisión y los de censura, y el establecimiento de contratos tipo para todos los países (*ABC*, 25-07-1956, p.37). Además de estos temas principales, se debatió sobre “un informe moral y financiero, las dimisiones de la Argentina y Alemania y la dimisión de Noruega”. El congreso, si bien tuvo lugar en La Toja, se inauguró en Pontevedra por la mañana en el salón de actos del Instituto de Enseñanza Media, donde el director del centro docente dio la bienvenida a los llegados de otros países y a los compatriotas españoles. También tuvo la palabra don Luis Fernández Ardavín, presidente de la SGAE (*ABC*, 21-07-1956, p.39). Para la clausura del congreso, los asistentes fueron invitados a un almuerzo por la Diputación, una visita a la Escuela Naval Militar y un vino español (*ABC*, 25-07-1956, p.37).

En 1956, el Ministerio de Información y Turismo concedió a Cádiz la celebración de los Festivales de España, cuya inauguración tuvo lugar el 9 de agosto con la actuación del ballet de Luisillo (Luis Dávila).

En este mismo año escribió la letra para varias de sus obras: *Clavel clavelito* y *Cubanito cha cha chá*.

Ruiz de Azagra siguió estrenando obras para teatro lírico. Así pues, la noche del 18 de enero de 1957 estrenó la farsa cómica arrevistada, con libro de Prada e Iquino y música de los maestros Azagra y Serrano *Las siete mujeres de Adán*, en el teatro La Latina. En la crítica se puede leer que la música gustó:

El auditorio celebró con risas los chistes y situaciones graciosas del libro, premió con sus aplausos los números musicales, y algunos, como los titulados Las limpiabotas, Malagueñas y bulerías, el pasodoble Yo te quiero, y la marchita Las enfermeras, fueron repetidos por sinceros deseos de los espectadores (ABC, 19-1-1957, pp.37 y 38).

En la noche del 15 de febrero de este mismo año se estrenó en el teatro Fuencarral el “sainete radiofónico arrevistado” de Antonio y Enrique Paso con música de Azagra y Leblanc denominado *¡Coja usted la onda!*. Dentro de este sainete hubo algunos números que el público hizo repetir: *¡El vivo al hoyo!*, *Castañas calentitas* y *Mentiras*. Tuvo éxito y los autores tuvieron que salir a saludar. La crítica menciona otras obras de las que consta el sainete: *Locos del Rock and Roll* y *Seis viudos*.

Tony Leblanc fue el protagonista de la velada. “El protagonista de la velada fue Tony Leblanc-que, como queda indicado, es también con Azagra, autor de la partitura” y que pasó la velada “cantando, bailando, silbando, diciendo cosas divertidas sin perder la impasibilidad, disfrazándose e interpretando diversos personajes, etc” (ABC, 16-2-1957, p.48).



Recorte 18: Las 7 mujeres de Adán, ABC, 15-03-1957, p.54

El 24 de septiembre *Las 7 mujeres de Adán*, farsa cómica super-revistada, fue estrenada en el teatro Apolo, y a través del programa podemos ver la gran cantidad de números por los que estaba compuesta.

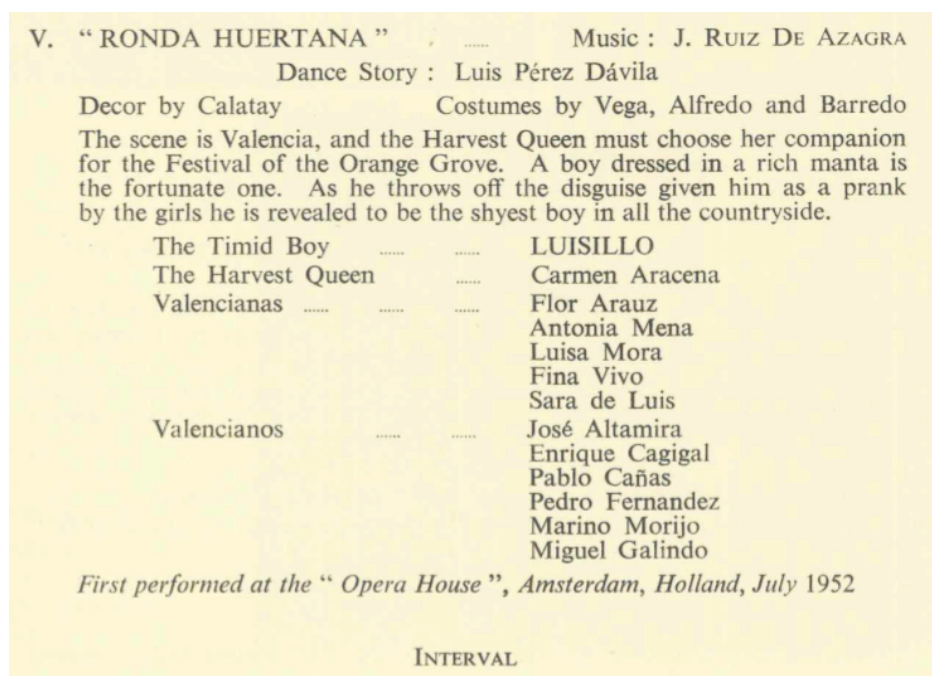
3.7. Los viajes y las giras por Australia (1958-1971)

Tras la II Guerra Mundial, inmigrantes del sur de Europa fueron a Australia, dando a conocer mejor en dicho país la danza española y produciendo un creciente interés por la misma. Es por ello que algunas compañías de danza española hicieron tours por Australia. La más conocida de ellas fue Luisillo y su Teatro de Danza Española, que presentaba una mezcla de ballet de flamenco y danzas regionales coreografiadas, acompañado con guitarristas y cantantes de flamenco y partituras sinfónicas de autores españoles (Carroll, 2011).

En **1958**, el famoso manager teatral de Australia y ex-actor americano James Cassius Williamson organizó cuatro tours por Australia para Luisillo y su Teatro de Danza Española, que tendrían lugar en los años 1958, 1962, 1967 y 1976.

La primera gira había tenido lugar en 1958 y la primera actuación fue el 30 de enero de este mismo año en el Theatre Royal de Adelaida. Posteriormente, fueron a Sydney, Brisbane, Newcastle y Melbourne. La compañía hizo un alto para ir a Christchurch (Nueva Zelanda), donde realizaron su espectáculo el 16 de junio. Y la compañía volvió de nuevo a Australia para realizar nuevas actuaciones en Adelaida, Melbourne, Geelong, Ballarat, Brisbane y Sydney. Esta primera gira duró todo un año. Azagra no fue a este viaje como director, si bien se programó una obra suya, *Ronda Huertana*, por lo que en los programas apareció como director junto con otros como Granados, Turina o Gil Serrano.

El martes 7 de julio de **1959**, a las 19:30h, Luisillo y su Teatro de Danza Española hicieron su representación en Inglaterra, en Eisteddfod, y quedó recogido en la colección de programas de Llangollen International Musical Eisteddfod. Si bien Ruiz de Azagra no aparece como director de orquesta, sí aparece como compositor. Así pues, al final de la primera parte del programa se interpretó también *Ronda huertana*, que como vemos especificado en el programa de mano, había sido estrenada previamente en la Opera House de Amsterdam (Holanda) en julio de 1952.



Recorte 19: Programa del 07-07-1959, Eisteddfod.

Y al final de la segunda parte se representó la obra *Botillería de los faroles*, cuyo estreno había tenido lugar en el Empire Theatre de Sydney, en Australia, en diciembre de 1958.

IV "BOTILLERIA DE LOS FAROLES" Music : J. RUIZ DE AZAGRA
Decor by L. Roberto Costumes by F. Melendez
LUISILLO, María Vivo, Pepita Ibarz, Carmen Aracena, Flor Arauz,
Antonia Mena, Luisa Mora, Fina Vivo, José Altamira, Enrique Cagigal,
Pablo Cañas, Pedro Fernandez, Julio Piedra, Marino Morijo, Cecilia Santos,
Sara de Luis, Miguel Galindo, José Pedrosa.
Singers : María Vivo, Fina Vivo.
Guitarists : Fernando Sanchez, Serafin de Andrés
First performed at " Empire Theatre ", Sydney, Australia, December 1958.
"Hen Wlad fy Nhadau"
"God Save the Queen"
Pianos and Organ supplied by Messrs Rushworth and Dreader Ltd., Liverpool.

Recorte 20: Ídem.

El 11 de agosto de este mismo año, en los Festivales de España en Huelva, en el programa aparecieron varias obras de Ruiz de Azagra, *Pandeirada de Santiago* y *Botillería de los faroles*. En el programa también aparece la obra *Trigales de Trebujena* a la guitarra. Es en este programa aparece Ruiz de Azagra como compositor, aunque no sabemos si también fue el director de la representación. El teatro de Luisillo también actuó en les Champs-Élysées en París el 6 de octubre de este mismo año.

El 14 de agosto de **1960** el Teatro de Danza Española de Luisillo actuó en el Festival Musical de Salzburgo, en cuyo programa de mano Ruiz de Azagra aparece como compositor, junto con Gil Serrano. Se hicieron dos espectáculos, ambos en el Salzburger Ladestheater a las 20h (primer espectáculo días 11 y 12 de agosto y segundo espectáculo 14 y 16 de agosto). En todas estas representaciones Ruiz de Azagra fue el director de orquesta, dato importante que nos permite averiguar que viajó hasta Salzburgo siguiendo a la compañía de Luisillo. En estos espectáculos, Ruiz de Azagra adaptó para banda la obra *Trigales de Trebujena*.

El 6 de octubre de 1960 se presentó el ballet de Luisillo en el teatro Eslava, en un espectáculo en el que se especifica que Ruiz de Azagra era el director y la crítica hace referencia a su dirección como "experta, segura y sensible" (*ABC*, 06-10-1960, p.79). También se interpretaron algunas obras de Ruiz de Azagra, conjuntamente con Turina o Fernández Caballero (*ABC*, 6-10-1960, p.79). Generalmente, en los espectáculos de Luisillo predominaban obras de marcado carácter español como la *Sinfonía Sevillana* de Turina.

La segunda gira por Australia fue en 1962 y se realizaron interpretaciones en Adelaida,

Melbourne, Sydney, de nuevo en Melbourne, Newcastle y de nuevo en Sydney. La compañía viajó a Wellington (Nueva Zelanda) para realizar sus actuaciones. Para este año llevaron dos programas: el primero incluía *Sanlúcar de Barrameda* (posiblemente con orquestación de Azagra) y *Rias Baixas* de Azagra, junto con otras obras. El segundo programa ofrecía las dos obras de Azagra *Trigales de Trebujena*, *Ronda Huertana* y *Gran fandango*.

Este año, Azagra ejerció como director de orquesta en estas actuaciones, en las que también figuró como compositor: en el Opera House de Wellington de Nueva Zelanda (no sabemos la fecha exacta), en el Theatre Royal en Adelaida (SA) el 13 de enero, en Her Majesty's Theatre (1960-2001) de Sydney (NSW) el 9 de febrero, en el Comedy Theatre de Melbourne (VIC) el 20 de marzo y el 27 de abril y en el Victoria Theatre de Newcastle (NSW) el 9 de agosto.

Mercedes Sanz García, la mujer de Azagra que en esta ocasión decidió acompañarle en su gira, se quedó en Sydney y falleció el 15 de abril de 1962. El funeral se celebró en la parroquia de Nuestra Señora de Covadonga de Madrid el día 25 de abril a las 11 de la mañana, pudiendo asistir sus hijos e hijos políticos, pero no Ruiz de Azagra (en la esquila se indica como “ausente”) pues se encontraba en Melbourne donde tendría que hacer su actuación el 27 de abril en el *Comedy Theatre* con la compañía de Luisillo.



Recorte 21: Esquila de Mercedes Sanz, *ABC*, 22-04-1962, p. 139.

Tras el fallecimiento de su esposa, Azagra se fue a vivir con su hija Mercedes, en Chamartín de la Rosa. Posteriormente (no sabemos con certeza el año) contrajo de nuevo matrimonio con Ángela Viruete Hernando, soprano con la cual había trabajado en la orquesta de Luisillo. Esta colaboración queda manifiesta en el programa de mano del V Festival de Tarragona de Luisillo y su Teatro de Danza Española (agosto, 1963) y en un artículo de *ABC* de 1964.

II

RONDA HUERTANA

Música de J. R. Azagra. — Vestuario de R. Calatayud

El mozo	LUISILLO
La Reina de la fiesta ...	Nuria Ranz
Valencianas	Angeles Tirado, Julia Muñoz, Teresa León y Luisa Cortés
Valencianos	Emilio Acosta, José Cantelar, Juan Ortega, José Racero, Emilio Díaz, José Montilla y Enrique Segovia
Cantantes	Angela Viruete y Joaquín Pastor

Recorte 22: Programa de mano. Festivales de España 1963. Tarragona, V Festival 2 al 19 agosto. Luisillo y su Teatro de Danza Española.

Muy inspirada la música de "Tierra baixa", de J. R. Azagra, y de perfecta entonación los coros, de los que son primeras y brillantes voces la soprano Angela Viruete y el tenor Fernando Merino.

Recorte 23: I Certamen de la danza española, *ABC Sevilla*, 11-06-1964, p. 55.

Ángela Viruete había tenido una hija de su anterior matrimonio, María del Carmen Guzmán Viruete, que trabajó para el Ministerio de Economía y Hacienda y que se casó con el conocido general Blas Piñar Gutiérrez, hijo del fundador del partido Fuerza Nueva y líder de dicho partido.



Imagen 10: Azagra, fotografía cedida por su hijo Francisco Ruiz de Azagra Sanz.

El martes 9 de julio de **1963**, tal y como se puede ver en los programas de mano de los festivales de música del Langollen International Musica Eisteddof (1947-73) Ruiz de Azagra estuvo en Eisteddof (Inglaterra) como director de orquesta del ballet de Luisillo en una representación que tuvo lugar este día, a las 19:30h. Además de como director, también participó como compositor, pues se interpretó la obra *Rias Baixas* al final de la primera parte del programa. Se trataba de una obra realizada en colaboración con Luisillo que era el autor de la historia. Esta representación tuvo el soporte económico del Welsh Committee of the Arts Council of Great Britain.

LUISILLO		
AND HIS SPANISH DANCE THEATRE		
with		
MARIA VIVO (Singer-Dancer)		NURIA RANZ (Classical Dancer)
CONCHITA ANTON (Flamenco Dancer)		CARMEN ARACENA (Folklore Dancer)
Men Soloists:		
FRANCISCO GONZALEZ	LUIS MORENO	ENRIQUE SEGOVIA
JUAN ORTEGA	ANTONIO SALAS	ANTONIO VEGA
Dancers:		
CAROLA CERVANTES	MARINA LORCA	ANGELES TIRADO
RAFAEL ARROYO	PACO MORAL	RAMON PEREZ
LITA VIVO (Flamenco Singer)		EDUARDO SANCHEZ (Flamenco Singer)
ANTIOCO MORACHO (Guitarist)	PEDRO ALVAREZ (Instrumentalist)	JOSE SALAZAR (Guitarist)
EDUARDO ANTOLINOS (Tenor)		VICENTE NAVARRO (Baritone)
	ANTONIO KINSELLA (Pianist)	
JOSE RUIZ DE AZAGRA (Musical Director)		

IV "RIAS BAIXAS"

Music: J. RUIZ DE AZAGRA

Story: Luis Pérez Dávila
Costumes: Roman Calatayud

At dawn in the Galician Countryside, while their friends work, three lads await the arrival of the girls who come every morning to the fountain to fill their water jugs. They flirt with the lasses until their working mates leave the field, and in a joyful mood the girls follow their friends, leaving them in surprise. Another boy arrives and while jesting, a lonesome girl meets them, and they take a bet as to who will ask her to dance. The boy who arrives last is the lucky one. The "Pandeiros" arrive, and the peasants from the nearby village draw lots to choose partners to join the dancers and musicians playing the "Gaita" (bagpipe), "Vieiras" (Sea Shells), Drums and Tamborines.

INTERVAL

17

Recorte 24: Programa de mano del Langollen International Musica Eisteddof (1947-73).

El mes siguiente tuvo lugar los Festivales de España en Tarragona, del 3 al 8 de agosto, en el que Ruiz de Azagra dirigió también la compañía de Luisillo. En esta ocasión tenemos un documento fotográfico esencial donde vemos a Ruiz de Azagra, de espaldas, dedicado a su trabajo.



Imagen 11: Azagra dirigiendo. Fotografía de archivo cedida por el Ayuntamiento de Tarragona

El día 2 de agosto tuvo lugar la primera representación de los Festivales de España en la Fuente del Rey, a las 23:15h, en el que actuó Luisillo y su Teatro de Danza Española acompañado

por la Orquesta Sinfónica de Málaga. No tenemos ninguna noticia de que Ruiz de Azagra fuera el director (*Adarve*, 18-08-1963, p.2). Sin embargo, del 26 de agosto al 10 de septiembre de este mismo año, sí que dirigió la Orquesta Sinfónica de Jerez con motivo del I Festival de España realizado en Jerez de la Frontera, para Luisillo y su Teatro de Danza Española. En el programa se lee que si bien Azagra dirigió todas las obras, el viernes 30 a las 22:30h se interpretó su obra *Rias Baixas* en la primera parte del programa, ballet que Azagra creó para el bailarín Luis Dávila (Luisillo) y que, al situarse en Galicia en tiempo de fiestas, incluye en un orquestación gaitas, tambores, pandeiros y gaiteros; y en cuanto a la forma, una muñeira. El barítono encargado de interpretar esta obra fue Joaquín Pastor, y el resumen de la trama venía escrito en el programa que también nos da información sobre la orquestación utilizada:

La escena se desarrolla en Galicia en tiempo de fiestas. Tres muchachos aguardan impacientes a las chicas que han de venir a buscar agua a la fuente. Llegan éstas y comienzan ellos sus galanteos, pero una vez que las chicas han llenado sus cántaros, se ausentan, dejando a los muchachos desconsolados. Se acerca otro, que los anima y distrae con sus juegos, hasta que llega la preferida por todos, y entre ellos juegan al azar para decidir quién ha de invitarla a bailar. Resulta vencedor el último, con gran agrado de la moza. Llegan las gaitas, tambores y "pandeiros", y comienza la romería con la tradicional "muñeira" (Programa del Festival de España de Jerez de la Frontera, 1963).

El sábado día 31, a las 22:30 h se interpretó en la primera parte del programa *Sanlúcar de Barrameda* de Turina (del cual Azagra hizo una orquestación para la orquesta de Luisillo, a petición suya, con lo cual lo más probable es que se interpretara dicha orquestación) y *Trigales de Trebujena* (que Azagra también orquestó para banda, aunque aquí, tal y como se indica, se interpretó la versión para guitarra). En la segunda parte del programa se interpretó *Ronda huertana*, de Azagra, entre otras de otros compositores.

El 1 de julio de **1964** Luisillo se presentó con su compañía en Cáceres en el I Certamen de Danza del Festival de Sevilla y fue premiado como mejor coreógrafo y mejor programa (*ABC Sevilla*, 01-07-1964, p.37). El 1 de agosto del mismo año se presentó en Madrid en el Retiro aunque la crítica no fue muy buena. Siguió actuando en los festivales de Altea (8 y 9 de agosto) con dos programas diferentes. De todas estas actuaciones en ningún momento se especifica el director de orquesta, aunque podemos suponer que seguía tratándose de Ruiz de Azagra, ya que le acompañó durante prácticamente todas las actuaciones convirtiéndose prácticamente en miembro de la compañía de Luisillo.

El 5 de noviembre de 1964 se estrenó en el teatro Zarzuela el ballet *Aventuras y desventuras de Don Quijote*, cuyo autor era Federico Moreno Torroba y siendo el director musical (que no el compositor), José Ruiz de Azagra. El coreógrafo y director artístico era Luisillo. De la dirección de Azagra solo se dice: “Sonó firme y segura la orquesta bajo la batuta de Azagra” y que “al final tuvieron que salir a saludar, junto con Torroba, los maestros Perera y Azagra” (*ABC*, 05-11-1964, p.83).

En **1965**, con motivo de una peregrinación mundial de gitanos a Roma, Luisillo presentó en el Vaticano la obra *El Convite*, ballet bíblico de 28 minutos basado en la Parábola del Banquete, según el *Evangelio de San Lucas*, por la que el Papa Pablo VI le entregó la Medalla Ben Meritate. Se realizó un primer ensayo en la Nunciatura Apostólica, y el Consejo de Ministros, con Fraga Iribarne a la cabeza, sufragó los gastos de desplazamiento desde Madrid del grupo y equipo encargados de la representación. Así pues, el día 25 de septiembre se fletó un avión que llevaría al grupo a Roma, y en el que también iría Ruiz de Azagra, que fue el director de orquesta del espectáculo y estuvo en esta actuación, ya que fue convocado por el Club Internacional de Prensa para informar sobre el acontecimiento el día antes, como vemos en esta reseña periodística.

TRESCIENTOS GITANOS ESPAÑOLES PEREGRINARÁN A ROMA

Un "ballet" bíblico será representado ante Su Santidad

En el Club Internacional de Prensa fueron convocados anoche los periodistas, con motivo de la próxima peregrinación gitana a Roma. Asistieron el director general de Empresas y Actividades Turísticas, don León Herrera; el padre Narciso Prats, de Cáritas de Barcelona; el bailarín Luisillo, las tres primeras bailarinas de su compañía y el maestro Azagra.

Después de unas palabras del presidente del Club, señor Walker, habló el señor Herrera. Dijo que la idea de la peregrinación nació en febrero de 1964, y que el jesuita español padre Artigas, muerto en accidente de tráfico, llevó el peso de toda la organización en España. Agradeció la cooperación del "ballet" de Luisillo, integrado por 70 artistas; la colaboración musical del maestro Moreno Torroba y el trabajo decorativo de Carlos Vidaurre. Los gitanos, en número de cinco mil o seis mil, acamparán a treinta kilómetros de la Ciudad Eterna. El día 26 de este mes visitará el Papa dicho campamento, celebrará misa y habrá una procesión. Después el "ballet" de Luisillo actuará ante Su Santidad. Pondrá en escena, con situación de la acción en nuestro Siglo de Oro, la Parábola del Banquete, según el Evangelio de San Lucas.

Seguidamente intervino el padre Prats, quien informó, entre otras cosas, de la probable existencia de diez a doce mil gitanos en España y de unos ochenta mil en todo el mundo. De nuestra patria peregrinan trescientos. Muchos de ellos van por sus propios medios económicos.

Intervino a continuación Luisillo, que se refirió a los aspectos técnicos de su "ballet". Este es el primero de carácter bíblico que se representa y también la primera vez que un "ballet" español actuará ante el Papa; su duración total es de veintiocho minutos. El miércoles se efectuó un ensayo en la Nunciatura Apostólica, según nos comunicó después un funcionario del Ministerio de Información y Turismo. Por gestión personal del titular del Departamento, señor Fraga Iribarne, el Consejo de Ministros accedió a sufragar los fondos necesarios para el desplazamiento desde Madrid del grupo y equipo encargados de la representación. Por ello se ha fletado un avión especial que partirá mañana hacia Roma.

LLEGA A ROMA LA PRIMERA EXPEDICIÓN

Roma 23. (De nuestro corresponsal, por teléfono.) A las diez de la noche ha llegado a la estación Términi, de Roma, el primer grupo que formará la peregrinación de gitanos que viene a la Ciudad Eterna con objeto de participar en los actos del día 26, fecha en que, como se sabe, Su Santidad el Papa se trasladará a Pomezia para asistir a la Reunión Internacional de gitanos que peregrinan a esta ciudad. Fueron recibidos en Roma por los obispos de Granada, Zaragoza y Sión. Llegaron entonando himnos religiosos y portando numerosas banderas españolas. En esto se diferencian de los otros grupos de gitanos que hacen mucho menor alarde de sus nacionalidades, ya que éstos son considerados como grupos nómadas, mientras que los gitanos que vienen de España se consideran primero españoles y después gitanos. También los esperaban en la estación un grupo de corresponsales españoles de Prensa, así como representantes de la Oficina de Prensa en la Organización encargada de esta peregrinación.—J. S. y G.

Recorte 25: Trescientos gitanos españoles peregrinarán a Roma, ABC, 24-09-1965, p.52.

El 17 de julio de 1966 se interpretó la obra de Ruiz de Azagra *Rias Baixas* con la Orquesta pro-música de Madrid, en la plaza mayor, para los Festivales de España en Madrid. No sabemos si fue Azagra el director de orquesta, pero en este mismo año sí consta que realizó una reinstrumentación de la obra de Turina *Parque de María Luisa* para Luisillo (también a petición de Luisillo haría la instrumentación de otra obra de Turina, *Sanlúcar de Barrameda*, aunque desconocemos la fecha).

En 1967, la compañía de Luisillo realizó otra gira por Australia, esta vez patrocinados por J. C. Williamson Ltd. y Edgley and Dawe. La gira de la compañía de Luisillo en esta ocasión llevaría el nombre de "Festival of Spain". Hicieron actuaciones en Bundaberg, Rockhamton, Mackay, Innisfail, Cairns y Townsville, así como en Adelaida, Melbourne, Brisbane y Canberra. El programa incluía obras como *Capricho Español*, *Tú y Yo*, *Bolero*, *Fantasia Gallega* y *Flamenco del Rocío*. El nombre de Azagra como compositor estuvo presente en todas las actuaciones, pero

sin embargo, como director participó en todas excepto en la primera que tuvo lugar el 3 de octubre en el Canberra Theatre, Civic Square (ACT) en Canberra. Las otras actuaciones fueron las siguientes: en el Her Majesty's Theatre de Adelaida (SA) el 11 de marzo, en el Her Majesty's Theatre de Brisbane (QLD) el 5 de abril y el 5 de mayo, en el Bundaberg Wintergarden Theatre de Bundaberg (QLD) el 29 de mayo, en el Rockhampton Wintergarden Theatre de Rockhampton (QLD) el 5 de junio, el Theatre Royal en Mackay (QLD) el 12 de junio, en el Innisfail Shire Hall en Innisfail (QLD) el 19 de junio, el Tropical Theatre de Cairns (QLD) el 22 de junio, en Wintergarden Theatre de Townsville (QLD) el 29 de junio y en el Theatre Royal (1875-1972) de Sydney (NSW) el 11 de julio.

No sabemos a ciencia cierta las razones por las que no asistió a la última de las actuaciones. Lo que sí que sabemos es que el 16 de junio de 1967, mientras él estaba trabajando en las actuaciones en Queensland hubo un desgraciado acontecimiento en su familia, pues su yerno, Don Joaquin Palacio Montañés, comandante piloto de la Compañía Iberia, fue asesinado.

El 23 de julio de 1969 Ruiz de Azagra dirigió la Orquesta Sinfónica de RTVE para el ballet de Luisillo (Luisillo y su Teatro de Danza Española) dentro de los denominados Festivales de España 1969, en el Palacio de los Deportes de Madrid, siendo el programa dividido en dos partes: I) *Sinfonía Sevillana* de Turina, *Zapateado* de Litolff, *El Pozo*, *La Moza* y *El Duende* de Dávila y L. Roberto II), *Flamenco* y el *Bolero* de Ravel. El siguiente anuncio aparecía todos los días de la representación, añadiendo la indicación “Último día” para las representaciones finales.



EXTRAORDINARIO
LUISILLO
Y SU
Teatro de Danza
ESPAÑOLA

MADRID
24 AL 26
DE JULIO

**FESTIVALES
DE
ESPAÑA
1969**

**PALACIO DE LOS
DEPORTES**

**Orquesta Sinfónica
de la RTV Española**
Director:
J. R. AZAGRA

PROGRAMA:
I. *Sinfonía Sevillana*,
Turina; *Zapateado*,
Litolff, *El Pozo*, *La
Moza* y *El Duende*,
Dávila y L. Roberto.
II. *Flamenco*; *Bole-
ro*, Ravel

Localidades desde 15
p e s e t a s . Autobuses
líneas 30, 26, 25, 61,
56, 38. Metro Goya.
Teléfonos de infor-
m a c i ó n 256 64 00 y
279 30 29. Encargo de
localidades por telé-
fono: 256 64 00. Ven-
ta anticipada de lo-
calidades con cinco
días.

Próximo espectáculo, del día 28 al 31 de julio: **LONDON'S FESTIVAL BALLET**

Ministerio de Información y Turismo y Excmo. Ayuntamiento de Madrid

Recorte 26: Luisillo y su Teatro de Danza Española, ABC, 23-07-1969, p.71.

Su obra *Rias Baixas*, que venía representándose desde 1966 fue durante algún tiempo sintonía en la carta de ajuste de la primera cadena, tal y como lo vemos, por ejemplo, el miércoles día 30 de julio de 1969 a las 13,45 en la sobremesa (*ABC*, 30-07-1969, p.66).



Imagen 12: Azagra dirigiendo. Fotografía cedida por su hijo Francisco Ruiz de Azagra Sanz.

Los Festivales de España se siguieron sucediendo, como los del Patronato de la Cueva de Nerja de agosto de 1969 con la Orquesta Sinfónica de Málaga, etc. pero ya no disponemos de información sobre quien fue el director de orquesta en estas ocasiones.

José Ruiz de Azagra falleció en Madrid el 17 de junio de **1971** a las 14h en la Clínica de la Concepción de una hemorragia cerebral, a los setenta y un años de edad. Se realizó el funeral el día 26 a las 11h en la parroquia de San Ildefonso, y fue enterrado en Madrid, en La Almudena. Tal y como vemos en su certificado de defunción, el registro civil es de Palacio, ya que su último domicilio fue en la calle Virgen de Aranzazu, El Azorín (barrio Begoña).

El cuarto tour por Australia de la compañía de Luisillo, que tuvo lugar en 1976, cinco años después del fallecimiento de Azagra, ya no incluía ninguna de sus composiciones en su programa.

Algunas de sus composiciones pervivieron a Ruiz de Azagra, de tal manera que aún el 21 de agosto de 1992, en el Museo del Prado en la Sala Juan de Villanueva, a las 20h se representaron dentro del acontecimiento denominado “Las tardes del Ritz”, obras de Boixader-Azagra entre otras. Por otro lado, algunas canciones como *La chica del 17* (del cual podemos encontrar incluso versiones de música máquina en Internet) perviven aún en la cultura popular. Sin embargo, la mayor parte de sus partituras manuscritas se han perdido.

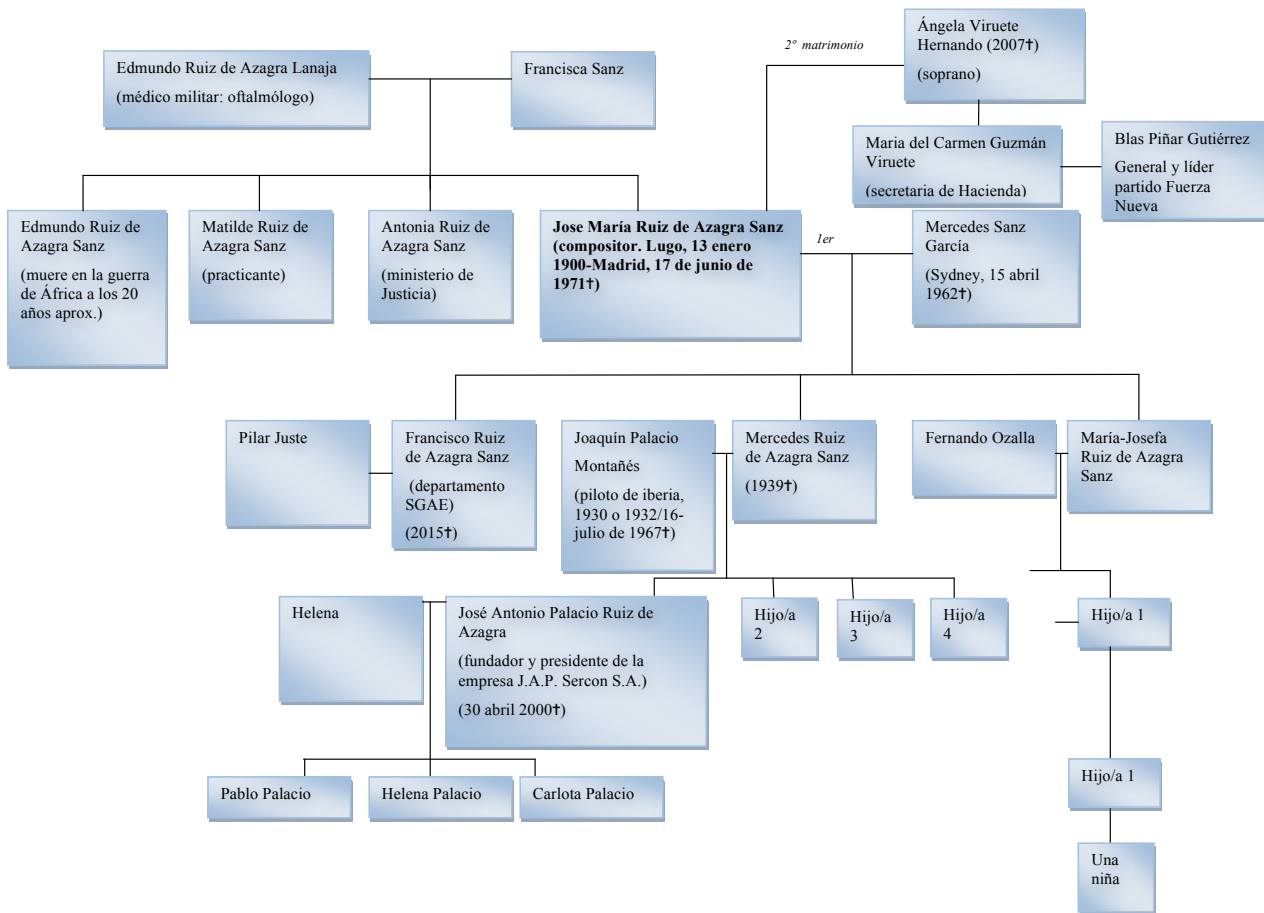
El 1 de febrero de 2007 falleció su segunda mujer, Ángela Viruete, cuyo funeral tuvo lugar el 1 de marzo a las 20:30h en la parroquia de Santiago el Mayor (Comendadoras) de Madrid y más recientemente (el 25 de febrero de 2015) falleció el hijo de Ruiz de Azagra, Francisco, que tan amablemente nos ayudó y nos aportó valiosa información para este trabajo de investigación.



Recorte 28: Esquela de Ángela Viruete, *ABC*, 26-02-2007, p. 56.

3.8. Árbol genealógico de Ruiz de Azagra

A través de la investigación por el rastro dejado por las esquelas, biografías y conversaciones y entrevistas a familiares, hemos podido realizar el árbol genealógico de José Ruiz de Azagra, hasta donde hemos podido reconstruir o hasta donde hemos considerado que aún era relevante para situar a Ruiz de Azagra dentro de su contexto familiar.



Gráfica 1: Árbol genealógico de Azagra.

Si bien ninguno de los hijos de Azagra fue compositor, su nieto José Antonio Palacio Ruiz de Azagra, trágicamente fallecido en un accidente de avioneta, compuso junto con otros colaboradores una canción ligera titulada *Ring, ring*.

4. CATALOGACIÓN DE LAS OBRAS DE RUIZ DE AZAGRA

4. CATALOGACIÓN DE LAS OBRAS DE RUIZ DE AZAGRA

4.1. Introducción

Sobre un total de 614 obras (de las cuales hemos buscado o bien partituras, o bien programas de mano, registros sonoros, artículos de periódico, carteles anunciadores, etc.), se ha creado la única catalogación completa y exhaustiva existente de todas las obras de Azagra. Esta será, junto con la biografía del autor, uno de los pilares básicos de este trabajo de investigación, ya que incluye toda la información encontrada de cada obra y ello nos permitirá el estudio de la trayectoria compositiva de Azagra, así como el establecimiento de conclusiones bien fundamentadas en la documentación.

Para la realización de la siguiente catalogación hemos utilizado el programa informático Libre Office junto con Word y la hemos dividido en 17 campos, que engloban toda la información sobre cada obra, incluyendo aspectos de descripción (título, género, autores de letra y música) con otros más técnicos (tonalidad, tonalidades secundarias, número de compases, duración, indicación, instrumentación) y de localización de la obra en el espacio y en el tiempo, así como de la partitura o registro conservado (año, fecha de estreno, lugar de estreno y localización).

4.2. Descripción y análisis de los campos de la catalogación

La catalogación se divide en diferentes campos que veremos a continuación detalladamente y que nos permitirán una visión de conjunto y, hasta donde ha sido posible, encontrar información detallada y exhaustiva de cada obra.

4.2.1. Referencia de catalogación

La referencia es la clave de localización de una obra. Tras una ordenación de las obras por título, se ha añadido una referencia de catalogación que incluye las tres primeras letras del apellido de Azagra y un código numérico de tres cifras, por ejemplo, AZA-234, de tal forma que cada obra queda perfectamente catalogada con dicha numeración. Las obras se han ordenado por título y se ha añadido luego la referencia.

4.2.2. Título

Los títulos de las 614 composiciones musicales de Azagra son muy variados, de tal forma que se hace difícil una clasificación. No obstante, los hemos englobado en diferentes esferas semánticas, aunque nos hemos encontrado con los siguientes problemas:

-Misma obra con dos títulos: A la hora de introducir las entradas de las obras en la catalogación, tuvimos que comprobar una a una las referencias de la SGAE para no caer en error de duplicidad de obras. Por ejemplo, encontramos dos registros en la SGAE: *Al malecón* y *El malecón*, con títulos diferentes pero que en realidad se referían a la misma obra (cosa que descubrimos tras ver el número de registro). Optamos pues, por el título *Al malecón* ya que el artículo "al" no iba entre paréntesis como en *El malecón*.

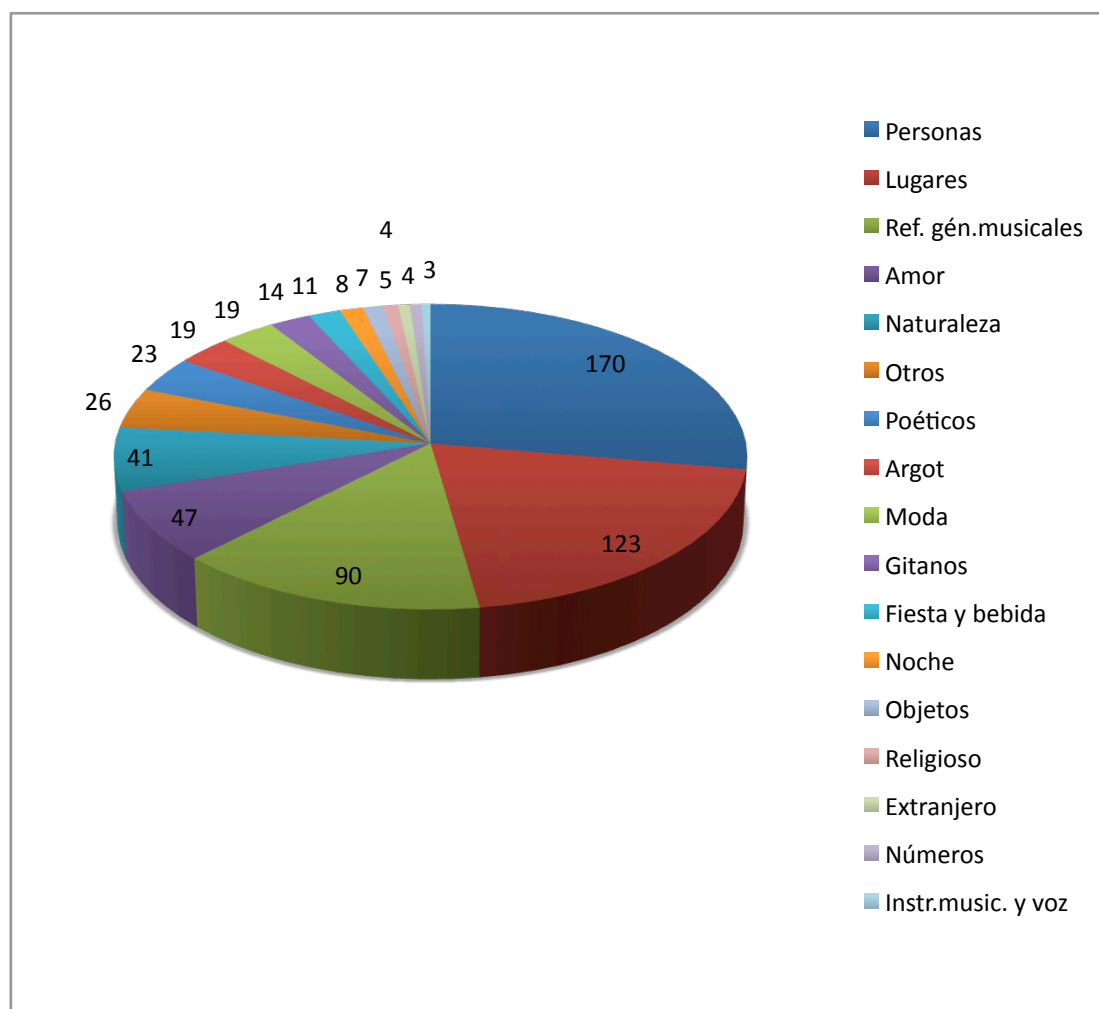
-Mismo título con dos registros: Otro problema con el que nos hemos encontrado son las entradas duplicadas: habían dos registros del mismo título. Por ejemplo *Harka*. Había dos posibilidades de interpretación: o eran dos obras distintas (y en ese caso Azagra hubiera realizado dos obras con el mismo título, o bien en el caso de música para bandas sonoras se refería a la música de fondo de la película y a una canción de la misma) o bien se trataba de un error o de una ampliación posterior de los derechos. Para elegir una de las dos opciones hemos contrastado con el resto de obras de Azagra y hemos visto que nunca duplicaba ningún título excepto en estas en las que teníamos dudas. Por otra parte, en los registros de la SGAE hemos visto numerosos errores, tachones y rectificaciones, con lo cual vemos que los registros no son demasiado exactos (aunque nos basamos en ellos por ser lo único que tenemos en muchas ocasiones). Y finalmente, en los registros de la SGAE aparecen muchas veces otros registros de ampliación de los derechos de las obras, con lo cual era corriente que hubieran varios registros con el mismo título pero con los autores diferentes. Es por ello que en los casos dudosos hemos optado por la segunda opción, y por ello sólo hay una entrada con el nombre de *Harka*, *Sucedió en Sevilla*, *Cachita* y algunas otras obras que nos causaban dudas.

-Clasificación: Han habido algunos títulos que se podían clasificar en varios ítems. Por ejemplo, *Mi rondeña* podría referirse a "mi canción rondeña" o a "mi muchacha rondeña", por lo que se podría haber clasificado tanto en género como en personas. Sin embargo, en estos casos hemos comparado con otras obras similares, como *Mis sevillanas*, *Mis bulerías*, *Mi farruca* y al ver que era típica la construcción "Mi+género musical" en Azagra, hemos optado por incluirla dentro de géneros y no en personas.

-Preferencia de la clasificación: Han habido algunas obras que podrían pertenecer a diferentes ítems. Por ejemplo, *Pandeirada de Santiago* podría pertenecer a generos musicales (pandeirada, tipo de baile) o a lugares (Santiago). Cuando alguna obra se ha podido incluir en varias clasificaciones siempre hemos optado por seguir un mismo orden: género musical- personas- lugares-gitanos-noche. El primero a clasificar siempre ha sido “géneros musicales” porque muchas veces nos puede dar una pista de qué género tiene la obra aunque no dispongamos de la partitura y es por ello uno de los ítems más importantes dentro del campo “Título”.

Dicha clasificación se observa en el gráfico a continuación. Sólo hemos considerado como grupos independientes todos aquellos que tenían 3 obras o más, dejando los que sólo contenían 1 o 2 englobados dentro del título general de “Otros”.

Veamos una explicación detallada de cada uno de los sectores que lo conforman:



Gráfica 2: Título.

-Personas: 170 obras que hacen referencia a nombres propios (*Cristina Guzmán*), nombre comunes (*Blonda castiza*), oficios (*El leñador*) y adjetivos que hacen referencia a personas (*El desleal*). Este apartado corresponde a un 27,69% del total.

-Lugares: 123 obras hacen referencia a lugares, bien sean nombres propios (*Amanecer en Castilla*), nombres comunes (*El malecón*) o adjetivos que hacen referencia a lugares (*Cielo andaluz*). Dentro de este apartado podemos hacer una clasificación intrínseca, de tal forma que 50 hacen referencia a Andalucía, 20 a lugares comunes, 14 al extranjero, 12 a España, 9 a Madrid, 6 a Valencia, 4 a Castilla, 4 a Aragón, 1 a Canarias, 1 a las Islas Baleares y 1 a Galicia. Es interesante destacar la predominancia del tema andaluz (el folklore andaluz fue especialmente promocionado en la época del franquismo) y las pocas obras referentes a su lugar de nacimiento, Galicia. El apartado de "Lugares" corresponde a un 20,03% del total.

-Referencias a géneros musicales: 90 obras que hacen referencias a géneros o estilos musicales, tales como fandangos, tangos, etc. En este caso, es de gran utilidad observar el título para deducir el tipo de obra en el caso de que, en la partitura o en el registro, no exista una especificación de la misma. Las peculiaridades observadas en este apartado se comentarán cuando hablemos del ítem "Géneros". Este apartado corresponde a un 14,66% del total.

-Amor: 47 obras hacen referencia al tema del amor, desamor, celos y engaños. Corresponden a un 7,65 % del total.

-Naturaleza: 41 obras hacen referencia a temas de la naturaleza, bien se refieran a animales o plantas. Destacamos la importancia del caballo (debido al conjunto de documentales sobre el caballo que realizó Azagra promovido por el Ministerio del Ejército) y el toro (también incluimos aquí obras con título tales como *La faena* referente al mundo del toreo). Este apartado es un 6,67% del total.

-Otros: dentro de este apartado hay 26 obras de títulos muy diversos, muchas veces se trata de sintagmas nominales o frases (*Póngame usted en el cartel*), sobre la radio, el cuerpo, el paso del tiempo, las rondas, títulos jocosos (*Vaya bicoca*) y otros inclasificables (*Caso raro*). Este apartado es un 4,23% del total.

-Poéticos: dentro de este apartado hemos incluido 23 obras que llevan títulos abstractos y de alguna forma poéticos, como *Inspiración* o *Evocación*, y que corresponden a un 3,74% del total.

-Argot: 19 obras que hacen referencia a palabras en argot (*Güeno va*), onomatopeyas (*Tu ruru*), palabras inventadas (*Gasteriano*) o apelativos cariñosos (*Cuqui*), que corresponden a un 3,09 % del total.

-Moda: 19 obras conforman este apartado que incluye títulos relacionados con la vestimenta (*Ponte el pijama*, *Zapatitos de charol*), con el maquillaje (*Cuidado con la pintura de labios de una mujer*) y con el peinado (*Caireles*). Estas obras son un 3,09 % del total.

-Gitanos: dentro de este apartado de 14 obras hemos incluido todas aquellas referencias al mundo gitano que no estaban incluidas en los ítems “Personas” o “Lugares”. Así, encontramos adjetivos como “gitano”, “cañí” o “calé”, formando un 2,28 % del total.

-Fiesta y bebida: son 11 obras relacionadas con la fiesta (*Fiesta y alegría*) y con la bebida (*Empina la bota*), así como un gran número relacionados con el vino y su solera (*Solera fina*). Forman un 1,79 % del total.

-Noche: 8 obras forman este apartado, dentro del que destacan títulos relacionados con la noche directamente (*Noche azul*) o con la Luna (*Luna de sangre*). Forman un 1,30 % del total.

-Objetos: 7 obras de títulos que hacen referencia a objetos cotidianos, como *Mi reloj* o *Sube carbón* y que forman un 1,14 % del total.

-Religioso: 5 hacen referencia a la religión, siempre que no se hayan clasificado ya en “Personas” o en “Lugares”. Así, encontramos títulos como *Jueves Santo* o *Milagrosa*. Forman un 0,81 % del total.

-Extranjero: 4 obras de títulos en otros idiomas: francés, inglés y portugués. Forman un 0,65% del total.

-Números: 4 obras con títulos que hacen referencia a números como *El 13-13*. Constituyen un 0,65 % del total.

-Instrumentos musicales y voz: 3 obras forman este apartado donde se incluyen instrumentos como la guitarra, castañuelas, la campana y la voz. Constituyen un 0,49 % del total.

La mayoría de las obras hacen referencia a personas, siguiéndole en importancia las referencias a lugares. Dentro de los lugares hay que destacar la absoluta predominancia de Andalucía, tal y como veremos también en el apartado “Géneros”. Posteriormente le sigue en importancia títulos que simplemente se refieren a un tipo de género musical y que nos ha servido para completar el apartado siguiente cuando no disponíamos de información en la partitura. También son importantes las canciones amorosas y las referentes a la naturaleza. Y habría que hacer referencia a otros grupos más curiosos, como las 14 obras sobre la etnia gitana, las 19 relacionadas con el mundo de la moda (que incluyen vestimenta, peinado y maquillaje) o las 19 de argot (generalmente palabras cariñosas, inventadas u onomatopeyas, que seguramente reflejan la

pertenencia de estas obras al género frívolo o cuplé).

4.2.3. Géneros

A la hora de intentar establecer una clasificación de los géneros de las obras de teatro lírico, nos encontramos con dos importantes problemas. Por un lado, muchas de sus obras se han perdido y sólo tenemos de ellas información parcial, por lo que en muchas ocasiones no disponemos de ningún dato referente al género, por lo que con el estudio de este apartado no podríamos obtener una imagen cerrada de los géneros que utilizaba en sus composiciones.

Por otro lado, Azagra, al igual que era costumbre en los compositores coetáneos a él, denomina cada obra con un término diferente, que suele mezclar diversos géneros y cuya variedad viene establecida por la fantasía del autor.

Dicho problema ha sido también visto y analizado por estudiosos del género de revista, como Montijano (2009) en su tesis sobre la revista, quien explica que la inmensa cantidad de denominaciones diferentes hace imposible una clasificación, sin bien podemos tener algunas herramientas que nos permitan una etiquetación un poco más concreta:

... sin lugar a dudas, poseemos varios procedimientos, entre ellos, por ejemplo, la lectura del libreto de la obra y, consecuentemente su argumento; la inclusión de elementos de clara connotación erótica o sexual en el caso de las revistas frívolas y la revisión de acontecimientos y la sátira política y de actualidad en el caso de las revistas cultivadas preferentemente durante el último tercio del siglo XIX; el dramatis personae que interpretaron la misma; la inclusión de determinados números musicales como el chotis, pasacalle, tango o cuplé; las críticas de la época; la alternancia de números dialogados y musicales, bien inherentes a la propia acción o independientes a ésta o los remoquetes “arrevistado”, “revisteril”, “cómico”, “cómico-lírico” o “bailable”. (Montijano, 2009, p.71)

Aunque Montijano se refería al último tercio del siglo XIX, a principios del siglo XX esta confusión terminológica sigue estando vigente. Y concretamente cuando finaliza la Guerra Civil Española “la llegada de la censura con la victoria del ejército nacional a partir de 1939 va a impedir que los autores utilicen el término revista, empleando otros como “comedia musical”, “zarzuela cómica-moderna”, “technicolor” o simplemente “opereta” (Montijano, 2009) con lo cual la confusión será aún mayor.

Efectivamente, en la obra de Azagra aparecen términos tales como “sainete radiofónico arrevistado”, “comedia lírico-dramática”, “fantasía lírica”, “farsa cómica arrevistada” o “humorada sainetesca arrevistada en dos actos”. Estos términos se han simplificado en la catalogación de tal forma que pudieran englobarse en una clasificación más general y sencilla. Así pues, por ejemplo, se han utilizado los términos de “sainete”, “revista” y “humorada”, en vez de sus respectivos más complejos y ambiguos.

El género de cada obra lo hemos obtenido de diversas fuentes:

-partitura: es la fuente primaria más fiable, ya que en la partitura es el propio autor el que en numerosas ocasiones definía el género de su obra, añadiendo alguna terminología como “tempo di pasodoble” o “fox” que nos permiten situar la obra dentro de un género específico. Se ha tenido que relacionar el campo “Géneros” con el de “Indicación”, así como con el de “Instrumentación” para averiguar si se trataba de una obra vocal o instrumental.

-programas de mano, reseñas, carteles y artículos en periódicos: en este caso hemos respetado la terminología utilizada por el escritor del programa o de la reseña periodística, por tratarse de una persona más cercana a Azagra en el espacio y en el tiempo y muchas veces estar en contacto con la fuente primaria (el propio autor).

-registro de la SGAE: se trata de una fuente primaria importante, pero bastante problemática en su clasificación. Muchas de las obras de Azagra han sido registradas como “canción”, y esta nomenclatura, demasiado genérica y ambigua, no nos ha sido de gran utilidad a la hora de establecer el género. Cuando hemos podido contrastar la información obtenida en el registro de la SGAE con alguna otra fuente (programa de mano, partitura, artículo, cartel o título) hemos optado por la que daba una información más específica. No obstante, en muchas otras obras de las que carecemos de otra fuente de información alternativa, hemos mantenido el término ambiguo del registro de la SGAE “canción”, pues ha sido la única información encontrada. Si relacionamos el campo “Géneros” con el de “Instrumentación”, vemos que muchas otras de las obras que tienen otras denominaciones (palos flamencos, ritmos extranjeros, otros, pasodobles e incluso bailes) son en realidad vocales por lo tanto también se podrían clasificar como “canciones”. Sin embargo, no tendremos en cuenta este término debido a su ambigüedad aunque lo mantendremos por respetar la clasificación que la SGAE estableció en el momento de registrar las obras.

-título : relacionando el campo “Géneros” con el de “Título” hemos podido obtener más información acerca del género de cada obra, ya que el título era un gran indicativo, pues, como

vimos, 90 obras (un 14,73% del total) hacían referencia en su título a géneros musicales. En la catalogación, los géneros que han sido deducidos del título han sido marcados con un asterisco (*). Los que no llevan asterisco, se han obtenido del registro de la SGAE, de reseñas, artículos, carteles, partitura o programa de mano.

Disponemos de 296 obras con género específico (18 de las cuales sólo tienen la especificación ambigua y que no aporta información de “canción”, pero que hemos respetado por ser la clasificación establecida por la SGAE en el momento de registrar las obras, aunque no la utilizamos para los resultados y conclusiones). Dentro de estas 296 obras, 164 disponen a su vez de plantilla instrumental, por lo que podemos saber si son únicamente instrumentales (42 obras) o vocales (122 obras), y el resto de obras (132) tienen información sobre género pero ninguna información sobre la plantilla instrumental. Es por ello que hemos realizado una tabla donde se reflejan los tres grupos relacionando el campo “Géneros” con “Instrumentación”.

<i>SIN INSTRUMENTACIÓN (132)</i>	<i>CON INSTRUMENTACIÓN (164 OBRAS)</i>	
	<i>INSTRUMENTAL 42</i>	<i>VOCAL 122</i>
Alegrías 1		
Arabesco 1		
Bailes 7	Bailes 23	Bailes 35
Baión 1		
		Baiao 3
	Bamba 1	
		Boleros 9
Bulerías 1		Bulerías 1
Canciones 5		Canciones 13
Caprichos 2	Capricho 1	
		Calypso 1
		Cuplé 1
Comedia 1		
Fantasia 1		Cha cha chá 2
Fandangos 9		Fandango 2
Farruca 4		Farruca 1
Fox 1	Fox 1	Fox 7
Garrotín 1		
		Humoradas 2
Jotas 2		Jota 1
Malagueña 1		
	Mambo Ja 1	Ja 1
Marcha 1	Marchas 3	
Música de fondo 64		Música de fondo 1
Nana 1		
Pasodobles 3	Pasodobles 9	Pasodobles 24
	Sainete 1	Sainete 2
Requiebro 1		
Revista 1		Revistas 2
Romance 2		Romance 1
Rondeña 1		
		Rondalla 1
Saetas 2		Saeta 1
Chotis 1		Chotis 1
Seguiriya 1		
Sinfonía 1	Serenata 1	
Sevillana 1		
Soleares 3		
Son 2		
Tangos 4		Tangos 4
Villancico 1		
Vals 1		Valses 2
Zambra 1		Zambras 2
Zapateado 2		
	Zarzuela 1	Zarzuela 1
		Zorongo 1

Tabla 1: Géneros.

Estudiando esta tabla podemos ver que hay géneros más abundantes que otros (destacados en **negrita**) y que suelen aparecer en todos los grupos (subrayados en azul).

-65 bailes (35 vocales, 23 instrumentales y 7 no sabemos si vocal o instrumental). Dentro de este apartado aparecen también los géneros denominados ballets, baile, estampaailable y danza. Constituye un 21,95% del total de obras con género específico.

-65 de música de fondo, de la que disponemos de poca información sobre su plantilla instrumental. Constituye un 21,95%.

-36 pasodobles (24 vocales y 9 instrumentales, el resto no disponemos de información). Constituye un 12,16%.

-11 fandangos (2 de ellos vocales, el resto no tenemos información). Constituye un 3,71%.

-9 fox (7 de ellos vocales). Constituye un 3,04%.

-8 tangos (4 sin información y 4 vocales). Constituye un 2,70%.

Otros géneros destacados son el chotis, saeta, romance, revista, sainete, ja, jota, capricho y bulerías (suman 102 obras y constituyen un 34,46%).

Destacan pues los ballets, generalmente compuestos para Luisillo y su Teatro de Danza Española y que suelen reflejar diferentes regiones españolas (como el ballet mejicano, ballet flamenco, baile andaluz, danza gallega, etc.), la música de fondo para películas y documentales sobre todo, como veremos, a partir de los años 40, y otras obras para teatro lírico como pasodobles, fandangos, foxes (introduce ritmos extranjeros) y tangos. También es conveniente señalar que hay sólo una obra vocal con la denominación de cuplé, registrado así por la SGAE, si bien en la partitura dicha clasificación no aparece pues está indicado como pasodoble. En todo caso, la diferenciación entre cuplé o canción es ambigua, y es probable que la mayoría de obras que la SGAE clasifica como “canción” sean cuplés o viceversa, por lo cual no podemos afirmar que Azagra compuso únicamente un cuplé, cuando seguramente la mayoría de sus obras vocales entrarían a formar parte dentro de este género.

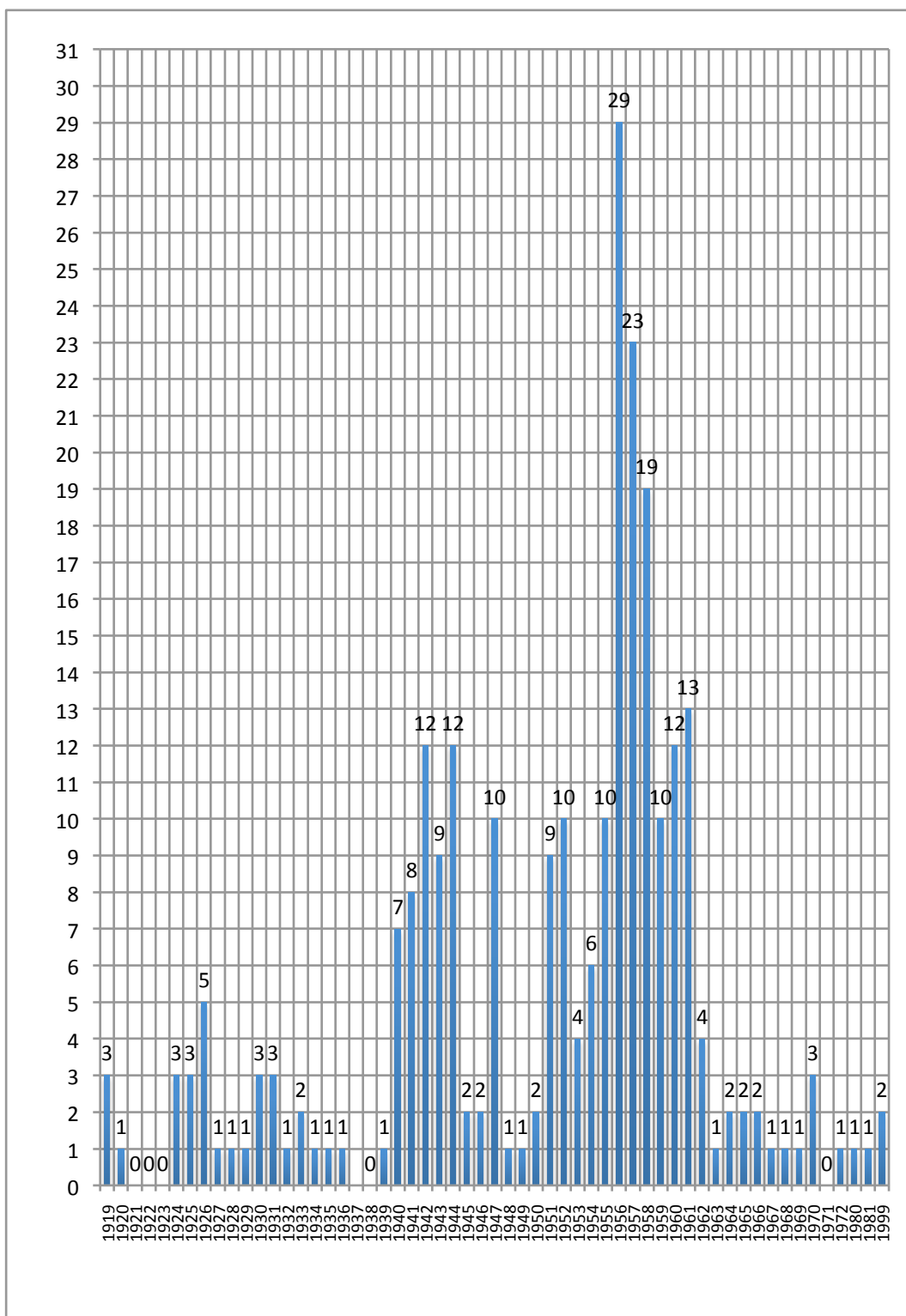
4.2.4. Fecha de composición/estreno/registro y Año

Con este triple título hacemos referencia a las tres posibles fechas que nos permiten situar la obra de Azagra temporalmente dentro de su producción artística. En primer lugar, la fecha de

composición, que rara vez encontramos, nos indicaría la fecha exacta en la que compuso la obra (aunque la estrenara algunos años después). En segundo lugar, la fecha de estreno, extraída muchas veces de los archivos de los periódicos, carteles anunciadores y programas de manos nos sitúa en el estreno de la composición, que puede ser diferente a la fecha de composición o de registro. En tercer lugar, si no disponemos de ninguna de las fechas anteriores, nos fijamos en la fecha de registro de la obra (en la SGAE, generalmente) o de edición de la partitura. Esta fecha, si bien nos es de gran ayuda, no se puede considerar muy exacta ya que el compositor podría haber esperado a tener varias obras para llevarlas a registrar todas juntas. De hecho, hay incluso una fecha de registro de obra que es posterior a la fecha de fallecimiento del compositor (como se ve en el gráfico), pues data de 1972, un año después de la muerte del compositor. También tenemos una obra más de 1980, una de 1981 y dos de 1999.

Como nos interesa más el año que el día exacto de estreno de una obra, para hacer un trazado de producción artística a lo largo del tiempo, hemos utilizado principalmente el campo “Año” definida en otra columna de la catalogación, y un gráfico por columnas, donde introducimos la variable “tiempo”, que nos permite ver la evolución en la producción artística a lo largo del tiempo más claramente que en el gráfico circular que hemos utilizado habitualmente en este trabajo.

También hemos de decir que en un gran número de obras no disponemos de ninguna fecha que pueda situar temporalmente la composición, por lo que el gráfico únicamente se basa en las obras de las que disponemos datos de fecha, ascendiendo a un total de 263 obras.



Gráfica 3: Año.

Tras observar el gráfico y ver la producción anual de Azagra, podemos agrupar claramente en cuatro fases la producción musical de nuestro compositor.

-Primera fase: de 1919 a 1935, en donde compuso 29 obras. Las primeras datan de 1919. Se trata de los comienzos de Azagra como un compositor de 19 años aún desconocido, por lo que se sigue un periodo intermitente en el que la producción por año tendría una media de 1,5 (una obra y media aproximadamente) por año. Se trata de una producción muy baja si la comparamos con otras etapas de su vida. También es posible que las obras que realizara en esta fase, previa a la Guerra Civil y obras de juventud, se hayan perdido. Constituye un 10,03% del total.

-Segunda fase: de 1936 a 1939. Es la época de la Guerra Civil española y debido a las circunstancias sociales, la producción de Azagra es prácticamente nula o se ha perdido. Únicamente conservamos 2 obras, una en 1936 *De raza gitana*, y otra en 1939, la primera composición de revista, *Los lunares*. Constituye un 0,76% del total.

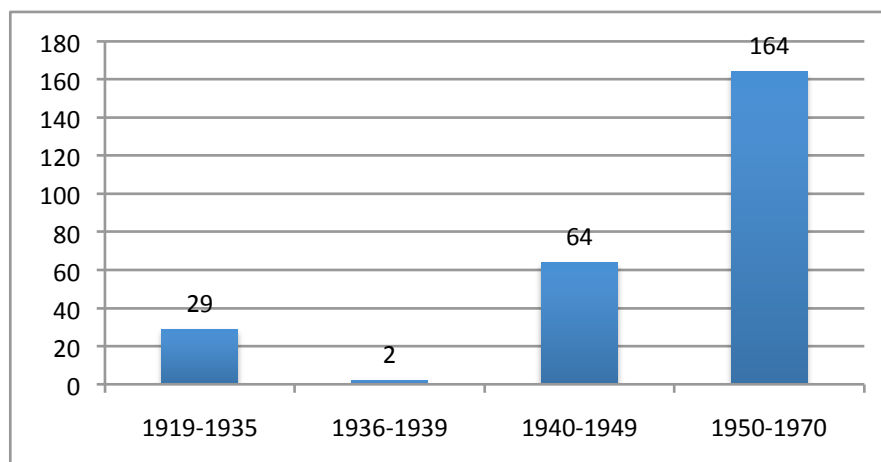
-Tercera fase: de 1940 a 1949, década de los 40. Sobre todo en los primeros años de esta década, la producción de Azagra es muy grande. La gran mayoría de sus composiciones son música de fondo para películas y documentales, principalmente de CIFESA pero también para otras productoras. La incursión de Azagra en el mundo del cine le abrió las puertas y fortaleció su popularidad. Tenemos 64 de este periodo. Constituye un 24,33% del total.

-Cuarta fase: de 1950 a 1970 con 164 obras. Se trata de la época en la que colaboró con Luisillo y con su Teatro de Danza Española, combinando sus tareas como compositor para dicho bailarín y como director de su orquesta y arreglista. Es una época de giras y viajes y de una enorme producción, no porque abarque más años sino porque la media de trabajo por año es más alta que en años anteriores. El año 1956 destaca por su producción de 28 obras, así como los dos siguientes con 23 y 19 obras. Que el año 1956 fuera tan productivo puede ser debido a dos razones: la primera, que aún continuaba realizando música de fondo para cine, concretamente para Luis Lucía, a la vez que trabajaba para Luisillo. La segunda razón, dado que las fechas las hemos obtenido de los registros de las obras en la SGAE, también podría ser que en 1956 recopilara muchas obras de años anteriores y las registrara todas a la vez. A partir de 1960 la producción va decayendo en cuanto a cantidad. Constituye un 62,36 % del total, es destacable que más de la mitad de sus composiciones las realizara entre 1950 y 1970.

Vemos también que tras el fallecimiento del compositor hay 5 obras registradas, publicadas o estrenadas en los años 1972, 1980, 1981 y 1999. Constituye un 1,90 % del total.

Aquí vemos un esquema que simplifica los resultados obtenidos en las cuatro fases, en las que observamos la escasa producción en los años de la guerra y las fructíferas décadas de los 50 y 60, en

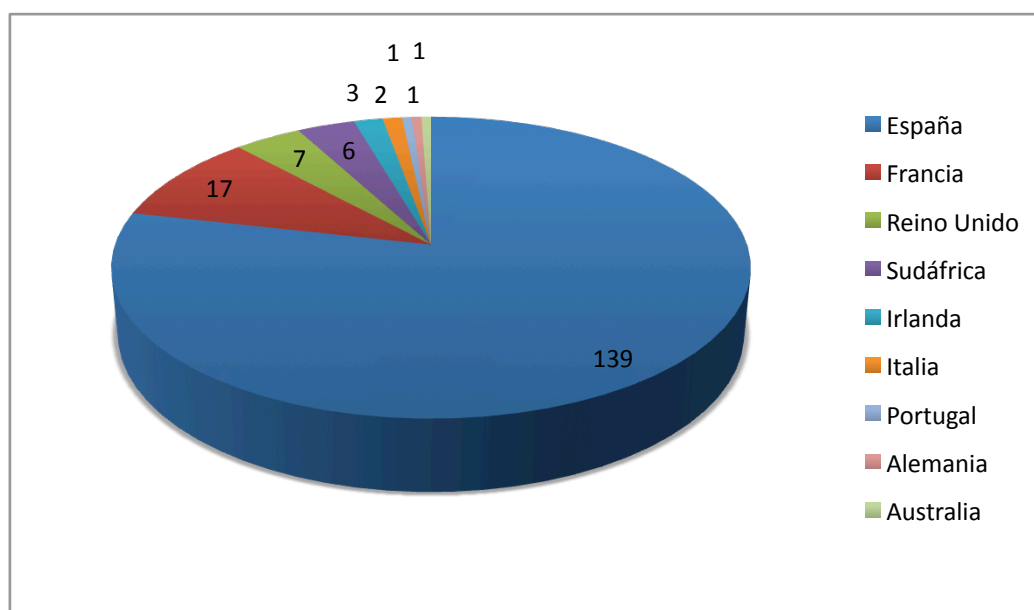
las que confluyen obras para teatro lírico (canciones, revistas, cuplés), ballets para Luisillo y música de fondo.



Gráfica 4: Año.

4.2.5. Lugar de estreno

En este campo se incluye tanto el lugar de estreno (dato obtenido en los registros de la SGAE, en el programa de mano, cartel anunciador o artículo de periódico) como, en caso de que no tengamos el anterior dato, el lugar de registro de las 177 obras de las que disponemos de datos. Así pues, Madrid es, sin lugar a dudas, el lugar en el que Azagra ha estrenado y registrado más obras. Estableceremos la clasificación por países, y dentro de ella vamos a especificar las ciudades y lugares comunes (teatros, cafés, cines, etc.) que vemos esquematizadas mediante un gráfico.



Gráfica 5: Lugar de estreno.

-España: 139 obras de las cuales hay 37 obras en las que sólo se indica España y 89 en Madrid (72 en las que solo se indica Madrid, 2 en el Teatro Martín, 1 en el Teatro Chueca, 1 en el Teatro Comedia, 4 en el Teatro Cómico, 3 en el Teatro Fuencarral, 4 en el Teatro La Latina, 1 en el Teatro Maravillas, 1 en el Teatro Rey Alfonso, 1 en el Cine Proyecciones, 1 de Cine Carlos III y 1 en el Café Universal), 6 en el Teatro Regio de Almansa, 2 en Palencia (1 en el Café Gran Vía y 1 en el Salón Pradera de Villamueril), 1 en el Teatro Principal de Valencia, 1 en Barcelona. Constituye un 78,53 % del total.

-Francia: 17 obras de las cuales 15 en París (3 en París sin más indicación de lugar, 1 en el Theatre Varietades, 2 en el Theatre Champs Elysées, 3 en el Theatre de la Ville, 3 en el Theatre Empire, 2 en El catalan, 1 en el café Madrid), 1 en el Theatre Municipal de Marsella y 1 en Dax. Constituye un 9,60 % del total.

-Reino Unido : 7 en total, de las cuales 5 en el Theatre Sthool de Londres, 1 en Birmingham, 1 en el Theatre Royal Lyceum de Edimburgo, Escocia. Constituye un 3,95 % del total.

-Sudáfrica: 6 obras de las cuales 5 obras en Salisbury, Rhodesia del Sur y 1 en Durbán. Constituye un 3,38 % del total.

-Irlanda: 3 obras en el Theatre Olimpia de Dublín. Constituye un 1,69% del total.

-Italia: 2 obras de las cuales 1 obra en el Teatro Massimo Bellini en Catania y 1 en Italia, sin especificar lugar. Constituye un 1,12% del total.

-Portugal: 1 obra sin especificación de lugar. Constituye un 0,56% del total.

-Alemania : 1 obra en Berlín. Constituye un 0,56% del total.

-Australia : 1 obra sin especificación de lugar. Constituye un 0,56% del total.

Como vemos, los lugares de representación y estrenos son teatros (41 obras), cafés, salones y cines y existe una superabundancia de obras representadas en España, como es lógico en un compositor español que vivía en España, concretamente en Madrid.

4.2.6. Instrumentación

Existen 185 obras de las que tenemos información específica sobre su instrumentación, y además, relacionando este campo con el denominado “autor de la letra” en el que se afirma que hay

260 obras con letrista, vemos que en realidad podemos hablar de un conjunto de 306 obras de las cuales podemos disponer de algún dato útil.

Establecemos una clasificación básica: una división entre obras vocales y otras instrumentales.

Vocales: 260 obras. Constituye un 84,97% del total.

-Voz: (que tienen letrista y por lo tanto suponemos que es vocal, pero de las que no tenemos más datos): 121.

-Voz+instrumentos: 75 obras en donde se especifica que hay voz e instrumentos, pero no se especifica cuáles o tenemos información parcial.

-Voz+ conjunto instrumental: 42 obras en las que aparece la voz y un conjunto instrumental formado por diversos instrumentos. Encontramos 26 obras con la agrupación siguiente que denominaremos A: 2 saxos altos en Eb, 2 saxos tenores en Bb, 2 trompetas en Bb, 1 trombón, 1 piano, percusión (batería) y contrabajo. También hay 16 obras que además de estos instrumentos añaden instrumentos de viento-madera, como el flautín, flauta, oboe, clarinete, y sección de cuerda, y que englobamos en la agrupación llamada B.

-Voz+piano: 16

-Voz sola: 4 (1 de canto, 1 de declamación y 2 donde sólo se especifica “voz”)

-Voz+guitarra: 2

Instrumentales: 46 obras. Constituye un 15,03% del total.

-Instrumental: 30 obras en las que se indica “instrumental” pero no se especifica qué instrumentos.

-Conjunto instrumental: 10 obras, entre las cuales hay 6 con el conjunto instrumental A y 4 con el conjunto instrumental B.

-Guitarra: 4

-Otros: 2 obras que no se ajustan a ninguna de las anteriores agrupaciones: 1 formada por un conjunto de piano, 2 violines, una viola, violonchelo y contrabajo, y otra en la que no se especifica ningún instrumento pero se señala que “hay violín director”.

Es destacable la clara predominancia de la música vocal sobre la música instrumental, ya que las obras que disponen del dato “instrumentación” suelen ser las que en el campo “géneros” se englobaban en los ítems “canciones” o diferentes palos flamencos. No tenemos datos, sin embargo, de las obras pertenecientes al ítem “música de fondo”. Las obras que pertenecían al género “baile” aquí suelen ser las que tienen una instrumentación puramente instrumental, sin voz, o con voz y guitarra relacionadas con los ballets folklóricos de Luisillo.

Asimismo, observamos que existen dos plantillas básicas instrumentales en las obras de Azagra, la que hemos denominado plantilla A en la que predomina el viento-metal y la percusión, y la plantilla B que añade viento-madera y sección de cuerda. Las mismas plantillas son utilizadas cuando la obra es vocal.

4.2.7. Duración

Debido a la gran variedad de duraciones diferentes de las obras de Azagra, se ha establecido una clasificación por rangos (de 0 a 5 minutos, de 6 a 10 minutos, etc.). Cuando nos referimos a las obras relacionadas con películas y documentales, la duración que señalamos es la de la película o documental completo (no únicamente las intervenciones musicales). Así, los resultados obtenidos sobre las 106 de las cuales tenemos datos de duración han sido los siguientes:

-De 1 a 9 minutos: 26 obras. Dentro de estas predominan las de 3 minutos exactos (11 obras) y las de cuatro minutos aproximados (5 obras), que suelen ser canciones. Algunas de 7 y 8 minutos son música de fondo. Constituye un 24,53% del total.

-De 10 a 19 minutos: 18 obras. A partir de 10 minutos son ballets, hasta los 40 minutos. Algunas de 10 minutos son música de fondo. Constituye un 16,98% del total.

-De 20 a 29: 8 obras. Ballets. Constituye un 7,55% del total.

-De 30 a 39: 2 obras. Ballets. Constituye un 1,89% del total.

-De 40 a 49: 1 obra. Ballet. Constituye un 0,94% del total.

-De 50 a 59: ninguna. Constituye un 0% del total.

-De 60 a 69: 2 obras. A partir de 60 minutos siempre se trata de música de fondo. Constituye un 1,89% del total.

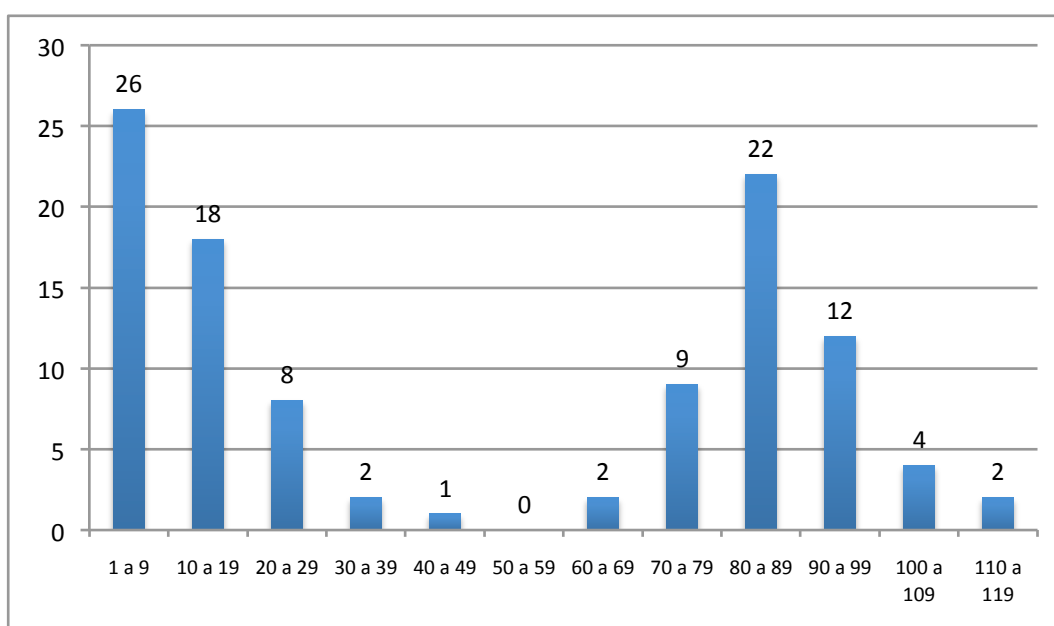
-De 70 a 79: 9 obras. Constituye un 8,49% del total.

-De 80 a 89: 22 obras. Constituye un 20,75% del total.

-De 90 a 99: 12 obras. Constituye un 11,32% del total.

-De 100 a 109: 4 obras. Constituye un 3,77 % del total.

-De 110 a 119: 2 obras. Constituye un 1,89% del total.



Gráfica 6: Duración

Según se observa en el gráfico, el primer rango de 1 a 9 tiene una gran abundancia de obras, que suelen ser canciones, exceptuando música de fondo para documentales de 7 u 8 minutos. A partir de los 10 minutos son ballets, hasta los 35 minutos. El rango entre 50 a 59 minutos está desierto.

Seguidamente, volvemos a encontrar obras a partir de 60 minutos de duración, y a partir de esta duración y superiores son música de fondo para películas. Recordemos el hecho de que hemos elegido la duración de la película y no hemos medido exactamente los minutos musicados en el metraje, dado que esto podría formar parte de otro trabajo de investigación. Exceptuando los documentales cortos de 10 minutos aproximadamente, Azagra utiliza el metraje convenido para documentales y películas que suele estar alrededor de 45 minutos o una hora para los documentales y hora y media para las películas.

4.2.8. Compás

Mediante el estudio de esta categoría nos centramos ahora más en la técnica compositiva de Azagra, viendo cuáles son los compases que más utiliza estableciendo una relación con el ritmo o género al que pertenece cada composición. Así pues, de las 118 obras analizadas que tienen indicación de compás, existen 49 obras en 2/4 (41,53% del total), 29 obras en 3/4 (24,58%), 16 obras en 3/8 (13,56%), 10 obras en 4/4 (8,47%), 9 obras en 2/2 (7,63%) y 5 obras en 6/8 (4,24%), estableciendo claramente una preferencia por el compás binario concretamente por el 2/4, al que le seguirá el ternario de 3/4.

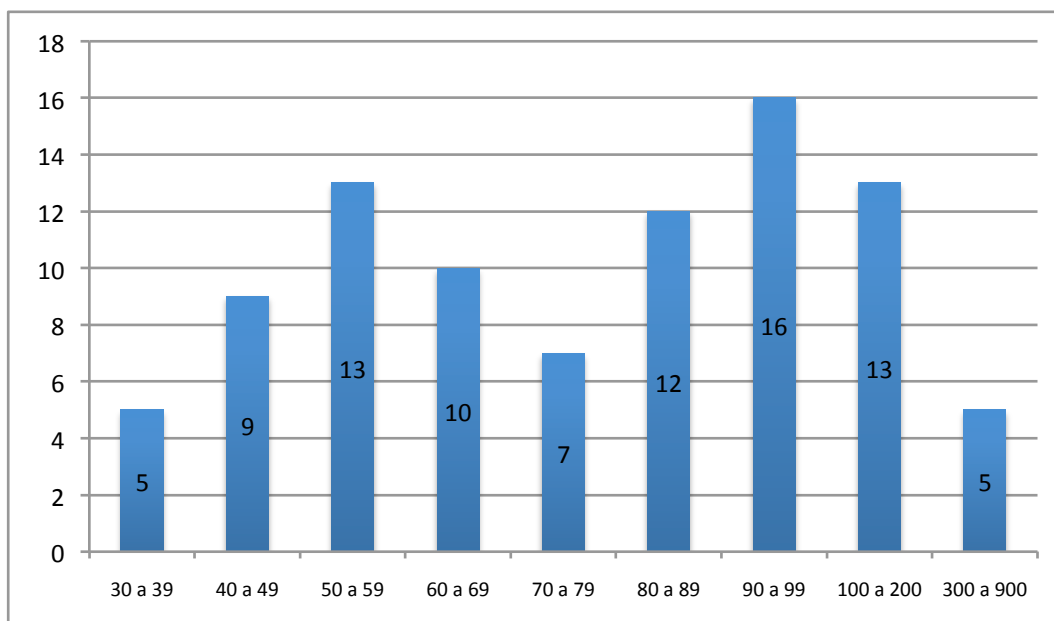
Las obras en 2/4 suelen ser ritmos que utilizan este compás (tanguillo, bolero, marchiña, canción, villancico, pasodoble), mientras que las de 3/4 son de género bailable (vals, ballet).

4.2.9. Número de compases

Este campo de la catalogación presenta un problema fundamental. De la mayoría de las obras de las que disponemos partitura no podemos saber el número total de compases ya que la partitura es en realidad unos apuntes incompletos escritos en el registro de la SGAE, en donde el compositor únicamente anotaba los primeros 20 o 30 compases (el espacio que disponía en el documento del registro). Este hecho se señala en el campo de “Observaciones” y todas estas obras que presentan este problema no se van a utilizar para el baremo.

Sólo utilizamos las obras que están editadas (y es por ello que este campo se relaciona con el denominado “Editorial”) o que en el registro de la SGAE está escrito el número de compases completos.

En estas 90 obras con número de compases totales, observamos que existe una gran diversidad, si bien no hay obras menores de 38 compases.



Gráfica 7: Número de compases.

-De 30 a 39: 5 obras. Constituye un 5,56% del total.

-De 40 a 49: 9 obras. Constituye un 10% del total.

-De 50 a 59 : 13 obras. Constituye un 14,44 % del total.

-De 60 a 69: 10 obras. Constituye un 11,11% del total.

-De 70 a 79: 7 obras. Constituye un 7,78% del total.

-De 80 a 99 : 12 obras. Constituye un 13,33% del total.

-De 90 a 99: 16 obras. Constituye un 17,78% del total.

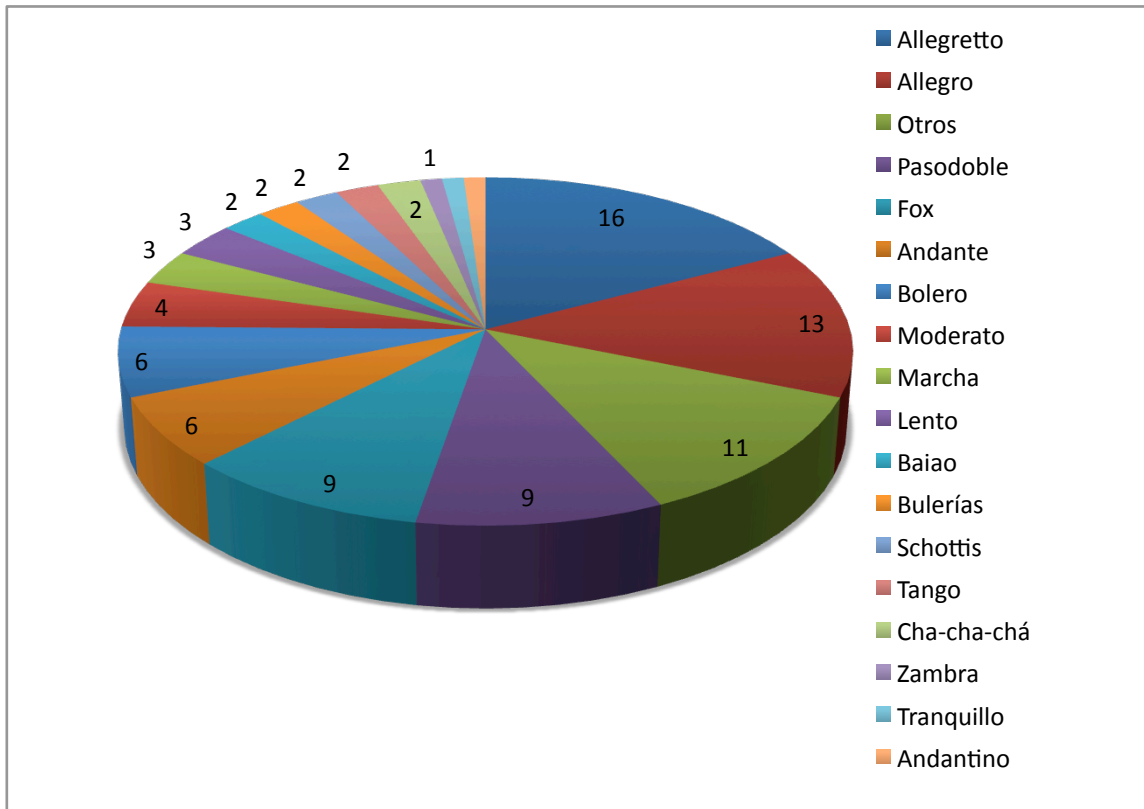
-De 100 a 200: 13 obras. Constituye un 14,44% del total.

-Obras de mayor envergadura (de 300 a 900 compases): 5 obras. Constituye un 5,56% del total.

Hasta 100 compases hay una mayor cantidad de obras, pertenecientes a cuplés, canciones cortas, números de revistas, etc. Las obras de mayor envergadura son ballets, arreglos u obras para banda destinadas generalmente a Luisillo.

4.2.10. Indicación

Como indicación nos referimos a la palabra que suele estar escrita al comienzo de la obra (en algunas ocasiones aparece a mitad) o indicado en el registro de la SGAE, bien sea una indicación tradicional de tiempo (Allegro, Andante...) o bien una indicación específica relacionada con el género (Fox, Slow, Pasodoble...). Hay 93 obras que tienen una indicación específica.



Gráfica 8: Indicación.

-Allegretto: 16 obras. Constituye un 17,20% del total.

-Allegro: 13 obras. Constituye un 13,98% del total.

-Otros: 11 obras. Constituye un 11,83% del total.

-Pasodoble: 9 obras. Constituye un 9,78% del total.

-Fox: 9 obras. Constituye un 9,68% del total.

-Andante: 6 obras. Constituye un 6,45% del total.

-Bolero: 6 obras. Constituye un 6,45% del total.

-Moderato: 4 obras. Constituye un 4,30% del total.

- Marcha: 3 obras. Constituye un 3,26% del total.
- Lento: 3 obras. Constituye un 3,26% del total.
- Baiao: 2 obras. Constituye un 2,15% del total.
- Bulerías: 2 obras. Constituye un 2,15% del total.
- Chotis: 2 obras. Constituye un 2,15% del total.
- Tango: 2 obras. Constituye un 2,15% del total.
- Cha cha chá: 2 obras. Constituye un 2,15% del total.
- Zambra: 1 obra. Constituye un 1,08% del total.
- Tranquillo: 1 obra. Constituye un 1,08% del total.
- Andantino: 1 obra. Constituye un 1,08% del total.

Como vemos, los tempos que utiliza Azagra suelen ser rápidos y tiene una clara preferencia por el Allegretto, seguido del Allegro. Tiene menos obras con tiempos más lentos como Andantes, Moderato o Lentos, y muchas otras con indicaciones específicas del género, como Pasodoble, Fox o Bolero, etc. Dentro de las indicaciones específicas de género, encontramos un gran número de indicaciones relacionadas con el folklore andaluz (Bulerías, Zambra, Soleares...), con los ritmos latinoamericanos (Cha-cha-chá, Calypso, Tango...) y con los ritmos norteamericanos (Fox, Slow).

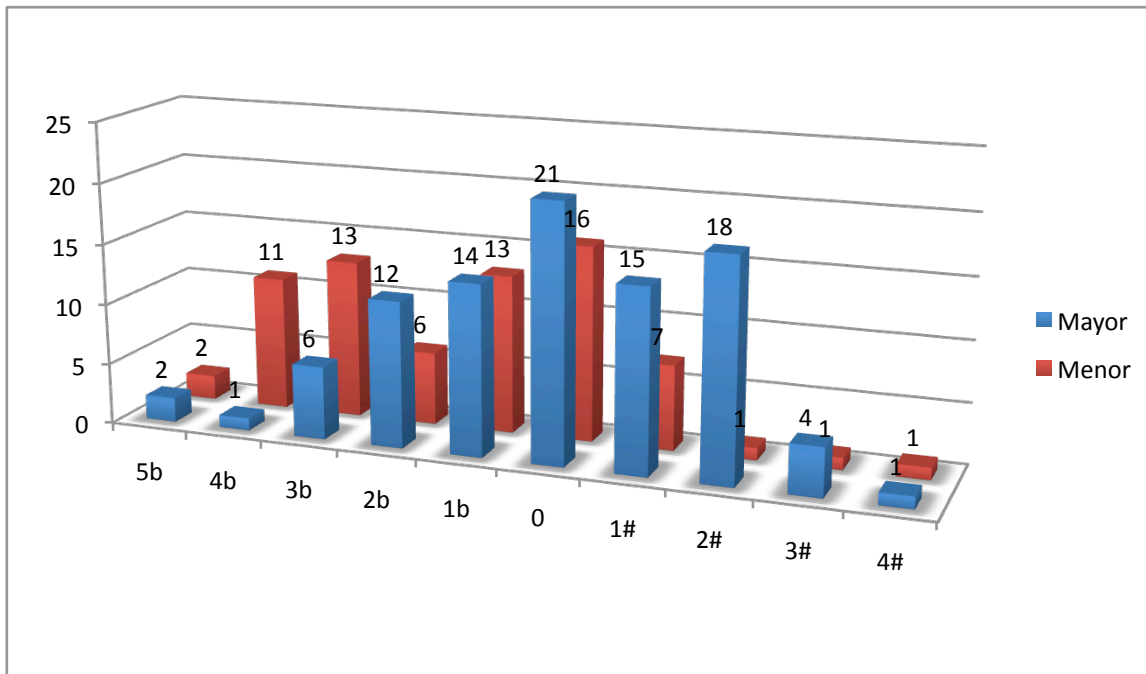
Si bien las obras que tienen una indicación de género musical suelen pertenecer a este género musical (por ejemplo, la que lleva la indicación de “bolero” es un bolero), en el resto de ocasiones no hay una asociación clara con género musical e indicación en cuanto a las canciones y otros géneros. Únicamente las obras bailables suelen estar asociadas con allegro y en menor medida con moderato.

4.2.11. Tonalidad principal

Como tonalidad principal entendemos la tonalidad que figura en la armadura al principio de una obra. Si después modula a otras tonalidades o existen cambios de armadura, lo dejamos para el campo siguiente “tonalidades secundarias”.

Tras analizar las 165 obras de las cuales tenemos tonalidad (bien sea sacada de la partitura editada o del registro de la SGAE en donde se anotan los primeros 20 o 30 compases), vemos que las tonalidades utilizadas por Azagra en sus composiciones suelen ser de pocas alteraciones, tanto en el orden de sostenidos como de bemoles. Para mostrar el número de veces que utiliza cada

tonalidad, empleamos un gráfico de dobles barras que relacionan la tonalidad mayor con su relativa menor.



Gráfica 9: Tonalidad principal.

Tal y como vemos en el gráfico, se han representado en azul las tonalidades mayores y en rojo las menores, siguiendo el orden de ciclo de quintas ascendente, comenzando por la tonalidad de REb M y finalizando en MI M. No hemos continuado con 5# o 6b ya que no existe ninguna obra en estas tonalidades.

En cuanto a la utilización de sostenidos y bemoles vemos que Azagra utiliza más número de bemoles que de sostenidos, es decir, se arriesga más a utilizar tonalidades más complejas (con más alteraciones) en el orden de los bemoles que en el de los sostenidos, pues llega a utilizar 5 bemoles-aunque solo en cuatro ocasiones-mientras que no tiene ninguna obra con 5 sostenidos.

El hecho de que utilice más tonalidades con bemoles que con sostenidos es debido a que los instrumentos de viento que forman su plantilla habitual (sexteto de viento) leen más fácilmente en bemoles que en sostenidos. En efecto, las obras que presentan una instrumentación con la plantilla A (de viento) tienen tonalidades en bemoles con alguna excepción.

La tonalidad que más utiliza es DO M (así como su relativa La m), seguida de RE M (si bien su relativa menor la utiliza muy poco), seguida de SOL M, FA M y SI b M. Todas ellas, tonalidades

con pocas alteraciones, son tonalidades vecinas entre sí, tal y como vemos en este esquema. Azagra utiliza, pues, armaduras sencillas, para facilitar la composición de la obras así como la ejecución de la misma para los intérpretes quienes, dentro del mundo del vodevil, no disponían de tanta técnica ni se les requería un nivel de exigencia tan acusado como en otros sectores musicales.

Únicamente en el caso de Do # m toda la obra se encuentra en Do # m natural.

5b 2,42%	4b 7,27%	3b 11,51%	2b 10,90%	1b 16,36%	0 22,42%	1# 13,33%	2# 11,51%	3# 3,03%	4# 1,21%
RE b M(2)	LA b M(1)	MI b M(6)	SI b M(12)	FA M(14)	DO M(21)	SOL M(15)	RE M(18)	LA M(4)	MI M(1)
Si b m(2)	Fa m(11)	Do m(13)	Sol m(6)	Re m(13)	La m(16)	Mi m(7)	Si m(1)	Fa # m(1)	Do # m(1)

Tabla 2: Tonalidades utilizadas.

4.2.12. Tonalidades secundarias

De las 164 obras de las que tenemos tonalidad, vemos que la mayoría de ellas realiza alguna modulación, sumando un número de 70.

A la hora de realizar modulaciones dentro de sus composiciones, Azagra emplea varios métodos diferentes.

En primer lugar, el cambio de modalidad, es decir, el paso de una tonalidad mayor a la tonalidad menor con el mismo nombre y vuelta a la tonalidad mayor. Un ejemplo sería la canción *Aceitunera*, que tiene como tonalidad principal Do m, pasa a DO M y finaliza nuevamente en Do m, empleando una sección clara para cada tonalidad. En el caso de *Aragón*, el método empleado es el mismo aunque a la inversa: comienza con FA M, modula a Fa menor y finaliza en la tonalidad principal, otra vez FA M. Dentro de ese grupo englobamos también todas aquellas que, tras volver a la tonalidad original, añaden una tonalidad suplementaria al final, normalmente por la coda o intercalan otra por el medio, normalmente vecina. 17 obras se incluyen en este grupo constituyendo un 24,29%.

En segundo lugar, el cambio de modalidad sin vuelta a la tonalidad principal, es decir, el paso de Fa m a FA M en *Campanas de la Giralda*, por ejemplo, pero sin volver a la tonalidad de Fa m, o bien el paso de una tonalidad mayor a la tonalidad menor con el mismo nombre sin vuelta a la tonalidad principal. En algunos casos, se inserta otra tonalidad vecina por el medio o al final. 14 composiciones emplean este método y constituye un 20% del total.

En tercer lugar, las modulaciones que pasan de una tonalidad mayor a su relativa menor, o viceversa. A pesar de ser un recurso muy utilizado en la historia de la música dentro de la técnica de la modulación, únicamente encontramos una obra en la producción de Azagra que utilice este recurso y por lo tanto es un 1,43% del total.

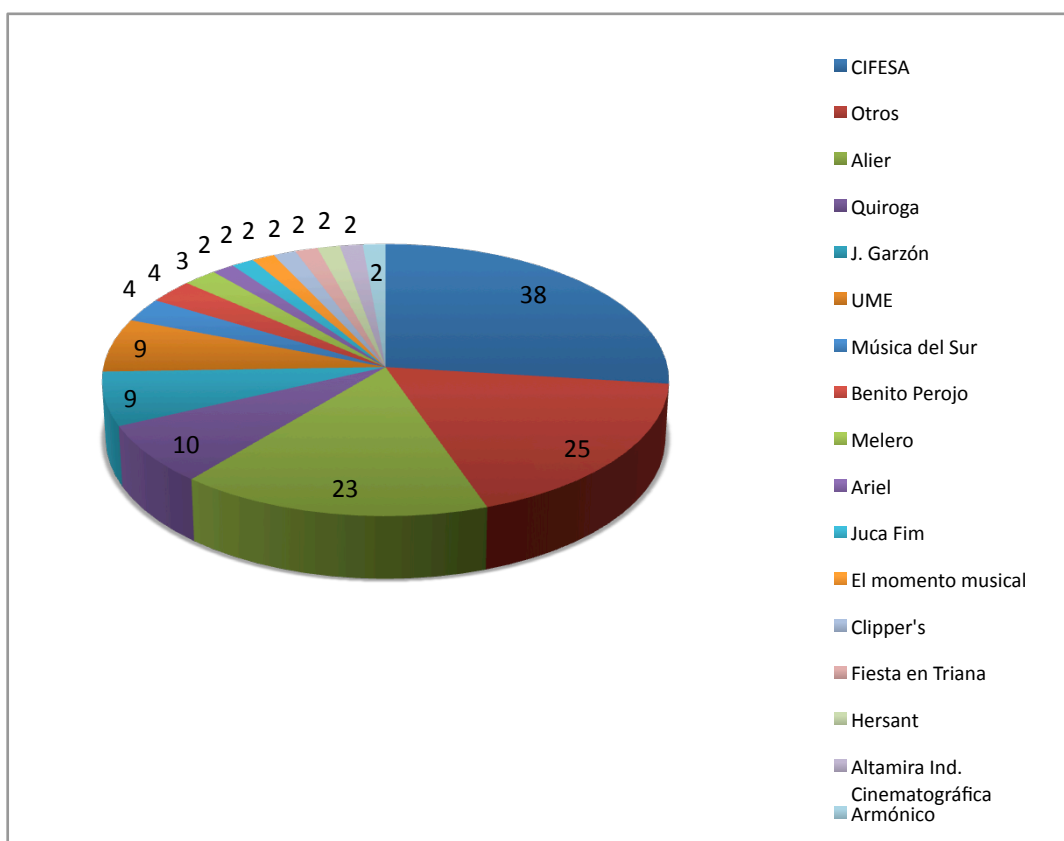
En cuarto lugar, mezcla de los tres casos anteriores: paso de tonalidad menor a mayor con el mismo nombre o a la inversa y luego (o antes) paso de la tonalidad principal o de la secundario a su relativa mayor o menor. 2 obras utilizan este método constituyendo un 2,86% del total.

En quinto lugar, tenemos la modulación a tonalidades vecinas, y normalmente son tonalidades diversas que se van sucediendo, volviendo o no a la tonalidad de origen. Existen 8 composiciones de este tipo entre las obras de Azagra constituyendo un 11,43% del total.

Finalmente, en sexto y último lugar, las tonalidades que modulan a otras tonalidades no vecinas, habiendo entremedio también tonalidades diversas que se van sucediendo, volviendo o no a la tonalidad de origen. La elección de las tonalidades empleadas suele seguir en Azagra ciertos patrones: o bien utiliza tonalidades a distancia de 5ª J cambiándole el modo (por ejemplo, en *El pregón de Salomón* o en *Mi jaca blanca* pasa de Fa m a DO M y vuelta a Fa m), o bien modula a una tonalidad relativa insertando otra por el medio que puede ser la misma de destino en el otro modo (en *El puente de los celos* pasa de SI b M a Fa m y acaba en FA M, con lo cual de Sib M a FA M utiliza el recurso de la 5ª J, pero antes de FA M añade la misma en tono menor, Fa m), o bien sube un tono (en *Embrujo de un beso* se pasa de Fa m a Sol m). En menor medida, elige tonalidades a distancia de 6ª o de 3ª. Azagra tiene 28 composiciones de este tipo constituyendo un 40% del total.

4.2.13. Editorial

En este sector incluimos de 141 obras tanto las editoriales que han editado sus partituras como las productoras cinematográficas de las películas en las que se incluye su música. Cuando es posible, se incluye la ciudad de la editorial.



Gráfica 10: Editorial.

-CIFESA: 38 obras. Constituye un 26,95% del total.

-Otros: 25 obras. Se incluyen aquí las editoriales o productoras cinematográficas en las que Azagra sólo tiene una obra y son editoriales de España Portugal y Francia. Constituye un 17,73% del total.

-Alier (Madrid): 23 obras. Constituye un 16,31% del total.

-Quiroga (Madrid): 10 obras. Constituye un 7,09% del total.

-UME: 9 obras en las editoriales de Madrid y Bilbao. Constituye un 6,38% del total.

-J. Garzón: 9 obras. La editorial es de Barcelona, La Pampa y Francia. Constituye un 6,38% del total.

-Música el sur (Barcelona): 4 obras. Constituye un 2,83% del total.

-Producciones Benito Perojo: 4 obras. Constituye un 2,83% del total.

-Melero (Palencia): 3 obras. Constituye un 2,13% del total.

- Ariel: 2 obras. Constituye un 1,42% del total.
- Juca Film: 2 obras. Constituye un 1,42% del total.
- El momento musical. 2 obras. Constituye un 1,42% del total.
- Clipper's (Barcelona): 2 obras. Constituye un 1,42% del total.
- Fiesta en Triana: 2 obras. Constituye un 1,42% del total.
- Hersant: 2 obras. Constituye un 1,42% del total.
- Altamira Industria Cinematográfica: 2 obras. Constituye un 1,42% del total.
- Armónico: 2 obras. Constituye un 1,42% del total.

Es significativo la gran cantidad de obras compuestas para la productora cinematográfica CIFESA (esto se relaciona directamente con el campo “género” en el que veíamos que la mayoría de obras de Azagra eran bandas sonoras para películas). También es interesante destacar la importancia que tiene el ítem “otros” ya que en realidad trabajó para un gran número de productoras y editó en numerosas editoriales diferentes. Destacan especialmente las editoriales madrileñas Alier y Quiroga, seguidas de UME (Unión Musical Española) y algunas de Barcelona como J. Garzón y Música de Sur. No debemos olvidar que Azagra también tiene algunas obras editadas en editoriales extranjeras, de Francia, Portugal e Italia.

4.2.14. Autor de la letra

En algunos momentos no se ha encontrado información específica de si se trataba en realidad letrista o colaborador musical, por lo que en estos casos se ha marcado con un doble asterisco (**).

Azagra utilizó letras de un gran número de escritores, dramaturgos, poetas, etc. Sin embargo, vemos que hay algunos letristas con los que colaboró más estrechamente.

De las 259 obras de las que disponemos alguna información sobre el letrista, destacamos, pues, 106 por Mariano Bolaños Recio (44 solo, 46 junto con Alfonso Jofre de Villegas, 15 con Durango y 1 con Sancha), 32 por Luis Pérez Dávila “Luisillo” (15 de ellas en colaboración con Luis Roberto Zafra), 19 con los hermanos Paso (Antonio, Enrique y Manuel), 13 por Joaquín Guichot Barrera, entre otras muchas colaboraciones con un sinfín de autores diferentes.

En porcentajes quedaría un 41,08% del total para Mariano Bolaños Recio, 12,40% para Luisillo, 7,36% para los hermanos Paso y 5,04% para Guichot Barrera, dejando 89 obras con diversos letristas, lo cual constituye un 33,49 % del total de obras con letrista para un grupo en el que cabrían una multitud de autores diferentes.

Así pues, vemos que su colaboración más destacada es con Mariano Bolaños Recio, que a su vez siempre solía realizar las letras en colaboración con Alfonso Jofre de Villegas. Los hermanos Paso, que colaboraron con tantísimos compositores en esta época, no son excepción pues pusieron letra a un gran número de obras de Azagra. Y finalmente, su estrecha colaboración con Luisillo hace que este mismo realizara la letra de muchas de sus canciones así como las coreografías, posiblemente para interpretarlas mediante la danza.

Si bien no constituyen una gran cantidad, es interesante también destacar la colaboración de Azagra con su mujer Mercedes Sanz García “Esmeralda” en 6 de sus composiciones, así como con alguna otra cupletista como Remedios Sicilia Font “Rosal” o con el artista Tony Leblanc.

4.2.15. Autor conjunto de la música

De las 289 obras de que disponemos de datos, la inmensa mayoría son colaboraciones con una multitud de autores diferentes y, en muchas ocasiones, hay varios autores colaborando en cada obra de tal forma que hace imposible una clasificación clara de este ítem, del cual sólo señalaremos los autores más importantes.

También hay que señalar que siempre existe una confusión respecto a si se trata de los colaboradores de la música o de la letra, ya que los registros de la SGAE suelen ser bastante confusos a este respecto.

Destacamos, pues, 41 obras en colaboración con Gil Serrano (14,18% del total), 23 obras con Enrique Bregel (6 solo y 15 con Sixto Cantabrana Ruiz) que constituyen un 7,96% del total, 18 con su mujer Mercedes Sanz García “Esmeralda” (6,22%) y 6 con Sixto Cantabrana Ruiz (2,07%). También es interesante destacar la colaboración con su hija Mercedes Ruiz de Azagra Sanz en dos ocasiones, en las que se realizó una nueva versión de una obra anterior para incluir a Mercedes en el cobro de los derechos (0,69%).

El resto de obras, 199 en total (68,85%), pertenecen a una multitud de autores diferentes.

Aunque no por cantidad, son destacables por importancia las colaboraciones de Azagra con Manuel de Falla y Ravel en la revista musical denominada *Capricho flamenco*, y la colaboración con Cristóbal Halffter en 1955 en la película *Suspiros de Triana*, en la que varios compositores realizaron diversas obras (recordemos que Azagra, además de dedicarse a la realización y compaginación musical de esta película, compone *Los boquerones del alba* y *Ay niña marinera*, esta última en colaboración con Mercedes, su mujer). Además, vemos que Azagra realiza una instrumentación de la obra *Parque de María Luisa* de Turina para adaptarla a una coreografía de Luisillo.

También destaca la colaboración con compositores conocidos como López Quiroga, Juan Quintero, Durán Alemany en obras para teatro lírico y música para películas y con Tomás Barrera, en 1929, para la zarzuela *¡Qué viene el lobo!*.

4.2.16. Localización de la obra

La mayor parte de los documentos se han encontrado en la sede de SGAE en forma de partitura o de registro en el que se especifica el título (y a veces el compositor, letrista y año de registro) y en la BNE (Biblioteca Nacional de España) en forma de partitura.

De las 614 obras de la catalogación sólo de 554 sabemos dónde podríamos localizarlas. Del resto se ha perdido la partitura (generalmente música de fondo y documentales) y sólo nos quedan reseñas en los periódicos mediante las cuales podemos hacer un seguimiento de la obra o el registro audiovisual.

-SGAE: 500 obras. Constituye un 90,25% del total.

-BNE: 51 obras. Constituye un 9,21% del total.

-Fundación Juan March: 2 (*Parque de María Luisa*, y *San Lúcar de Barrameda*). Constituye un 0,36% del total.

-Privado: 1 . Canción recuperada: *Manola lá*, de la película *La torre de los siete jorobados*. Constituye un 0,18% del total.

4.2.17. Observaciones

El campo de observaciones engloba diferentes anotaciones respecto a las obras y siempre se trata de información complementaria que no hemos podido añadir en los campos correspondientes, bien por falta de espacio o bien por divergir de la información específica de cada campo.

-Si no tenemos los compases completos de una obra se señala el número de compases conservados (Ej: 38cc. conservados), así como brevemente la estructura general de la obra si tiene una forma peculiar (por ejemplo, si es una sucesión de estrofas y estribillos o si se trata de tema con variaciones).

-Algunas obras tienen un título alternativo, que hemos incluido en las observaciones para evitar duplicar entradas de una misma obra.

-Se especifican si hay cambios significativos de compás a lo largo de la obra.

-Se especifica si existe grabación y se señala la referencia.

-En el caso de las películas y documentales, se señala el director y el género de la película (comedia, thriller, drama).

-Se especifica alguna anotación significativa en el registro de la SGAE, como “fichado de oficio” que nos señala que en estos momentos estaba trabajando para ellos.

-Algunas especificaciones sobre la instrumentación.

-Cualquier otra información importante para el conocimiento de la obra.

4.3. Resultados, informe y análisis de los datos obtenidos

Varios han sido los **problemas** con los que nos hemos encontrado en muchos de los ítems de la catalogación y momentos en los que nos hemos visto en la diatriba de tener que decidir por una de las diversas opciones que se nos planteaban.

En general debemos decir que no siempre hemos trabajado sobre el total de las obras. Excepto en el campo “Título” que contenía el total de las composiciones de Azagra, los demás campos no tenían datos en todas las obras, por lo que hemos utilizado únicamente aquellas entradas de las cuales disponíamos de datos. El total en cada caso cambia y muchas veces, el estudio de los

porcentajes dentro de un grupo no se corresponde a las mismas obras en otro grupo, por la sencilla razón de que muchas obras se han perdido y los datos se han podido obtener con esfuerzo de diferentes fuentes.

La elaboración de esta catalogación ha sido más bien de un trabajo de restauración minuciosa que de simple recopilación y a la hora de analizar los resultados debemos siempre tener en cuenta que hay muchas obras que carecen de toda la información necesaria.

-Referencia: de las diversas opciones de ordenación posible de la catalogación (por año, por título, por género) hemos optado por la ordenación por título y posteriormente hemos añadido la referencia, que refleja el nombre del compositor y un código numérico. Si bien tiene la desventaja de que, al estar ordenado por título, cuando se quiera introducir una nueva obra en el futuro habrá que utilizar indicaciones como AZA-002 y AZA-002b, por ejemplo, tiene la gran ventaja de poder localizar enseguida la obra que buscamos a través del título, ya que generalmente identificamos una obra por su título, no por su año.

-Año: ha habido algunos registros que la única fecha relacionada con ellos ha sido tras la muerte de Azagra, y que finalmente hemos incluido en las gráficas a pesar de que la fecha no correspondiera a los años de vida del autor. No podemos saber si se trata de un error o si realmente estas obras se estrenaron tras la muerte de Azagra.

-Géneros: la falta de información en muchas obras así como la profusión en la diversidad de nombres para designar los diferentes géneros ha hecho difícil su clasificación. No obstante, ha sido de gran ayuda relacionar este campo con el de “Instrumentación” así como con el de “Título” que nos ha aportado información suplementaria, quedando los bailes, música de fondo, pasodobles y fandangos como los géneros más recurrentes en la obra de Azagra.

-Indicación: como no siempre indicaba el tempo sino que también se especificaba en algunos casos el género, nos ha servido para completar el campo “Géneros”. Cuando comparamos el campo “Género” con el campo “Indicación” debemos tener en cuenta que hay algunas veces en que no coinciden los términos utilizados para describir las obras, aunque generalmente la escrita en “Indicación” se suele referir el tempo, no al género de la obra. Cuando así ha ocurrido, hemos optado por seguir utilizando el término que aparecía en el campo “Géneros” pero con las correspondientes matizaciones que añadimos ahora aquí.

La Virgen del cobre: canción (género), bolero (indicación).

Venta de los pinares: ballet (género), cantado, guajira (indicación).

Te quiero y nada más: canción (género), bolero (indicación)

Si dudas tú: canción bailable (género), fox de medio tiempo (indicación)

El prisionero: ballet (género), soleares (indicación)

La Colasa debuta: sainete lírico (género), tiempo de chotis (indicación)

Caprichos n° 2 (Danza mora): sinfonía bailable, capricho (género), zambra lenta (indicación)

Cuando en la indicación además se dedicaba a una cantante o amigo, esto se ha incluido en “Observaciones”.

-Instrumentación: en muchas ocasiones solo nos ha llegado la partitura para piano y voz con la letra, pero no sabemos si en origen la partitura era para sexteto de viento con piano, por ejemplo. Hemos optado por reflejar exactamente lo que ha llegado hasta nosotros, y en el caso de una partitura para piano en la que hubiera alguna indicación (por ejemplo, “oboe”) se ha señalado también. En muchas ocasiones hemos tenido que reconstruir la plantilla instrumental, pues solo nos han llegado algunas particellas (y hemos tenido que deducir, por ejemplo, que si teníamos la particella de “violín II” tenía que haber necesariamente “violín I” aunque no se hubiera conservado).

-Duración: solo la hemos especificado en el caso de que hubiera un registro sonoro y se pudiera medir o una indicación del registro de la SGAE. Podríamos haber optado por deducir la duración de una pieza de la que solo tuviéramos la partitura, a partir de las indicaciones “Allegro” por ejemplo, pero hemos preferido reflejar en la catalogación únicamente los datos objetivos de los que disponíamos y no aventurar hipótesis.

-Compás: cuando teníamos la partitura completa hemos indicado el compás principal y los cambios de compases a lo largo de la obra. Cuando sólo disponíamos del registro de la SGAE-y por lo tanto la partitura estaba incompleta- únicamente hemos indicado el compás y los cambios de compases que aparecían en dicho registro.

-Número de compases: en muchas obras de las que solo disponíamos el registro de la SGAE no estaba la partitura completa sino los 20 o 30 primeros compases que los autores debían escribir

al registrar cada obra. Lamentablemente en un gran número de ocasiones es todo lo que ha quedado de la partitura. Así pues, cuando el número de compases no estaba completo, lo hemos indicado en “Observaciones”. El mismo problema hemos tenido en el campo de “Tonalidades secundarias” (pues podíamos especificar la tonalidad principal viendo la armadura y otros aspectos, pero no todas las modulaciones por las que pasaba la obra, al carecer de la partitura completa).

-Autor de la letra y autor conjunto de la música: en numerosas ocasiones no se especificaba si la persona que colaboraba con Azagra lo hacía aportando la letra o componiendo conjuntamente con él. Se ha hecho necesario un proceso de investigación paralelo de muchos nombres y averiguar si eran poetas, libretistas, coreógrafos o compositores. En los momentos en los que un nombre podría pertenecer a uno de los dos campos indistintamente (por ser compositor y letrista, por ejemplo), hemos optado por especificar esta posibilidad con un doble asterisco.

En general, los **resultados** obtenidos no han sido nada sorprendentes de la idea que en un principio nos habíamos hecho de la producción de este autor, aunque hay algunas cosas sorprendentes que señalar.

Para ilustrar los resultados obtenidos hemos realizado un esquema que refleja en números y porcentajes las cantidades de obras de cada campo y de cada ítem, así como una relación entre ellas a través de diferentes colores cuando ha sido posible y no ha entorpecido la claridad visual. Así pues, por ejemplo, las obras de música de fondo están coloreadas en azul, color que también aparece en los años de realización de las mismas y la duración.

Título (614 obras)			Géneros (296)			Lugar estreno (177)			Duración (106)			Número de compases (90)		
Personas	170	27,69%	Bailable	65	22,95%	España	139	78,53%	1-9	26	24,53%	30-39	5	5,56%
Lugares	122 (50 Andalucía)	20,03%	Mús. fondo	65	22,95%	Francia	17	9,60%	10-19	18	16,98%	40-49	9	10%
Ref. Gén. Mús.	90	14,66%	Pasodoble	36	12,16%	Reino Unido	7	3,95%	20-29	8	7,55%	50-59	13	14,44%
Amor	47	7,65%	Fandango	11	3,71%	Sudáfrica	6	3,38%	30-39	2	1,89%	60-69	10	11,11%
Naturaleza	41	6,67%	Fox	9	3,04%	Irlanda	3	1,69%	40-49	1	0,94%	70-79	7	7,78%
Otros	24	4,23%	Tango	8	2,70%	Italia	2	1,12%	50-59	0	0%	80-89	12	13,33%
Poético	23	3,74%	Otros	102	34,46%	Portugal	1	0,56%	60-69	2	1,89%	90-99	16	17,78%
Argot	19	3,09%				Alemania	1	0,56%	70-79	9	8,49%	100-200	13	13,33%
Moda	19	3,09%	Fecha/Año (263 total, 259 vida de A)			Australia	1	0,56%	80-89	22	20,75%	300-900	5	5,56%
Gitanos	14	2,28%	1919-1935	29	10,03%	Compás (118)			90-99	12	11,32%			
Fiesta y bebida	11	1,79%	1936-1939	2	0,76%	2/4	49	41,53%	100-109	4	3,77%			
Noche	8	1,30%	1940-1949	64	24,33%	3/4	29	24,58%	110-119	2	1,89%			
Objetos	7	1,14%	1950-1970	164	63,36%	3/8	16	13,56%						
Religioso	5	0,81%	Instrumentación (306)			4/4	10	8,47%						
Extranjero	4	0,65%	Vocales	260	84,97%	2/2	9	7,63%						
Números	4	0,65%	Instrumentales	46	15,03%	6/8	5	4,24%						
Instr. Music.	3	0,49%												
Indicación (93)			Tonalidad principal (165)			Tonalidades secundarias (70)			Editorial (141)					
Allegretto	16	17,20%	4#	2	1,21%	M-m-M	17	24,29%	CIFESA	38	26,95%			
Allegro	13	13,98%	3#	5	3,03%	m-M o M-m	14	20%	Otros	25	17,73%			
Otros	11	11,83%	2#	19	11,51%	M-rel. m(vice)	1	1,43%	Alier	23	16,31%			
Pasodoble	9	9,68%	1#	22	13,33%	Mezcla anter.	2	2,86%	Quiroga	10	7,09%			
Fox	9	9,68%	0	37	22,42%	Vecinas	8	11,43%	UME	9	6,38%			
Andante	6	6,45%	1b	27	16,36%	Alejadas	28	40%	J. Garzón	9	6,38%			
Bolero	6	6,45%	2b	18	10,90%				Música del Sur	4	2,83%			
Moderato	4	4,30%	3b	19	11,51%				Benito Perojo	4	2,83%			
Marcha	3	3,26%	4b	12	7,27%				Melero	3	2,13%			
Lento	3	3,26%	5b	4	2,42%				Ariel	2	1,42%			
Baiao	2	2,15%	Autor letra (259)			Autor música (289) 2 obras con la hija			Juca Film	2	1,42%			
Bulerías	2	2,15%	Mariano Bolaños	106	41,08%	Gil Serrano	41	14,18%	El momento musical	2	1,42%			
Schottis	2	2,15%	Luisillo	32	12,40%	Enrique Bregel	23	7,96%	Clipper's	2	1,42%			
Tango	2	2,15%	Hermanos Paso	18	7,36%	Mercedes Sanz	18	6,22%	Fiesta en Triana	2	1,42%			
Cha cha chá	2	2,15%	Guichot Barrera	13	5,04%	Sixto Cantabrana	6	2,07%	Hersant	2	1,42%			
Zambra	1	1,08%	Otros	87	33,49%	Otros	199	68,85%	AltamiraInd.Cin.	2	1,42%			
Tranquillo	1	1,08%							Armónico	2	1,42%			
Andantino	1	1,08%												

Tabla: Tabla resumen de los resultados de la base de datos y conclusiones.

Tabla 3: Resumen de los resultados obtenidos de la catalogación y relación por colores.

Tras nombres de personas, respecto al campo título, lo que más predomina son títulos relacionados con lugares de Andalucía, debido a dos razones principalmente: los años de Azagra vividos en estas tierras y a su relación con Luisillo, que le proponía escribir obras relacionadas con el folklore andaluz para su Teatro de Danza Española, y la marcada tendencia de la época al folklorismo andaluz en los cuplés y zarzuelas. El segundo en importancia es Madrid, lugar donde Azagra pasó gran parte de su vida y cuya cultura popular conocía a la perfección. Será también en los teatros de esta ciudad donde estrenó gran parte de sus composiciones para teatro lírico. Es curioso señalar que si bien tiene un gran número de composiciones basadas en el folklore de diferentes provincias españolas y dedicadas a los personajes típicos de cada una de ellas, solo existe una obra, *Pandeirada de Santiago* que hace referencia a Galicia, su tierra natal. Esto es comprensible ya que si bien nació en Galicia pronto se trasladó a otras comunidades de España, por lo que en Galicia solo pasó una pequeña parte de su infancia, y quedó impregnado más bien de las culturas que iba conociendo en sus viajes por España siguiendo el trabajo de su padre.

Le sigue en importancia los títulos que describen géneros musicales, de tal manera que además de los géneros más comunes de las revistas, teatro lírico y cuplés (tangos, boleros, etc.), Azagra refleja en su composición la introducción de ritmos extranjeros que ocasionaron modas más o menos duraderas en 1903 (cake walk), en 1911 (fox trot, one-step, etc.) o en 1924-45 (jazz). Esto

también queda reflejado en el siguiente campo de la catalogación “Géneros” donde se ve una predominancia de pasodobles y boleros, revistas, géneros andaluces (seguidillas, etc), pero también aportaciones extranjerizantes, aunque la mayor parte de sus composiciones son bailes y ballets (generalmente también de folklore andaluz y compuestos para Luisillo). Sin embargo, al igual que ocurre con otros compositores coetáneos a Azagra, muchas veces las obras se anuncian con subtítulos diferentes y ambiguos, que más que esclarecer crea cierta confusión en la clasificación de los géneros (fantasía cómico-lírica, sainete arrevistado, etc.)

En conjunto, vemos que las composiciones de Azagra giran en torno al folklore, principalmente de Andalucía y en menor medida de Madrid. Es decir, generalmente, son temas populares que se relacionan directamente con la gente del pueblo. Así lo vemos en los títulos de oficios (generalmente al aire libre y tradicionales), vestimentas (con detalles de las vestimentas populares y trajes tradicionales), instrumentos musicales (propios del folklore andaluz), muchos términos que son gentilicios coloquiales (los maños, las chulapas, las majas...) e incluso en hechos que reflejan claramente una época y un lugar (*La ronda*, que haría referencia a los principios y mitades del siglo XX y a los pueblos y ciudades pequeñas). El hecho de utilizar temas populares y conocidos reflejaba la necesidad de adecuarse a los gustos del público y a su estatus social: temas comprensibles, cercanos y que pudieran ser cantados con una “doble intención” a la hora de ser interpretados con picardía se vendían más. Sin embargo, han existido tentativas de clasificar temáticamente las canciones o cuplés, al menos en su periodo de máximo apogeo (1910-1927). Zúñiga (1954) propone una división en géneros: cuplé sentimental, cuplé de Apache, cuplé de oficios, cuplé de gitanas, de chulas, de flamencos, de aldeanas de fados portugueses, de última hora, de intención pública, de nombres propios, etc. (etiquetación criticada por Salaün (1990) por no tener en cuenta ni historia ni ritmo musical y clasificarlos en grupos muy desiguales). También existe otra clasificación que divide el cuplé en sentimental, trágico y flamenco (Susillo en *El arte del cuplé*). Sin embargo, siempre siguiendo a Salaün (1990), “todas las clasificaciones temáticas incurren en el mismo error, el de conceder un valor absoluto al texto solo y obliterar así todos los demás ingredientes”. Para evitar caer en este mismo error, en nuestra clasificación personal hemos intentado relacionarla con otros ítems de la catalogación.

Si relacionamos dos campos, Géneros e Instrumentación, vemos que solo nos aparecen dos obras con el título específico de zarzuela y una con el título de cuplé. Por el contexto musical de su época, los lugares para los que estrenaba y el tipo de composiciones que realizaba, sabemos que muchas de sus obras son en realidad canciones de cuplé o zarzuelas, aunque no aparezca indicado en ningún momento y no podamos comprobarlo porque dichas obras se han perdido. Si

relacionamos este campo con el campo “instrumentación” vemos que muchas obras de palos flamencos, boleros, pasodobles e incluso ballets incluyen voz, es decir, son canciones o de género cantabile. Las obras pertenecientes a “música de películas” no han sido clasificadas ni en género ni en instrumentación, pues suelen pertenecer a las dos categorías, ya que incluyen instrumentación pura así como canciones (Ejemplo: *La torre de los siete jorobados* con música sinfónica en los créditos de inicio y con la canción de *Manola lá*).

La principal plantilla instrumental de sus obras es, como hemos dicho, vocal, generalmente con piano pero también con otros instrumentos como guitarra, y en numerosas ocasiones con una plantilla instrumental de pequeño conjunto (2 saxos altos en Eb, un saxo tenor en Bb, 2 trompetas en Bb, percusión (batería), piano, violín y contrabajo) o para banda en la que se añaden flauta, oboe, clarinete y los trombones. Hay que señalar que muchas veces se encuentra la reducción para piano en vez de la partitura del conjunto instrumental completo, y otras veces sólo algunas de las particellas. También encontramos numerosas obras exclusivamente instrumentales que siguen la misma plantilla. Dado que Azagra tocaba el piano, es lógico que compusiera valiéndose de este instrumento y que el piano estuviera presente en casi todas sus composiciones. Por otro lado, componía para los instrumentos que tenía a mano, es decir, para los instrumentos disponibles en los teatros donde estrenaba las composiciones o los que acompañaban en sus giras a Luisillo y su Teatro de Danza Española, que eran los siguientes: un concertino, nueve violines primeros, nueve violines segundos, cuatro violas, cinco violonchelos, tres contrabajos, tres flautas, dos oboes, dos clarinetes, dos fagotes, cuatro trompas, dos trompetas, tres trombones, tuba, timbales y percusión (*Adarve*, 18-08-1963, p.2).

Centrándonos ahora en los años de realización de obras, vemos que si bien la producción de Azagra es relativamente baja hasta la finalización de la Guerra Civil Española, encontramos dos momentos en los que su producción se dispara: los años 40, con música de fondo para películas y documentales, y los años 50, en plena colaboración con Luisillo y su Teatro de Danza Española. Además de dirigir, Azagra componía y arreglaba obras para Luisillo, generalmente bailes de marcado carácter folkórico, como se puede ver en el campo “Géneros”.

En cuanto a los lugares de estreno de sus composiciones, es sin lugar a dudas Madrid, con sus numerosos teatros (Comedia, Proyecciones, Fuencarral, Maravillas, Martín) donde Azagra estrena más obras, ya que, junto con Barcelona (en la que también tiene algunos estrenos) era el centro álgido del cuplé y las variedades, además de ser su lugar de residencia y en el Martín donde comenzó a trabajar con Tomás Barrera. También debemos destacar estrenos en el extranjero (principalmente Francia e Inglaterra, por ser los más cercanos geográficamente, así como Portugal e

Italia. Los estrenos en Australia son debidos a su colaboración con Luisillo. En todo caso, como en muchos programas de mano observamos que solía dirigir sus propias obras (aunque no siempre), esto nos demuestra la gran movilidad que tenía por Europa.

Por lo que respecta a la duración de sus obras, predominan las composiciones de 1 a 19 minutos. Dentro de ellas, destacamos las de menos de cinco minutos. De hecho, la duración media de un cantable de zarzuela o de un cuplé solía ser en la época de dos a tres minutos para los números cantados o incluso más cortos, de uno o dos minutos (Salaün, 1990). A partir de 60 minutos todas las composiciones son de música de fondo para películas o documentales. Exceptuando los documentales cortos de 10 minutos aproximadamente, Azagra utiliza el metraje convenido para documentales y películas que suele estar alrededor de 45 minutos o una hora para los documentales y hora y media para las películas.

En cuanto al compás utilizado, predomina el 2/4 (considerado el más sencillo por ser el más similar a los latidos del corazón y por ello el más cercano a la pulsación de nuestro cuerpo), siguiéndole el 3/4 y el 3/8. Los ritmos binarios (2/4 y 4/4) suelen ir asociados con géneros concretos tales como pasodobles, tanguillos⁴, boleros, marchiñas (las marchas son siempre binarias porque marcan el paso y están estructuradas en dos o cuatro tiempos, siendo las de dos tiempos las más comunes) y este campo se relaciona intrínsecamente con el de “Indicación” en el que vemos que los tempos escritos están relacionados con el tipo de composición: es decir, los pasodobles suelen llevar la indicación de allegro moderato, los boleros de moderato y los ballets de allegretto o andante, por ejemplo. Además, no sólo se indica el tempo sino muchas veces se indica el género mismo de la obra: fox, mambo-já, calypso, etc. o incluso la forma en que debe ser interpretada (cantado). En todo caso, predominan claramente las indicaciones de Allegretto y Allegro, que concuerda perfectamente con el carácter animado, vivo y juguetón que debían tener los cuplés picarones de esta época.

El caso del bolero es muy concreto, ya que mientras que el bolero español se escribía en 3/4, el cubano (desde 1840) se escribía en 2/4. Así pues, los boleros de Azagra escritos en 2/4 serían en realidad boleros cubanos y no boleros españoles. Los villancicos, que pueden ser en varios compases, son aquí utilizados en 2/4.

4 Los tangos generalmente se escriben también en 2/4 (aunque a veces se encuentren escritos en 4/8, ya que este compás representaría mejor el acento en las cuatro corcheas por compás. Gobello, en *Breve historia crítica del tango*, opina: “ha de haber sido (en) París donde el tango pasó del dos por cuatro (dos negras por compás) al cuatro por ocho (cuatro corcheas por compás). Las partituras siguen indicando 2/4, pero el músico entiende 4/8. El 2/4 se mantiene en la milonga” (Gobello, 1999, p. 36).

Los resultados obtenidos del estudio de la tonalidad nos demuestran que buscaba tonalidades sencillas (la mayoría son en DO M o La m), con pocas alteraciones, aunque predomina más el ámbito de los bemoles que de los sostenidos, quizás debido a los instrumentos de que disponía para sus composiciones, la mayoría de viento, que leen más cómodamente en bemoles que en sostenidos. El hecho de que hayan pocas alteraciones también es debido al deseo de facilitar la ejecución de la obra, lo cual era habitual en los compositores de esta época. El modo menor lo utilizaba sobretodo en el orden de los bemoles para títulos y géneros relacionados con el mundo andaluz, el folklore gitano, las malagueñas, los fangandos, etc., así como los pasodobles, mientras que el modo mayor (que usaba mayoritariamente) lo utiliza principalmente para títulos y géneros relacionados con Galicia, Castilla y Madrid, así como para ritmos americanos (fox). Esto quizás es debido a que dentro del folklore andaluz Azagra expresa mejor el sentimiento de melancolía y tristeza (asociados con el modo menor desde la teoría de los afectos del Barroco) que suele ser un tema recurrente del flamenco y folklore andaluz y de alguna manera podemos entroncar esto con el cuplé sentimental de 1910 (Salaün, 1990).

En todo caso, a la hora de modular dentro de una obra, Azagra recurre a varios sistemas: cambio de modo (Dom → Do M → Do m), cambio al relativo menor o mayor, tonalidades vecinas o tonalidades vecinas con cambio de modo.

Las partituras de Azagra están editadas, en su mayor parte, en Alier y Quiroga (ambas de Madrid), aunque también tiene algunas en Garzón (Francia, La Pampa y Barcelona) y las principales productoras cinematográficas para cuyas películas pone música son sin lugar a dudas CIFESA, siguiéndole Benito Perojo.

Para la creación de la letra, el letrista con el que Azagra colaboró un mayor número de veces es Mariano Bolaños Recio. Este escribió la letra conjuntamente en ocasiones con Alfonso Jofre de Villegas y en otras ocasiones con Leocadio Martínez Durango. Por otra parte es destacable su colaboración con Luis Pérez Dávila (Luisillo) que escribía las letras de las composiciones de Azagra y también realizaba las coreografías. Esta estrecha relación entre Luisillo y Azagra se refleja en muchos aspectos de su producción artística. En un gran número de veces, Luis Pérez Dávila colabora a su vez con Luis Roberto Zafra. Y también debemos destacar la colaboración con los hermanos Paso (Antonio, Enrique y Manuel Paso). Los autores con los que Azagra más colabora en la realización de la letra son Enrique Bregel y Guichot Barrera, y también tiene una obra en la que únicamente Azagra es el escritor de la letra.

En todo caso, con quien más colaboró para la realización de la música fue con el maestro Gil Serrano con un total de 41 obras, quedando en un segundo plano la colaboración musical con

Enrique Bregel y Sixto Cantabrana, de los que no tenemos la seguridad de que se trate de la música o de la letra.

Asimismo es destacable la colaboración con su mujer Mercedes Sanz García “Esmeralda”, así como la colaboración con su hija Mercedes Ruiz de Azagra Sanz en varias ocasiones, en las que se realizó una nueva versión de una obra anterior para incluir a Mercedes en el cobro de los derechos. No sabemos si esta colaboración es real, en el sentido de que madre e hija compusieron la música o la letra o si Azagra simplemente quiso hacerlas partícipes de algunas de sus composiciones por cuestión económica y en realidad ellas no tenían los suficientes conocimientos como para componer una canción.

De hecho, si ponemos en relación el ítem “Año” con “Autor conjunto de la música” y “Autor de la letra” podemos ver que Azagra colaboró con diferentes autores en distintos momentos.

-años 20: en cuanto a la letra destaca la colaboración con Teodoro Gutiérrez y con José Mota, y en cuanto a la música con el editor Ildefonso Alier Martra. Aparece también la colaboración en música con José Gil Serrano y con Tomás Barrera. El nombre de Mariano Bolaños Recio / Leocadio Martínez Durango en cuanto a la letra y también la colaboración con su mujer Mercedes (“Esmeralda”) en cuanto a la música en 1927.

-años 30: sigue la colaboración con Alier (música), y con el dúo Mariano Bolaños Recio/Alfonso Jofre de Villegas (letra) y ya aparece Antonio Paso (hijo) en música y letra.

-años 40: desciende el número de colaboraciones y aumenta el de obras en solitario. En todo caso, destacamos en 1940 la primera colaboración con Luis Pérez Dávila/Luis Roberto Zafra en cuanto a la letra, y otras esporádicas con Juan Quintero, López Quiroga, Durán Alemany y Gil Serrano en cuanto a la música. Para la letra colabora con Antonio y Enrique Paso (letra)

-años 50: hay más colaboraciones con cantantes, como “Rosal” o un gran número con “Esmeralda” (su mujer) en letra y sobretodo en música, y en cuanto a la letra con Jesús Hijón López Lorient. En la segunda mitad de esta década hay una enorme colaboración con Gil Serrano (música) y con Luis Dávila (Luisillo) en la letra, ya que se trata de la época de las grandes giras con Luisillo y su Teatro de Danza Española. El dúo Mariano Bolaños Recio/Leocadio Martínez Durango para la letra que ha venido siendo una constante a lo largo de las décadas anteriores se intensifica aquí, así como la colaboración con Antonio y Enrique Paso.

-años 60: la colaboración intensa con Luis Pérez Dávila (Luisillo) en cuanto a la letra y con Gil Serrano en cuanto a la música de la década anterior continúa con la misma intensidad en los años sesenta hasta ser prácticamente la única.

Finalmente, debemos decir que la mayoría de las obras las hemos encontrado en la SGAE, gracias a la batalla que dicha sociedad inició en 1905 para normalizar la recaudación de los derechos de las canciones (Salaün, 1990)⁵ y en la BNE, gracias a su política de conservar una copia de todo lo que se publique en España. Por su parte, la Fundación Juan March, creada el 4 de noviembre de 1955 por el financiero español Juan March Ordinas como institución dedicada a conciertos, exposiciones, conferencias, premios y becas, abre su biblioteca en 1976 en la sede de Madrid, en la que conserva, entre otras cosas, partituras de los conciertos que seguramente Azagra realizó a través de esta institución.

Presentamos aquí un informe ordenado por título y referencia de catalogación en el que aparecen los ítems que hemos considerado más importantes de la catalogación: referencia de catalogación, título, género, autor de la letra, autor conjunto de la música (en cursiva para distinguirlo del autor de la letra) y año. Hemos de señalar que para las abreviaturas de los instrumentos musicales se ha utilizado las establecidas por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música. Centro de Documentación de música y danza). La catalogación completa se incluye en el anexo II.

⁵ A partir el 1 de enero de 1908 todas las piezas que se interpretaban debían llevar al sello de la SAE y en 1912 se vuelve obligatoria la inscripción de las canciones en el Registro de la Propiedad Intelectual (Salaün, 1990).

INFORME

Referencia de catalogación	Título	Género	Instrumentación	Autor letra	Autor conjunto música	Año	Observaciones
AZA-001	A Belén caminando	Voz+instrumentos		Mariano Bolaños Recio / Leocadio Martínez Durango	José M ^a Gil Serrano		
AZA-002	Aceitunera	Voz+fl, cl Bb, sax alto Eb, sax tenor Bb, tbn, perc (bat), vn, cb		Enrique y Antonio Paso / J. Rodor et Teruel	Maurice Zermati/ Sentis (?)	1947	
AZA-003	Achares, (?) Hay violín director						
AZA-004	Africana he nacido			Joaquín Guichot/ Joaquín Meliá			
AZA-005	A la feria	Voz+instrumentos		Joaquín Guichot			
AZA-006	Alegrías Amaya	Alegrías*					
AZA-007	Alegrías de Aragón	Ballet-alegrías*	Voz+instrumentos	Luis Pérez Dávila/ Luis Roberto Zafra		1966	
AZA-008	Alma andaluza						
AZA-009	Alma de Astolfi						
AZA-010	Alma de Dios	Música de fondo		José M ^a Gil Serrano		1941	
AZA-011	Al malecón						
AZA-012	Altivez gitana						
AZA-013	Amanecer en Castilla	Canción	Voz+instrumentos+bat	Salvador Guerrero Reyes		1961	
AZA-014	Amor amor	Manuel Beca Mateos**					
AZA-015	Amor sobre ruedas	Música de fondo		Francisco Codoñer "Maestro Lito" (canciones)		1954	
AZA-016	Amour amour	Concepción Montenegro**					
AZA-017	Ana María	Mercedes Sanz García "Esmeralda"***					
AZA-018	A New York	Enrique Bregel	Sixto Cantabrana				
AZA-019	Angustia Heredia	Azagra/ Enrique Bregel	Sixto Cantabrana/ Antonio Iturriaga				
AZA-020	Arabescos	Arabesco*		Mariano Bolaños Recio			
AZA-021	Aragón	Pasodoble	Voz+2 sax alto Eb, sax tenor Bb, 2 tpt Bb, tbn, bat, acn, varios vn, vc, cb	Mariano Bolaños Recio / Alfonso Jofre de Villegas	José del Montero	1981 ?	
AZA-022	Arenal de Sevilla						
AZA-023	Arrullos	Marija Lafuente**					
AZA-024	Así es mi tango	Tango*	Enrique Almansa**				
AZA-025	Ay mi amor	Ramón Perelló Ródenas					
AZA-026	Ay mi amor donde irás	José García Padilla	Rafael Martínez del Castillo				
AZA-027	Ay niña marinera	Baile	Voz+instrumentos	Mercedes Sanz García "Esmeralda"		1955	
AZA-028	Baila maña						
AZA-029	Bailan los maños	Voz+fl, cl Bb, sax alto Eb, sax tenor Bb, tbn, perc (bat), vn, cb		Antonio y Enrique Paso		1947	
AZA-030	Baila ya	Baile*					
AZA-031	Baile caño	Baile*	José María Castellvi / Arando Oliveros**				
AZA-032	Bakerlin	Enrique Bregel**					
AZA-033	Ballesteros hijo						
AZA-034	Bambita	Bamba*	Instrumental	Mercedes Sanz García "Esmeralda"		1952	
AZA-035	Bata flamenca	Francisco Amaya**					
AZA-036	Bella zulima			Mariano Bolaños Recio			
AZA-037	Bésame aquí			Mariano Bolaños Recio / Alfonso Jofre de Villegas			
AZA-038	Blonda castiza			Mariano Bolaños Recio / Alfonso Jofre de Villegas			
AZA-039	Bonitas y peligrosas	fl, ob, 2 cl, fg, tr, 2 tpt, 2 tbn, timb, C. Clar., Bat., Bomb., sección de cuerda		Sebastián Franco Padilla	Francisco Soriano / Vicente Franco**		
AZA-040	Borracho	Manuel Sanz Fauro / Miguel Ibáñez Martínez					
AZA-041	Botillería de los faroles	Ballet	Voz+instrumentos	Luis Pérez Dávila		1959	
AZA-042	Brisas de plata	Enrique Bregel	Sixto Cantabrana				
AZA-043	Brisas gitanas						
AZA-044	Broadway						
AZA-045	Broma Hawayana			Mariano Bolaños Recio / Alfonso Jofre de Villegas			
AZA-046	Bulería de las flores	Bulerías*		Ramón Perelló Ródenas	Gerardo Gómez de Agüero (Jorge Blanco)**		
AZA-047	Cachita			Mariano Bolaños Recio / Alfonso Jofre de Villegas	Sixto Cantabrana**		
AZA-048	Cachorro de Triana	Voz+instrumentos		Gracia Jiménez Zayas		1955	
AZA-049	Caireles						
AZA-050	Calé de verdad			Mariano Bolaños Recio / Leocadio Martínez Durango			
AZA-051	Calla, corasón!	Tango	Voz+2 sax alto Eb, 2 sax tenor Bb, 2tpt Bb, perc (bat), cb	Prada e Iquino		1959	
AZA-052	Calles de Sevilla	Ballet flamenco	Voz+instrumentos	Luis Pérez Dávila/ Luis Roberto Zafra		1964	
AZA-053	Campanas de la Giralda (Cloches de la Giralda)	Pasodoble	2 sax alto Eb, sax tenor Bb, 2 tpt Bb, tbn, acn, pno, perc(tamb, vibr, black, campana).vn,vc	Federico Maenza Hernández / Remedios Sicilia Font "Rozal"		1951	
AZA-054	Canción a España	Pasodoble	Voz+2 sax alto Eb, 2 sax tenor Bb, 2 tpt Bb, tbn, pno, perc(bat), vn, cb	Mariano Bolaños Recio / Leocadio Martínez Durango		1957	
AZA-055	Canción de las solteras	Canción*		José García Padilla	Rafael Martínez del Castillo		
AZA-056	Canciones de antes de una guerra	Canción*		Guzmán Merino/ Manuel Salinger/López Quiroga/Rodríguez Gómez/Arias de Saavedra/Dotras**			

- AZA-057, Capricho andaluz, Capricho*, *Francisco Soriano Robert***
- AZA-058, Capricho flamenco, Revista musical, *Manuel de Falla/ Escudero Valero/Pichot Guillero/Francisco Amaya/Ravel***
- AZA-059, Caprichos (Habanera), Capricho*, Guitarra y orquesta, *Mercedes Sanz García "Esmeralda", 1952*
- AZA-060, Caprichos nº 2 (Danza mora), Sinf. bailable-capricho*, Guitarra y orquesta, *Mercedes Sanz García "Esmeralda", 1952*
- AZA-061, Caprichoso, Capricho*, *Fernando Ruiz Arquellada***
- AZA-062, Cara a cara, *Miguel Ibáñez***
- AZA-063, Caricia de besos, Mariano Bolaños Recio
- AZA-064, Caricias, *Eugenio G. Muñoa***
- AZA-065, Carita guapa, *Miguel Ibáñez, José Soriano, Manuel Gordillo***
- AZA-066, Carmen la española, Mariano Bolaños Recio
- AZA-067, Caso raro, Mariano Bolaños Recio, *Ciriaco Martín***
- AZA-068, Castañeras madrileñas, Pasodoble, Voz+instrumentos, Antonio y Enrique Paso, Manuel Paso, *Ignacio Fernández Sánchez (Tony Leblanc), 1958*
- AZA-069, Castañuelas
- AZA-070, Celitos
- AZA-071, Changa, *Gerardo G. Agüero***
- AZA-072, Chango cubano, *Teodoro Castro*
- AZA-073, Chariyo
- AZA-074, Chinchón, Mariano Bolaños Recio
- AZA-075, Chinito lindo, *Sixto Cantabrana, Enrique Bregel***
- AZA-076, Chuchi, Voz+fl, cl Bb, sax alto Eb, sax tenor Bb, tbn, perc (bat), vn, cb, Antonio y Enrique Paso, *Ivo Pelay***, 1947
- AZA-077, Chulapona
- AZA-078, Cielo andaluz, *Teodoro Castro***
- AZA-079, Circo slow, Bailable-slow*, Instrumental, *Jose Mª Gil Serrano, 1960*
- AZA-080, Clarita, *Ricardo Fandiño Sabater/Eugenio Gómez Muñoz***
- AZA-081, Clavel clavelito, Bolero, zambra andaluza, Voz+instrumentos, Azagra, 1956
- AZA-082, Claveles dobles, *José Casanova Caparrós***
- AZA-083, Coja usted la onda!, Sainete radiofónico arrevistado, Voz+fl, ob, 2 cl Bb, fg, tr, 2 sax alto Eb, saxo tenor Bb, 2 tpt Bb, tbn, pno, perc, vn, va, vc, cb, Paso/ Tony Leblanc, ,1957,
- AZA-084, Colombiana gitana, *Francisco Chavarri Santos***
- AZA-085, Colores de España, Canción, Voz+instrumentos, Antonio Paso (hijo), 1947
- AZA-086, Como la jota ninguna, Jota*, Voz+2 sax alto Eb, sax tenor Bb, 2tpt Bb, tbn, perc (bat: tam-tam, caja), pno, guit, acn, vn, cb, Mariano Bolaños Recio/Sancha, *José Mª Gil Serrano, 1960*
- AZA-087, Cómprame, Tanguillo cha-chá, Voz+2 sax alto Eb, 2 sax tenor Bb, 2 tpt Bb, tbn, pno, perc(bat, cencerro), cb, Luis Gómez, 1957
- AZA-088, Conchita, Mariano Bolaños Recio / Alfonso Jofre de Villegas
- AZA-089, Con liga, Mariano Bolaños Recio / Alfonso Jofre de Villegas
- AZA-090, Con los ojos del alma, Música de fondo, *Salvador Ruiz de Luna, 1943*
- AZA-091, Contigo a solas, Voz+pic, fl, ob, 2ClBb, fg, 2 tr, sax alto Eb, 2 tpt Bb, tbn, perc, vn, va, vc, cb, Antonio Paso Cano/Emilio Saiz, *Ricardo Boronat Gerardo, 1932*
- AZA-092, Contrastes, Música de fondo, Mariano Bolaños Recio, *Nicasio Tejada Ramírez***, 1940
- AZA-093, Copla malagueña, Pasodoble andaluz-copla*, Instrumental (¿o con voz?), *Jacques Yacobi (José del Montero, SACEM), 1953*
- AZA-094, Cordera, Pasodoble, Federico Hernández Maenza, 1956
- AZA-095, Cordobés mío, Mariano Bolaños Recio / Alfonso Jofre de Villegas
- AZA-096, Cosas de España, Baile, Antonio y Enrique Paso
- AZA-097, Creer quisiera en ti, *Sabino Micón y Goicoechea***
- AZA-098, Cristina Guzmán, Música de fondo, 1943
- AZA-099, Cuando llegue la noche, Música de fondo, 1946
- AZA-100, Cubanito cha cha cha, Pasodoble-chachachá*, Voz+2 sax alto Eb, sax tenor Bb, tpt B(b), tbn, bat, pno, 2 vn, cb, 1956
- AZA-101, Cucaracherías, Mariano Bolaños Recio / Alfonso Jofre de Villegas
- AZA-102, Cuidado con la pintura de unos labios de mujer, *Sebastián Franco Padilla, Vicente Pardo, Francisco Soriano***
- AZA-103, Cuquí, *Gerardo Gómez de Agüero***
- AZA-104, Dale al almírez, Voz+instrumentos, Mariano Bolaños Recio/Leocadio Martínez Durango, *José Mª Gil Serrano, 1957*
- AZA-105, Dale al Calypso, Calypso, Voz+2 sax alto Eb, 2 sax tenor Bb, 2 tpt Bb, tbn, pno, perc(bat), cb, Mariano Bolaños Recio, *José Mª Gil Serrano, 1958*
- AZA-106, Dale al fandango, Fandango
- AZA-107, Dale que dale, Vals ranchera, 1942
- AZA-108, Dame cariño, *Sixto Cantabrana/Enrique Bregel***,
- AZA-109, Dame de beber, Mariano Bolaños Recio /Leocadio Martínez Durango, *Ángel Ortíz de Villajos***
- AZA-110, Dame un beso, Mariano Bolaños Recio / Alfonso Jofre de Villegas
- AZA-111, Danza de los machetes, Baile-danza*, Instrumental, 1951
- AZA-112, Danza negra, Danza*
- AZA-113, De Chiclana, Mariano Bolaños Recio
- AZA-114, De la Alamea al Pilar, 1962
- AZA-115, De la fuentecilla

- AZA-116, Delirio, *Luis Prendes Estrada/Vicente Moro Lanchares***
- AZA-117, De los quince a los cuarenta, Vals, Voz+instrumentos, Luis Gómez-Otero, *Luis Gómez-Otero*, 1956
- AZA-118, Del rocío
- AZA-119, Del Sacromonte, *J. Sentís/Julio Garzón*, 1953
- AZA-120, De parranda, Mariano Bolaños Recio
- AZA-121, Despedida de los guerreros (Despedida guerrera), Ballet en 2 cuadros, Instrumental (?) (varios instrumentos + tambor, caracola), Luis Pérez Dávila (coreógrafo?), 1961
- AZA-122, De Toledo a Talavera, Mariano Bolaños Recio / Alfonso Jofre de Villegas
- AZA-123, De raza gitana, Zambra con fandangos, Voz, Mariano Bolaños/Villegas, *Giménez Montesinos, Niña de la Puebla*, 1936
- AZA-124, De Triana y Aragón, Pasodoble, Instrumental, 1956
- AZA-125, Día de ronda, *Dionisio González***
- AZA-126, Dichos y agudezas, Mariano Bolaños Recio / Alfonso Jofre de Villegas
- AZA-127, Diego Vélez, Mariano Bolaños Recio / Alfonso Jofre de Villegas
- AZA-128, Don Celes, *Mercedes Sanz García / Miguel Ibáñez***
- AZA-129, Don Lucas, *Sixto Cantabrana/Enrique Bregel***
- AZA-130, Doña Sol, Joaquín Guichot Barrera, *Juan A. Melía*
- AZA-131, Dos chicas de revista, Música de fondo, Narciso Fernández Boixader/Juan D. Vila, 1972
- AZA-132, Dos cuentos para dos, Música de fondo, 1947
- AZA-133, Dos mujeres y un rostro, Música de fondo, 1947
- AZA-134, Dos rosas marchitas, Bolero, Voz+2 saxalto Eb, sax tenor Bb, 2 tpt Bb, tbn, pno, acn, Guitarra, Bat., vn., C.b., Lorenzo Hernández Melero, *José M^a Gil Serrano*, 1957
- AZA-135, El 13-13, Música de fondo, Mariano Bolaños Recio/Leocadio Martínez Durango, 1943
- AZA-136, El caballo de carreras, Música de fondo, 1944
- AZA-137, El caballo de tiro, Música de fondo, 1944
- AZA-138, El caballo en el ejército, Música de fondo, 1944
- AZA-139, El castillo de los locos...locos, Música de fondo, 1945
- AZA-140, El centauro, Música de fondo, 1948
- AZA-141, El desleal, *Luis de Castro/J.L.Lerena***
- AZA-142, El difunto es un vivo, Música de fondo, 1941
- AZA-143, El duende gitano
- AZA-144, El hombre que las enamora, Música de fondo, 1944
- AZA-145, El hombre que se quiso matar, Música de fondo, 1942
- AZA-146, El jueves santo, Joaquín Guichot Barrera
- AZA-147, El leñador, Danza gallega, Instrumental, *Mercedes Sanz García*, 1952
- AZA-148, El majo
- AZA-149, El marchenero, *Ramón Perelló Ródenas/Teodoro Castro Jobes***
- AZA-150, El millón del soltero, fantasía cómico-lírica, Camargo y Gutiérrez, 1925.
- AZA-151, El patito enamorado, Fox, Voz+instrumentos, *Jose M^a Gil Serrano*, 1958
- AZA-152, El piyayo, Música de fondo, *Daniel Montorio Fajo/Ramón Perelló Ródenas***, 1956
- AZA-153, El pobre rico, Música de fondo, *Durán Alemany/Ramón Ferrés, Lanchares Vicente Moro, Amado Urmeneta Sesma/Delgrás/Gozalbo***, 1942
- AZA-154, El pozo, el duende y la moza, Ballet, Voz+instrumentos, Luis Pérez Dávila/Luis Roberto Zafra, 1969
- AZA-155, El pregón de Salomón, Voz+instrumentos, Luis Gómez Gutiérrez-Otero, *Luis Gómez Gutiérrez-Otero*, 1956
- AZA-156, El prisionero, Ballet (baile español), Guitarra y cantao, Luis Pérez Dávila, 1956
- AZA-157, El prisionero y la rosa, Ballet, Voz, Luis Hijón López-Lorient, 1951
- AZA-158, El puente de los celos, Bolero, Voz+2 sax alto Eb, sax tenor Bb, 2 tpt Bb, tbn, pno, perc(bat), cb, M. Carmona/Núñez/Barrera/Rafael de León, *Quintero/Quiroga*, 1958
- AZA-159, El ratón, *Federico López de Saa/Gerardo G. Agüero***
- AZA-160, El regalo, Mariano Bolaños Recio / Alfonso Jofre de Villegas
- AZA-161, El teléfono, *Gerardo Gómez de Agüero***
- AZA-162, El tinajero, Pregón bolero, Voz+pno, cb, Salvador Guerrero, *José M^a Gil Serrano*, 1960
- AZA-163, El trole trole trolebús, Schottis, Antonio y Enrique Paso, Manuel Paso Andrés, *Ignacio Fernández Sánchez***, 1958
- AZA-164, El último húsar, Música de fondo, 1941
- AZA-165, Embriaguez, Mariano Bolaños Recio, *Bienvenido García Martínez***
- AZA-166, Embrujos de un beso, Bolero gitano, Voz+2 sax alto Eb, sax tenor Bb, 2 tpt Bb, pno, perc(bat), vn, cb, Mariano Bolaños Recio / Durango/Herrero de Cabo/Dody, 1957
- AZA-167, Embrujos españoles, Voz+fl, cl Bb, sax alto Eb, sax tenor Bb, tbn, perc (bat), vn, cb, Antonio y Enrique Paso, 1947
- AZA-168, Embrujos, Pasodoble, Voz+cl Bb, 2 sax alto Eb, sax tenor Bb, 2 tpt Bb, tbn, pno, perc(bat:caja, plat, címb, tím), vn, cb, Mariano Bolaños Recio/Alfonso Jofre de Villegas/Padilla, 1935
- AZA-169, Empina la bota, Villancico, Mariano Bolaños Recio/Leocadio Martínez Durango, *Jose M^a Gil Serrano*, 1957
- AZA-170, Encuentro, Ballet, Voz+instrumentos (caja sorda, fl, triángulo y más), Luis Pérez Dávila/Luis Roberto Zafra, 1940
- AZA-171, En las fraguas de Triana, Solo aparece el nombre de Azagra en el registro.
- AZA-172, Entre flores, *Vicente Moro Lanchares***
- AZA-173, En un vuelo, Mariano Bolaños Recio / Alfonso Jofre de Villegas
- AZA-174, Eres mariposa, Mariano Bolaños Recio, *Manuel Moras***
- AZA-175, Esa voz es una mina, Música de fondo, *Manuel Gordillo/Daniel Montorio*, 1956, Dir: Luis Lucia. Musical.

- AZA-176, Escena catellana, Ballet, Voz+instrumentos, Luis Pérez Dávila, 1956
- AZA-177, Escenas de Madrid, Mariano Bolaños Recio, *José Casanova***
- AZA-178, Esencia gitana, Pasodoble, Voz+2 sax alto Eb, sax tenor Bb, 2 tpt Bb, tbn, perc(bat), pno (pero no se conserva), Mariano Bolaños Recio/Galindo/Viñolas, *José M^a Gil Serrano*, 1958
- AZA-179, Es española, Pasodoble, Voz+instrumentos, Don Diego Italo Agramo Ferrario, *Jose M^a Gil Serrano*, 1959
- AZA-180, Es Jueves Santo, Joaquín Guichot Barrera
- AZA-181, Esos gauchos, *Enrique Bregel González***
- AZA-182, España del sur, Voz+instrumentos, Luis Palomar Dapena/Federico Maenza Hernández, 1961
- AZA-183, España mía, Pasodoble, Voz+2 sax alto Eb, sax tenor Bb, 2tpt Bb, perc (bat), pno, vn, cb, Boixader/Martínez Murcia/Quirós, 1959
- AZA-184, Española mía, *Narciso Fernández Boixader***
- AZA-185, Españolada
- AZA-186, Esta es mi tierra
- AZA-187, Estampa chulapa, Pasodoble, Voz+2 sax alto Eb, 2 sax tenor Bb, 2 tpt Bb, tbn, pno, perc(bat), vn, cb, Prada e Iquino, *José M^a Gil Serrano*, 1957
- AZA-188, Estampa madrileña, Mariano Bolaños Recio / Alfonso Jofre de Villegas
- AZA-189, Estampas líricas, *Gerardo Gómez de Agüero***
- AZA-190, Este pijama, *Sixto Cantabrana/Antonio Iturriaga/Enrique Bregel***
- AZA-191, Eterna juventud, *Gonzalo Fardo Delgrás***
- AZA-192, Evocación, *José Sentís***
- AZA-193, Evocación calé, Mariano Bolaños Recio / Alfonso Jofre de Villegas
- AZA-194, Evocación madrileña, Mariano Bolaños Recio / Alfonso Jofre de Villegas
- AZA-195, Evolución, Mariano Bolaños Recio, *Ciriaco Martín***
- AZA-196, Falso cariño, *Sixto Cantabrana Ruiz***
- AZA-197, Fandango, Fandango*, *Teodoro Castro***
- AZA-198, Fandango cañí, Fandango*, *Mercedes Sanz García "Esmeralda"****
- AZA-199, Fandango cordobés, Fandango*, *José Casanova Caparrós***
- AZA-200, Fandango de marchena, Fandango*
- AZA-201, Fandango español, Fandango*, *Miguel Ibáñez/Mercedes Sanz García "Esmeralda"****
- AZA-202, Fandango Serrano, Fandango*, *Morales Sanjan/Teodoro Castro***
- AZA-203, Fandangos flamencos, Baile-fandango*, Voz+instrumentos, Luis Pérez Dávila, 1956
- AZA-204, Fandanguerías, Fandango*, *Luis López Tejera***
- AZA-205, Fandanguillo cañí, Fandango*
- AZA-206, Fantasía gallega, Ballet-fantasía*, Voz+instrumentos, Luis Pérez Dávila /Luis Roberto Zafra, 1967
- AZA-207, Faraona
- AZA-208, Faraónica, *Miguel Ibáñez/E.López de Saa***
- AZA-209, Farraquerise
- AZA-210, Farruca grande, Farruca*
- AZA-211, Farruca y olé, Bailable-farruca*, Instrumental, *José M^a Gil Serrano*, 1958
- AZA-212, Farruco milonguero, Farruca*
- AZA-213, Farruquerías, Farruca*, *José Casanova Caparrós***
- AZA-214, Felipe, Baiao, Voz+2 sax alto Eb, sax tenor Bb, 2 tpt Bb, tbn, pno, perc(bat), cb, Prada e Iquino, *José M^a Gil Serrano*, 1957
- AZA-215, Feria sevillana, Mariano Bolaños Recio
- AZA-216, Fiesta canaria, Música de fondo, 1941
- AZA-217, Fiesta castellana, Bailable, Instrumental, 1951
- AZA-218, Fiesta gitana
- AZA-219, Fiesta y alegría
- AZA-220, Flamenca de la bata, Mariano Bolaños Recio / Alfonso Jofre de Villegas
- AZA-221, Flamencos del rocío, Ballet-flamenco*, Voz+instrumentos, Luis Pérez Dávila /Luis Roberto Zafra, 1965
- AZA-222, Flechas por claveles, Mariano Bolaños Recio, *José Casanova Caparrós***
- AZA-223, Flor de Anso, Mariano Bolaños Recio / Alfonso Jofre de Villegas
- AZA-224, Flor de los calés, Mariano Bolaños Recio / Alfonso Jofre de Villegas
- AZA-225, Flor de Valencia, Canción, Voz+pno, López de Saa (hijo), 1926
- AZA-226, Fox de las flores, Fox*
- AZA-227, Fragua calé
- AZA-228, Fragua gitana
- AZA-229, Francia
- AZA-230, Galas gitanas
- AZA-231, Gall rosa
- AZA-232, Gasteriano, Mariano Bolaños Recio / Alfonso Jofre de Villegas, *Ramón Perelló Ródenas***
- AZA-233, Gitanilla, *Guadalupe Martínez del Castillo***
- AZA-234, Gitanos de la Alpujarra, Ballet gitano, Voz+instrumentos (gui), Luis Pérez Dávila, *Mercedes Ruiz de Azagra Sanz (nueva versión)*, 1956
- AZA-235, Gloria
- AZA-236, Glorias de España, *Pérez Velasco***, 1931

- AZA-237, Granada bella, *Dionisio González García***
AZA-238, Gran fandango (2), Pasodoble-fandango*/Paso-binaire, 2 sax alto Eb, sax tenor Bb, 2tpt Bb, perc (bat), vn, cb, *Genaro Monreal (arreglo)*, 1958
AZA-239, Gresca radio, *María Lafuente***
AZA-240, Grito gitano
AZA-241, Guachindanguita, *Miguel Ibáñez***
AZA-242, Güena ideica, Mariano Bolaños Recio, *Antonio Pérez Juste***
AZA-243, Güeno va, Mariano Bolaños Recio, *Antonio Pérez Juste***
AZA-244, Guitarra andaluza
AZA-245, Guitarra y cantares, Cantar*, Mariano Bolaños Recio / Alfonso Jofre de Villegas
AZA-246, Harka!, Música de fondo, Mariano Bolaños Recio/Leocadio Martínez Durango, 1941
AZA-247, Hechizo valenciano, Mariano Bolaños Recio / Alfonso Jofre de Villegas
AZA-248, Hisperia
AZA-249, Holandesita
AZA-250, Holandesito
AZA-251, Homenaje a la seguriya, Ballet flamenco-seguriya*, Voz+instrumentos, Luis Pérez Dávila /Luis Roberto Zafra, 1961
AZA-252, Huertana nací, Mariano Bolaños Recio
AZA-253, Hungaria, *Amado Urmeneta Sesma***
AZA-254, Ídolos, Música de fondo, 1943
AZA-255, Igual que ayer, Joaquín Guichot Barrera, *Juan A. Meliá***
AZA-256, Inspiración, Música de fondo, 1940
AZA-257, Institutriz, *Maximiliano Thos Orts/Amado Urmeneta Sesma***
AZA-258, Jarabe michoacano, Baile, 1951
AZA-259, Jardines de España
AZA-260, Jardín valenciano
AZA-261, Jazmines
AZA-262, Jota base, Jota*, Mariano Bolaños Recio, *Antonio Pérez Juste***
AZA-263, Jotas libres, Jota*, Mariano Bolaños Recio, *Antonio Pérez Juste***
AZA-264, Jueves Santo, *Gerardo Gómez de Agüero***
AZA-265, Jueves Santo en Sevilla, Saeta, Joaquín Guichot Barrera, *Molina/Vilches***, 1930
AZA-266, Justicia baturra, Pasodoble-jota, Voz+pno, Teodoro Gutiérrez/J. Mota, ,1924
AZA-267, Ku ki to
AZA-268, La adivinadora, *Joaquín Mota Gutiérrez***
AZA-269, La bailaora
AZA-270, La boda de Quinita Flores, Música de fondo, 1943
AZA-271, La canción de la tarde, *Antonio García Padilla/Martínez del Castillo/Quijano/Florián Rey*, 1940
AZA-272, La capea, *José Casanova***
AZA-273, La casada infiel, Ballet, Voz (?) +instrumentos (madera, metal, pno, cuerda y percusión (timbales, tam-tam), Basado en poema de García Lorca, 1952
AZA-274, La charra de los quereres, Canción, Voz+pno, Delgado Bermejo, *L. Bermúdez*, 1919
AZA-275, La chica del barrio, Música de fondo, 1956
AZA-276, La chica del diecisiete, Cuplé/Pasodoble, Voz+pno, Narciso Fernández Boixader/Juan D. Vila, 1926
AZA-277, La chica del gato, Música de fondo, 1943
AZA-278, La Colasa debuta, Sainete lírico, Voz+pic, fl, ob, clBb, fg, tr, sax alto Eb, 2tpt Bb, tbn, perc, vn, va, vc, cb, *Picazo*, 1930
AZA-279, La condesa María, Música de fondo, 1942
AZA-280, La cría del pura sangre, Música de fondo, 1944
AZA-281, La culpa del otro, Música de fondo, 1942
AZA-282, La del abanico, *Joaquín Guichot Barrera/Juan Almela Meliá***
AZA-283, La de los claveles rojos, *Aurelio Varela/Manuel Delgado Mermejo/Manuel Quislant***
AZA-284, La de San Pedro, Joaquín Guichot Barrera
AZA-285, La espera, Ballet dramático, Voz+instrumentos, Luis Pérez Dávila, 1959
AZA-286, La evacua, Mariano Bolaños Recio
AZA-287, La faena, Pasodoble, 2 sax alto Eb, sax tenor Bb, 2 tpt Bb, tbn, acn, pno, bat, varios vn, vc, cb, *Mercedes Sanz García "Esmeralda"/Navarro***, 1951
AZA-288, La fragua
AZA-289, La gitana y el rey, Música de fondo, 1946
AZA-290, La gitanilla, Música de fondo, *Guadalupe Martínez del Castillo /Juan Quintero*, 1940
AZA-291, La guitarra, el grito y el silencio, Ballet, Voz+instrumentos, Luis Pérez Dávila /Luis Roberto Zafra, 1970
AZA-292, La hermana alegría, Música de fondo, 1955
AZA-293, La hora azul, *Francisco G. Loygorri/Antonio González Álvarez/Agustín Bódalo Montorio***
AZA-294, La Isabela, Paso sobre-jota, Voz+pno, Martinillo, *Luis de Castro***, 1919
AZA-295, La juerga, *Gerardo Gómez de Agüero***
AZA-296, La maja del abanico, Joaquín Guichot Barrera, *Juan A. Meliá***
AZA-297, La maja del Albaicín, Canción, Voz+pno, Teodoro Gutiérrez/ López de Saa (hijo), 1926
AZA-298, La manicura, *Sixto Cantabrana/Enrique Bregel***
AZA-299, La manta de Pepet, Ballet, Instrumental (hay oboe), 1955

- AZA-300, La maravilla, *Sixto Cantabrana/Enrique Bregel***
- AZA-301, Lamento, Slow-fox, Voz+ClBb, 2 sax alto Eb, sax tenor Bb, 2tptBb, tbn, pno, perc, cb, José Martínez 1942
- AZA-302, La muñeca, Fox-trot, ¿Voz?+pno, 1925
- AZA-303, La niña está loca, Música de fondo, 1943
- AZA-304, La noche de las kurdas, Humorada sainetesca arrevistada, Voz+fl, ob, cl Bb, tpt Bb, 2tbn, vn, va, vc, cb, Enrique Paso/Salvador Valverde, *Soriano*, 1933
- AZA-305, La pluma roja, Antonio y Enrique Paso, *Soriano*, 1933
- AZA-306, La princesa de los ursinos, Música de fondo, 1947
- AZA-307, La rapaza, *José Casanova Caparrós***
- AZA-308, La raya del pantalón, Mariano Bolaños Recio / Alfonso Jofre de Villegas
- AZA-309, La ronda, Pasodoble, Voz+instrumentos, Federico Maenza, *José Núñez Soler*, 1952
- AZA-310, Las ansiosas, Canción, Voz +instrumentos?, *Pablo Luna*, 1935
- AZA-311, La semana del amor, Antonio y Enrique Paso, *Francisco Soriano/Enrique López de Saa***
- AZA-312, La siguiiriya, Seguiiriya*, Mariano Bolaños Recio, *José Meléndez de la Fuente***
- AZA-313, Las orejas, *Miguel Ibáñez***
- AZA-314, Las siete mujeres, Pasodoble-marchiña, Voz+2 sax alto Eb, 2 sax tenor Bb, 2 tpt Bb, tbn, pno, perc(bat), vn, cb, Prada e Iquino, 1957
- AZA-315, La tontona, Mariano Bolaños Recio / Alfonso Jofre de Villegas
- AZA-316, La torre de los siete jorobados, Música de fondo, 1944
- AZA-317, La tremolina, Voz+ instrumentos, Torres García, 1956
- AZA-318, La trianera, Voz+instrumentos, Maria Remedios Sicilia Font "Rosal"
- AZA-319, La vendedora, Mariano Bolaños Recio / Alfonso Jofre de Villegas
- AZA-320, La venta de la barqueta, Ballet flamenco, Voz+instrumentos (guitarra), Juan M^a Martínez de Bourio Balauzategui, *Mercedes Sanz García*, 1956
- AZA-321, La Virgen del Cobre, Canción, Voz+instrumentos, Mariano Bolaños Recio/Leocadio Martínez Durango, 1956
- AZA-322, La viuda del dexteto, *Sixto Cantabrana/Enrique Bregel***
- AZA-323, La zaina, Mariano Bolaños Recio, *Bienvenido García Martínez***
- AZA-324, Lejos de ti, Mariano Bolaños Recio
- AZA-325, Le pedí a la Pilarica, Joaquín Guichot Barrera, *Juan A. Meliá***
- AZA-326, Linda francesita, Vals-java, Voz+instrumentos, Lorenzo Hernández Melero, *José M^a Gil Serrano*, 1959
- AZA-327, Llanto por un torero, Ballet, Voz+instrumentos (caja, gui, timbal), Luis Pérez Dávila, Luis Roberto Zafra, 1980?
- AZA-328, Llorá mi niña!, Rondalla, Voz+pno, Thony/Ayllon, 1925
- AZA-329, Lloran las rosas, Bolero, Voz+2 sax alto Eb, sax tenor Bb, 2tpt Bb, tbn, perc (bat), pno, acn, vn, cb, Melero, *José M^a Gil Serrano*, 1962
- AZA-330, Lola Cruz, Bulerías, Voz+instrumentos, Sixto Cantabrana, 1953
- AZA-331, Lolito
- AZA-332, Lo moderno, *Gerardo Gómez de Agüero***
- AZA-333, Londinense, *Salvador Valverde (SADAIC)/Enrique Paso/Pablo Luna***
- AZA-334, Los batanes, Pasodoble, Instrumental, *Eugenio Gómez Muñoa*, 1960
- AZA-335, Los boquerones del alba, Bolero-pregón, Voz+pno, Antonio Guzmán Merino, 1965
- AZA-336, Los chamulas, Bailable, Instrumental, 1951
- AZA-337, Los duendes de la Alhambra
- AZA-338, Lo sé de sobra, Joaquín Guichot Barrera
- AZA-339, Los ladrones somos gente honrada, Música de fondo, 1942
- AZA-340, Los lunares, Revista, Voz+instrumentos, *José M^a Molina Moreno/Eugenio Gómez Muñoz/José Casanova/Antonio Paso (hijo)*, 1939
- AZA-341, Los millones de Polichinela, Música de fondo, Mariano Bolaños Recio, 1941
- AZA-342, Los rondadores, Mariano Bolaños Recio, *Mercedes Sanz García/Maria de los Dolores Sicilia Font***
- AZA-343, Los viudos alegres, Marchiña cómica, Antonio y Enrique Paso, Manuel Paso, *Ignacio Fernández Sánchez*** , 1958
- AZA-344, Luis Campero, Pasodoble, Enrique Paso Díaz, *Eugenio Gómez Muñoa*, 1959
- AZA-345, Luna de sangre, Estampa bailable, Voz sola (canto), Jesús Hijón Lorient, *Mercedes Sanz García*, 1952
- AZA-346, Luna sangrienta, Ballet gitano, Voz sola (declamación), Luis Pérez Dávila, 1956
- AZA-347, Madrid, *José Casanova Caparrós***
- AZA-348, Madrid siempre Madrid, Pasodoble, Voz+2 sax alto Eb, sax tenor Bb, 2 tpt Bb, tbn, acn, pno, bat, vn, cb, Italo Abrano Ferrario "Don Diego" (SACEM), *Jose M^a Gil Serrano*, 1960
- AZA-349, Madroños, *Narciso Fernández Boixader/Enrique Bregel***
- AZA-350, Maja desnuda, Mariano Bolaños Recio / Alfonso Jofre de Villegas
- AZA-351, Majas y chisperos
- AZA-352, Majezas, Enrique Paso, *Salvador Valverde/Pablo Luna***
- AZA-353, Majos y chisperos
- AZA-354, Maldito sea el vivir, Mariano Bolaños Recio, *Antonio Pérez Juste***
- AZA-355, Mallorquina
- AZA-356, Malvaloca, Música de fondo, *Francisco Naranjo Calderón (canciones)/Antonio López Quiroga (canciones)*, 1942
- AZA-357, Manola lá, fl, vn, cl, tpt, pno, 1944
- AZA-358, Manolerías
- AZA-359, Mantoncito postinero, Mariano Bolaños Recio

- AZA-360, Manzanilla
AZA-361, Maravillas españolas, Pasodoble, Voz+2 sax alto Eb, sax tenor Bb, 2 tpt Bb, tbn, acn, pno, guit, varios vn, cb, Lorenzo Hernández Melero, *José M^a Gil Serrano*, 1956
AZA-362, María Matías, Tanguillo, Voz+instrumentos, Luis Gómez, 1956
AZA-363, María Montoya, *Sixto Cantabrana/Enrique Bregel***
AZA-364, Mentiras de tu boca, Pasodoble, Antonio y Enrique Paso, Manuel Paso, *Ignacio Fernández Sánchez (Tony Leblanc)*, 1958
AZA-365, Mi adorable secretaria, Música de fondo, *José Padilla*, 1942
AZA-366, Mi bien amada, Bolero, Voz+instrumentos, *Francisco Vargas (SACEM)/Federico Maenza Hernández*, 1959
AZA-367, Mi blach botton, *Enrique Bregel***
AZA-368, Mi charles, *Enrique Bregel***
AZA-369, Mi chispera, Solo aparece el nombre de Azagra en el registro.
AZA-370, Mi enemigo y yo, Música de fondo, 1944
AZA-371, Mi farruca, Farruca*, *J. Garzón/José Sentís*, España y Portugal
AZA-372, Mi jaca blanca, Voz+instrumentos, Antonio Medina García/Josefina Sancha Santaolaria, *José M^a Gil Serrano*, 1958
AZA-373, Mi junco moreno, Canción, Voz+instrumentos, Antonio Moreno Valiente, 1961
AZA-374, Milagrosa, Mariano Bolaños Recio / Alfonso Jofre de Villegas
AZA-375, Mi Luz María, Pasodoble, Voz+instrumentos (orquesta), Mercedes Sanz García, 1955
AZA-376, Mi marinero, Canción, Voz+instrumentos, Remedios Sicilia Font ("Rosal"), 1950
AZA-377, Mimo andaluz, *Amelia Oliveros***
AZA-378, Mi noche de amor, Mariano Bolaños Recio / Alfonso Jofre de Villegas
AZA-379, Mi novio es contrabandista, *Manuel Reina Martín***
AZA-380, Mi patio, Mariano Bolaños Recio / Alfonso Jofre de Villegas, *José M^a Gil Serrano*, 1957
AZA-381, Mi pena grande, Zambra, Voz+instrumentos, Sixto Cantabrana / Aguirre, *José M^a Gil Serrano*, 1957
AZA-382, Mi pescaor, *Sixto Cantabrana Ruiz / Enrique Bregel***
AZA-383, Mírame morena, Fox, 2 sax alto Eb, sax tenor Bb, 2tpt Bb, tbn, perc (bat), vn,cb,Roelme, *José M^a Gil Serrano*,1962
AZA-384, Mirándote se arrodilla, Saeta, Voz+instrumentos, *Desconocido*, 1961
AZA-385, Mi reloj, *Narciso Lafuente/Sanjuan Morales***
AZA-386, Mi rondeña, Rondeña*
AZA-387, Mis bulerías, Baile español-bulerías*, Instrumental, 1954
AZA-388, Mis claveles, *Enrique Bregel***
AZA-389, Mis clavelones, Pasodoble flamenco (baile), 2 sax alto Eb, sax tenor Bb, 2 tpt Bb, tbn, acn, pno, bat, varios vn, cb, 1956
AZA-390, Mi Sevilla, 1952
AZA-391, Mi Sevillita, Fandango por verdiales, Voz+instrumentos, Basilio García Villegas, *José M^a Gil Serrano*, 1957
AZA-392, Mis panaderos
AZA-393, Mis sevillanas, Sevillanas*, Mariano Bolaños Recio, *Bienvenido García***
AZA-394, Mitad y mitad, Voz+fl, ob, cl Bb, fg, 2 tr, sax alto Eb, 2 tpt Bb, tbn, perc, vn, va, vc, cb, *Francisco Torres/ Francisco L. Loygorri*,1931
AZA-395, Mi teléfono, *Gerardo Gómez de Agüero*
AZA-396, Mi triste amor, Baile slow, Instrumental, 1955
AZA-397, Montilla, *Eugenio Gómez Muñoa***
AZA-398, Morena clara, Música de fondo, 1954
AZA-399, Morena y chiquita, Fox, Voz+instrumentos, *Luis Palomar Dapena/Federico Maenza Hernández*, 1960
AZA-400, Morenaza
AZA-401, Mosaicos andaluces
AZA-402, Murmullos
AZA-403, My black botton, *Enrique Bregel***
AZA-404, Nana, Nana*, Azagra/Ramón Perelló Ródenas, *Ramón Perelló Ródenas*
AZA-405, Naranja soy, *Guillermo Hernández Mir***
AZA-406, Naranjos en flor, Mariano Bolaños Recio / Alfonso Jofre de Villegas
AZA-407, Náufragos de la ciudad, Música de fondo, Enrique Songel Mulior, ,1999?
AZA-408, Nena, 1943
AZA-409, Nicolás, Mariano Bolaños Recio, *Manuel Moras***
AZA-410, Niña solera, Pasodoble, Voz+instrumentos (orquesta), Mariano Bolaños Recio/Leocadio Durango, *José M^a Gil Serrano*, 1957
AZA-411, Noche azul, Mariano Bolaños Recio, *Manuel Moras***
AZA-412, Noche de reyes, Música de fondo, *José Serrano*, 1947
AZA-413, Noche fantástica, Música de fondo, 1943
AZA-414, Noche portuguesa
AZA-415, Nocturno flamenco, Ballet gitano-nocturno*, Voz+gui por seguiriyas, Luis Pérez Dávila, 1956
AZA-416, No hay cambio, Mariano Bolaños Recio
AZA-417, No me quieras tanto, *Ramón Perelló Ródenas/Gerardo Gómez de Agüero***
AZA-418, No quieras alejarme, Bolero-zambra, Voz+instrumentos, Antonia Moreno Valiente, 1961
AZA-419, Olé con olé
AZA-420, Olé Madrid, Pasodoble, Voz+2 sax alto Eb, sax tenor Bb, 2tpt Bb, tbn, perc (bat),pno.,acn, vn,cb, Don Diego, *José M^a*

- Gil Serrano*, 1960
 AZA-421, Oro del Darro
 AZA-422, Oye un cantar de mi tierra, Soleares, Joaquín Guichot Barrera/Elola/Molina, 1930
 AZA-423, Palmas y tacones
 AZA-424, Paloma blanca, Voz+pno, Miguel Ibáñez/Federico López de Saa(hijo), 1928
 AZA-425, Pandeirada de Santiago, Ballet gallego-Pandeirada*, Voz+instrumentos (gaitas, cantan muñeira), Luis Pérez Dávila, *Mercedes Sanz García*, 1956
 AZA-426, Pandereta garrotín, Garrotín*, *Ramón Perelló Ródenas*
 AZA-427, Pandereta valenciana
 AZA-428, Para cariocar, Mariano Bolaños Recio / Alfonso Jofre de Villegas
 AZA-429, Paraíso sin Eva, Música de fondo, 1944
 AZA-430, Parlé vu, Tanguillo, Voz+instrumentos, Luis Gómez Gutiérrez-Otero, *Luis Gómez Gutiérrez-Otero*, 1956
 AZA-431, Parque de María Luisa, Zarzuela, fl, ob, 2 cl Bb, fg, 2 tr, sax alto Eb, sax tenor Bb, 2 tpt Bb, tbn, perc, vn, va, vc, cb, Luisillo (coreografía y pide instrumentación), 1966
 AZA-432, Paso a Madrid, Canción, Voz+pno, M. Ibáñez/ Borao/Mercedes Sanz García "Esmeralda", 1927
 AZA-433, Patio andaluz
 AZA-434, Peina peinadora, Mariano Bolaños Recio / Alfonso Jofre de Villegas
 AZA-435, Penalty, *Pedro Moras***
 AZA-436, Pepe, *Gerardo Gómez de Agüero***
 AZA-437, Pequeña danza, Danza*
 AZA-438, Perdiendo voy la razón, *Sixto Cantabrana/Enrique Bregel***
 AZA-439, Perdóname, *Manuel Naranjo Soltero/Antonio García Padilla***
 AZA-440, Perla gitana
 AZA-441, Petite marche, Marcha*, Instrumental, *José M^a Gil Serrano*, 1999?
 AZA-442, Pinochos, *Francisco Soriano Robert***
 AZA-443, Pirata soy, Mariano Bolaños Recio, *Pedro Moras***
 AZA-444, Piropo malagueño, Pasodoble, Instrumental, (*Morales Sanjuan*), 1960
 AZA-445, Piropos malagueños, Pasodoble flamenco, Voz+2 sax alto Eb, sax tenor Bb, 2tpt Bb, tbn, perc (bat), pno, acn, vn, cb, *Muñoa/Mercedes Sanz*, 1960
 AZA-446, Pitusa
 AZA-447, Plantas de salón, Fox-trot, Voz+pno, Teodoro Gutiérrez/J. Mota, ,1919
 AZA-448, Platanitos
 AZA-449, Polo, Ballet-polo*, Voz+instrumentos, Luis Pérez Dávila/Luis Roberto Zafra, 1970
 AZA-450, Póngamela, Mariano Bolaños Recio / Alfonso Jofre de Villegas
 AZA-451, Póngame usted en el cartel, Pasodoble, Voz+instrumentos, Salvador Guerrero Reyes, *Jose M^a Gil Serrano*, 1956
 AZA-452, Ponte el pijama, *Sixto Cantabrana/Enrique Bregel***
 AZA-453, Por aquí, Mariano Bolaños Recio / Alfonso Jofre de Villegas
 AZA-454, Por los caminos reales, *José Casanova Caparrós***
 AZA-455, Por tierras mejicanas, Ballet mejicano, Voz+instrumentos, Luis Pérez Dávila, 1956
 AZA-456, Postinerías, Sainete, Flt., fl, ob, 2 cl Bb., fg., 2 tr Eb, 2 tpt Bb, 3 tbn, perc, 2 vn., va., vc, cb., 1924
 AZA-457, Preciosa, *José Casanova Caparrós***
 AZA-458, Pregones y chulapas, Baile madrileño, Instrumental, 1961
 AZA-459, Qué bonita está la Luna, *José M^a Molina Moreno***
 AZA-460, Qué familia!, Música de fondo
 AZA-461, Que sube el ratón, Mariano Bolaños Recio/Leocadio Martínez Durango, *Teodoro Prieto Decimavilla*
 AZA-462, Qué tiene la niña, Ja, Voz+2 sax alto Eb, sax tenor Bb, 2tpt Bb, perc (bat), pno, cb, *M. Sanz /Jose M^a Gil Serrano/Dámaso Pérez Prado (arreglo)*, 1958
 AZA-463, Que viene el lobo!, Zarzuela, Voz+pic, fl, ob, 2 cl Bb, fg, 2 tr, 2 tpt Bb, tbn, pno, arp, perc, vn, va, vc, cb, *Ramón Peña, Tomás Barrera*, 1929
 AZA-464, Quisiera que tus desdenes, *Hermenegildo Montes Rayo***
 AZA-465, Radiomanía, Schottis, Voz+pno, Teodoro Gutiérrez/J. Mota, 1924
 AZA-466, Ranchito lindo, *Sixto Cantabrana/Enrique Bregel***
 AZA-467, Rapto en la ciudad, Música de fondo, 1956
 AZA-468, Recuerdo cañí, *Dionisio González García/Sanjuan Morales*
 AZA-469, Reflejos de la Giralda, Ballet sinfónico, Voz+instrumentos, Luis Pérez Dávila, 1961
 AZA-470, Reflejos de Manises, Música de fondo, 1940
 AZA-471, Reina de la ribera
 AZA-472, Requeibros serranos, Requeibro*, *José Casanova Caparrós***
 AZA-473, Rias baixas, Ballet sinfónico, Voz+instrumentos (tamboriles, pandeiros, gaita, se baila muñeira), Luis Pérez Dávila
 AZA-474, Rico amor, Cha-cha-chá, Voz+2 sax alto Eb, sax tenor Bb, 2 tpt Bb, tbn, pno, perc(bat), vn, cb, *Prada e Iquino, José M^a Gil Serrano*, 1957
 AZA-475, Rifa de amor, Mariano Bolaños Recio / Alfonso Jofre de Villegas
 AZA-476, Romance, Canción-romance*, Voz+instrumentos (orquesta), Luis Pérez Dávila/Luis Roberto Zafra, 1963
 AZA-477, Romance del mantón, Ballet-romance*, Voz+instrumentos, Luis Pérez Dávila, *Jose M^a Gil Serrano*, 1958
 AZA-478, Romance de un amor, Canción bolero español-romance*, Voz+instrumentos, Mauricio Torres García, 1956
 AZA-479, Romance gitano, Romance*, Mariano Bolaños Recio

- AZA-480, Romance primera parte, Romance*, Mariano Bolaños Recio, *Antonio Pérez Juste***
AZA-481, Romances de besos, Romance*, Mariano Bolaños Recio / Alfonso Jofre de Villegas
AZA-482, Romance sevillano, Pasodoble-romance*, Instrumental, *Jose M^a Gil Serrano*, 1957
AZA-483, Romería del pueblo, *Vicente Romero***
AZA-484, Ronda de aldea, *Gerardo Gómez de Agüero***
AZA-485, Rondador aragonés, *Remedios Sicilia Font*
AZA-486, Ronda en la huerta, Bailable, Voz+instrumentos, Jesús Hijón López-Lloriente, 1952
AZA-487, Rondeña, Fandanguillo gitano-rondeña*, Voz+pno, Andrés de Prada, 1926
AZA-488, Rondeña bonita, Baile-rondeña*, Instrumental (bulerías), 1954
AZA-489, Rosa candela, Pasodoble andaluz, Voz+instrumentos, *Sixto Cantabrana* **, 1957
AZA-490, Rosa del Oriente, *Manuel Reina Martín***
AZA-491, Rosa granadina, *Dionisio González***
AZA-492, Rosalinda, Solo aparece el nombre de Azagra en el registro.
AZA-493, Sacromonte, Danza española, Instrumental, *José Sentís***, 1954
AZA-494, Saetas, Saeta*, *Joaquín Guichot Barrera***
AZA-495, Salerosa, *Sanjuan Morales***
AZA-496, Sandunguerías, Mariano Bolaños Recio
AZA-497, Sanlúcar de Barrameda, ,pic, fl, 2 ob, 2 cl Bb, fg, 2 tr, 2 tpt C, tbn, pno o arp, vn, va, vc, cb., *Joaquín Turina Pérez*
AZA-498, Santacruz, *Teodoro Castro***
AZA-499, Santanela, Mariano Bolaños Recio / Alfonso Jofre de Villegas
AZA-500, Seguirillas gitanas, Ballet gitano-seguiriya*, Gui por seguiriyas, Luis Pérez Dávila, *Mercedes Ruiz de Azagra Sanz (nueva versión)*, 1956
AZA-501, Semana santa en Sevilla, Solo aparece el nombre de Azagra en el registro.
AZA-502, Sentimiento, Ballet gitano, Voz+instrumentos, Luis Pérez Dávila/Luis Roberto Zafra, 1958
AZA-503, Sentir baturro, *José Merino Simón, Ricardo Yuste*
AZA-504, Serenata rociera, Serenata*, Instrumental, 1968
AZA-505, Serranía
AZA-506, Sevilla
AZA-507, Sevillita
AZA-508, Si dudas tú, Baile, Voz+instrumentos, Mercedes Sanz García, *Mercedes Sanz García*
AZA-509, Siempre mujeres, Música de fondo, 1942
AZA-510, Sierra bermeja, Ballet, Voz+2 gui por granadinas, Luis Pérez Dávila/Luis Roberto Zafra, 1961
AZA-511, Sierra morena
AZA-512, Sierra nevada
AZA-513, Siete colores, Antonio y Enrique Paso, *Antonio González Álvarez***
AZA-514, Siete mujeres, Marchiña, 2 sax alto Eb-sax tenor Bb-2 tptBb-tbn-bat.-pno-vn.-cb., Francisco de Prada/Ignacio Iquino Ferrés/Manuel López-Quiroga, *José M^a Gil Serrano*, 1957
AZA-515, Sinfonía aragonesa, Sinfonía*
AZA-516, Sirena el mar, *Luis Prendes Estrada/Vicente Moro Lanchares***
AZA-517, Soleá carcelera, Ballet-soleá*, Instrumental, 1951
AZA-518, Soleá Montoya, Soleá*, Mariano Bolaños Recio/Leocadio Martínez Durango, *Ángel Ortiz de Villegas*
AZA-519, Soleares Amaya, Soleá*
AZA-520, Solera española, Fox-trot, Voz+fl, cl Bb, sax alto Eb, tropta Bb, tbn, perc (bombo), vn, vc, cb, 1930 Plantilla instrumental más amplia?
AZA-521, Solera fina
AZA-522, Solera gitana, *José Casanova Caparrós*
AZA-523, Solera pura
AZA-524, Solera y Sol, *Miguel Ibáñez***
AZA-525, Sol granadino
AZA-526, Sones calés, Son*
AZA-527, Son sonete, Son*, *Teodoro Prieto Decimavilla***
AZA-528, Soy el cartero, Baiao, Voz+2 sax alto Eb, sax tenor Bb, 2tpt Bb, tbn, perc (bat), pno, vn, cb, Melero, *José M^a Gil Serrano*, 1962
AZA-529, Soy granadina, Marcha andaluza, pno, 2 vn, va, vc, cb, Merino Simón**, *Martínez Mollá*, 1920
AZA-530, Soy mariposa
AZA-531, Soy morena clara, Farruca canción/ zambra, Voz+instrumentos, Mercedes Sanz García, 1964
AZA-532, Soy un señorito, Música de fondo, 1935
AZA-533, Sube carbón, Baiao, Voz+2 sax alto Eb, 2tpt Bb, tbn, pno, vn, cb, A. Regueiro, 1961
AZA-534, Sucedió en Sevilla, Música de fondo, Alejandro Rodríguez Gómez/José Antonio Ochaita García, *Juan Solano*, 1955
AZA-535, Suena campanita, Mariano Bolaños Recio
AZA-536, Sueño andaluz, *Antonio Grau***
AZA-537, Sueros y caballos, Música de fondo, 1944
AZA-538, Su hermano y él, Música de fondo, 1941
AZA-539, Suspiro de Granada
AZA-540, Suspiros de Triana, Música de fondo, Voz+instrumentos (guitarra...), *M. Sanz García/Cristóbal Halffter/Daniel Montorio/J. Solano/Álvarez Alonso/Rafael Nogales(guit)*, 1955

- AZA-541, Tango accordéon, Tango*, *Enrique Bregel***
- AZA-542, Tango de los Andes, Tango*, *José M^a Gil Serrano*, 1958
- AZA-543, Tango jerezano, Pasodoble-tango*, Voz+fl, cl Bb, cornetín C, tbn, perc (bat), vn, va, vc, cb, Mariano Bolaños Recio, *José M^a Gil Serrano*, 1958
- AZA-544, Te espero en el 4, Humorada cómica lírica Voz+pic, fl, ob, 2 cl Bb, fg, 2tr, sax alto Eb, 2tpt Bb, tbn, perc, vn, va, vc, cb, Francisco Torres Daza/Joaquín Mariño Bustos/Francisca García Loygorri, 1931
- AZA-545, Te quiero y nada más, Canción, Voz+instrumentos, Antonio Moreno Valiente, 1961
- AZA-546, Teresa y Luisillo
- AZA-547, The miskey, Bailable, Instrumental, *Mercedes Sanz García (Esmeralda)*, 1950
- AZA-548, Tiemblan tus carnes, *Sixto Cantabrana***
- AZA-549, Ti-po-li-no, Fox, Voz+instrumentos, Gonzalo Delgrás, 1942
- AZA-550, Toa la noche he estado soñando, Mariano Bolaños Recio, *Antonio Perez Juste***
- AZA-551, Toca Nicanor, Mambo-já, Instrumental (tam, pno), *José M^a Gil Serrano/Eduardo Diehl de Sonza*, 1960
- AZA-552, Toíto lo puede, Joaquín Guichot Barrera
- AZA-553, Tonteando, Mariano Bolaños Recio
- AZA-554, Torbellino, Música de fondo, *Manuel L. Quiroga*, 1941
- AZA-555, Torera, *Eugenio Gómez Muñoz***
- AZA-556, Torerías
- AZA-557, Tranlarán, *José Casanova Caparrós***
- AZA-558, Tremolina, Música de fondo, 1957
- AZA-559, Triana cañí
- AZA-560, Triana trianera, *Teodoro Gutiérrez/Joaquín Motta***
- AZA-561, Triana y olé, Baile, Instrumental, *José M^a Gil Serrano*, 1958
- AZA-562, Trianeras
- AZA-563, Trigales de Trebujena, Ballet, Voz+instrumentos, Luis Pérez Dávila, *José M^a Gil Serrano*, 1959
- AZA-564, Tronera flamenca, Pasodoble, Voz+instrumentos, Federico Maenza, 1957
- AZA-565, Tu persona, *Sixto Cantabrana/Enrique Bregel***
- AZA-566, Tu ru rú, Mariano Bolaños Recio/Alfonso Jofre de Villegas
- AZA-567, Tute de reyes!, Revista, Voz(?) +instrumentos, *Romo/Algueró/Cofiner*, 1955
- AZA-568, Una chica de opereta, Música de fondo, 1944
- AZA-569, Una duquesa manola, *Salvador Valverde*, 1949
- AZA-570, Una mocita de Anso, Canción, Voz+instrumentos, Mariano Bolaños Recio/Leocadio Martínez Durango, *José M^a Gil Serrano*, 1957
- AZA-571, Un bandolero, Mariano Bolaños Recio, *José Meléndez de la Fuente***
- AZA-572, Un bigote para dos, Música de fondo, 1940
- AZA-573, Un hombre de negocios, Música de fondo, 1945
- AZA-574, Un marido a precio fijo, Música de fondo, María Luisa Linares Becerra, 1942
- AZA-575, Un puñadito de arena, Pasodoble, Voz+instrumentos, Luis Gómez Gutiérrez-Otero, *Luis Gómez Gutiérrez-Otero*, 1956
- AZA-576, Vale mi copla un tesoro, Comedia lírica-copla*, *Jerónimo Cruz Salmerón/José Parada Orcha/Remedios Sicilia Font*, 1947
- AZA-577, Valencia, *Alfredo Díaz Manzanque***
- AZA-578, Valenciana bonita, Baile, Instrumental, 1952
- AZA-579, Vals melodie, Baile-vals*, Instrumental, *José M^a Gil Serrano*, 1960
- AZA-580, Vaya bicoca, *Sixto Cantabrana/Enrique Bregel***
- AZA-581, Vaya pez, Mariano Bolaños Recio/Alfonso Jofre de Villegas
- AZA-582, Vaya un amigo, *Sixto Cantabrana/Antonio Iturriaga/Enrique Bregel***
- AZA-583, Veloneros, *Luis Castro Samaniego/Ramón Perelló***
- AZA-584, Vendedora de manís, Mariano Bolaños Recio
- AZA-585, Vendo flores, Mariano Bolaños Recio/Alfonso Jofre de Villegas
- AZA-586, Ven muchacho, Mariano Bolaños Recio/Alfonso Jofre de Villegas
- AZA-587, Venta de los pinares, Ballet, Voz+instrumentos, Luis Pérez Dávila/Luis Roberto Zafra, 1961
- AZA-588, Ventera, *Gerardo Gómez de Agüero***
- AZA-589, Ventera aragonesa, Mariano Bolaños Recio/Leocadio Martínez Durango, *Ángel Ortiz de Villajos/Remedios Sicilia Font*,
- AZA-590, Vidas cruzadas, Música de fondo, 1942
- AZA-591, Villancicos, Baile-villancico*, Voz+instrumentos, Luis Pérez Dávila/Luis Roberto Zafra, 1970
- AZA-592, Viudas modernas, Baión, Antonio y Enrique Paso/Manuel Paso Andrés, *Ignacio Fernández Sánchez*** , 1958
- AZA-593, Viuditas de hoy, Voz grave+2saxo alto Eb, sax tenor Bb, 2 tpt Bb, pno, cb, guión en Do, Antonio y Enrique Paso/Manuel Paso Andrés, *Ignacio Fernández Sánchez/Manuel G. Salinger (arr)* **, 1957
- AZA-594, Viva badu
- AZA-595, Viva el rumbo
- AZA-596, Viva el tango, Tango*
- AZA-597, Viva Graná
- AZA-598, Viva Málaga, Malagueñas, José Sentís (SACEM), *José Sentís (SACEM)*, 1955
- AZA-599, Vivamos esta noche, Mariano Bolaños Recio/Alfonso Jofre de Villegas
- AZA-600, Vivir de ilusiones, Canción, Antonio y Enrique Paso/Manuel Paso Andrés, *Ignacio Fernández Sánchez/Manuel G.*

*Salinger (arr) ***, 1958
AZA-601, Ya son las dos, Canción bailable, Mercedes Sanz García, *Morales Sanjuan*, 1953
AZA-602, Yeguas y potros, Música de fondo, 1944
AZA-603, Yo amo, Cha cha cha, Voz+2 sax alto Eb, sax tenor Bb, C.b., 2 tptBb, pno, Antonio y Enrique Paso, Manuel Paso, *Ignacio Fernández Sánchez***, 1957
AZA-604, Yo quiero ser buena, Enrique y Antonio Paso
AZA-605, Yo sé esperar, Francisco Sánchez-Ortega/José González Álvarez/Alejandro García Ulloa, *Francisco Sánchez-Ortega/José González Álvarez/Alejandro García Ulloa*
AZA-606, Y siempre igual, *Miguel Ibáñez/Mercedes Sanz García***
AZA-607, Zambra de la Lola, Zambra*, Enrique y Antonio Paso, *Antonio González Álvarez***
AZA-608, Zapateado, Zapateado*, Solo aparece el nombre de Azagra en el registro.
AZA-609, Zapateado clásico, Bailable-zapateado*, Instrumental, *Mercedes Sanz García*, 1951
AZA-610, Zapateando, Zapateado*, Solo aparece el nombre de Azagra en el registro.
AZA-611, Zapateo gaditano, Baile andaluz-zapateado*, Instrumental, 1954
AZA-612, Zapatitos de charol, Zorongo*, Voz+pno/ Voz+pno, vn, va, vc, cb, *Narciso Fernández Boixader*, 1926
AZA-613, Zorongo gitano, Ballet-zorongo*/danza española, Instrumental (se conserva pno), 1959
AZA-614, Zulima, Solo aparece el nombre de Azagra en el registro

Tabla 4: Informe de la catalogación de las obras.

5. OPINIONES SOBRE MÚSICA Y CINE DE RUIZ DE AZAGRA

5. Opiniones sobre música y cine de Ruiz de Azagra

A la hora de estudiar a un compositor no sólo es interesante conocer su biografía y el conjunto de su obra sino también intentar obtener información sobre su forma de pensar sobre su trabajo, para poder así tener un visión más amplia y profunda del mismo. Así pues, buscando diversos artículos y entrevistas aparecidas en *Radiocinema* podemos obtener algunos algunos retazos de información interesantes respecto a las opiniones del propio Azagra sobre música y cine. Hemos realizado este apartado debido a la importancia de encontrar palabras propias de este compositor opinando sobre temas musicales.

Así pues, respecto a **la composición**, Azagra consideraba que una obra perfecta era la confluencia continua de contrastes. Así lo expresa en la entrevista realizada en relación al *Quijote*:

A los temas de factura virgiliana y popular, grandiosos, sin embargo, en su misma sencillez primitiva, tendrían que suceder los de expresión solemne y arrolladora, imponentes en la gravedad de su acento erudito, y en esa mezcla y confusión de temas diversos, antagónicos en la forma, pero con un carácter de unidad y armonía en el fondo, estriba la dificultad de lograr la obra perfecta (Radiocinema, nº 140).

Sobre su relación con **la música de cine**, podemos extraer varios aspectos interesantes de la entrevista realizada en 1942 por *Radiocinema*, cuando Azagra se encontraba en la sede de CIFESA en Barcelona. Asegura que la música en el cine tiene dos aspectos fundamentales:

La canción o el baile son trozos musicales puramente episódicos, que si están acertados dan realce al total de la película, y muchas veces factor importante en el aspecto comercial de la misma. (...) El ejemplo lo tiene usted en la producción mejicana, mediocre en su aspecto técnico e interpretativo, pero que con sus cancioncitas ligeras y pegadizas, tan del gusto de nuestro público, hacen de cada producción un éxito comercial (Radiocinema, nº 80).

El segundo aspecto de la música de cine es el siguiente:

Es la llamada música de fondo. Esta, para mí, tiene más importancia que la canción, pues una mala interpretación de los momentos musicales puede hacer fracasar una película. En todas existen escenas amorosas o dramáticas, donde la palabra desaparece para dar paso al gesto o a la acción. Estas escenas, que vistas en "copión" parecen largas e interminables, y que no hay forma de cortar para no perder el buen ritmo de la película son las que el músico tiene que estudiar con más detenimiento para que la música pueda sustituir con ventaja a la palabra. Y esas escenas, que antes parecían pesadas, quedan, con la aplicación de la música, perfectas y justas. Momentos de

éstos o parecidos los tiene y los tendrá en todas las producciones, hechas y por hacer.(...) Otro ejemplo lo tiene en la comedia cinematográfica, donde la canción no es necesaria, y, sin embargo, no se puede prescindir de la música de fondo (Radiocinema, nº 80).

Así pues, la música de fondo es la más delicada, cuya interpretación hay que cuidar más, pero la música eventual de canciones es la que ofrece un aspecto más comercial al producto filmico.

En otra entrevista realizada en 1940, Azagra remarca de nuevo la importancia de la música de fondo:

... Azagra (...) dice que la música de fondo es importantísima, fundamental, por el contenido musical que remarca las ideas líricas y dramáticas; y cuando la música cesa, el diálogo adquiere el carácter potencial que de otra manera no tendría (Radiocinema, nº 56).

Por si no fuera suficientemente clara la distinción entre los dos tipos de músicas y la importancia que le otorga Azagra la música de fondo, distingue claramente **el autor de canciones y el autor de música de fondo**, de tal manera que define al autor de canciones como “el artífice que adorna con sus encajes musicales el ropaje de la película” y el autor de la música de fondo como “parte integrante de los cimientos que sostienen la producción” (*Radiocinema*, nº 80).

Por otro lado, Azagra opina sobre los **compositores de música de cine**, asegurando que los hay ““mejores” y “peores”, con “personalidad” y “sin ella”, y algún que otro aprendiz”. (*Radiocinema*, nº80).

La música de cine no es tan fácil como algunos creen. Requiere una preparación especial y un espíritu de adaptación capaz de asimilar toda situación lírica que se presente, por muy compleja que sea. La música “ a medida” es cosa que no entra en todas las inteligencias, por muy “ilustres” que sean (Radiocinema, nº80).

La labor del compositor de música de cine se debe identificar con el guión de cine. Así lo vemos explicado a una entrevista conjunta a Azagra y Rafael Martínez sobre música de cine, en la que ambos comparten misma opinión (aunque no sabemos exactamente quién lo transmite con estas palabras):

El músico de cine tiene que estar muy identificado con el ambiente cinematográfico, y su trabajo ha de responder, necesariamente, a la inspiración y a los sentimientos del guión. La música de teatro o sinfónica es completamente distinta de la cinematográfica (Radiocinema, nº 76).

Otro aspecto interesante de dicha entrevista es la reflexión que Azagra nos hace sobre el **reconocimiento que tiene la música de cine** y la situación de la música filmica y las orquestas de

música de cine en España: “la confección de la música de fondo es una labor ingrata y anónima, a la que no todos le dan la importancia que en realidad tiene” (*Radiocinema*, nº80).

Cuando se le pregunta por la **situación de la producción nacional**, Azagra asegura que, en cuanto al cine español, a pesar de que lleva “mucho camino recorrido” gracias sobre todo a la protección oficial que hizo posible el aporte de capital y el ir superando nuestras expectativas, “falta llegar a la altura que otras naciones han conseguido en este séptimo arte” (*Radiocinema*, nº80).

En cuanto al aspecto musical de las películas españolas, vale la pena leer un fragmento de la entrevista original y que sea el propio compositor quien nos lo explique:

—¿Qué le parece la producción nacional en el aspecto musical?

—Que está por hacer, pues no se puede llamar nacional a esos números “americanizados” y de falso folk-lore español que tanto abundan en nuestras películas. Afortunadamente, esos números son “flor de un día”, recrean un momento y pasan al olvido, sin dejar rastro.

—¿Cree usted que las orquestas ante el micrófono deben ser muy nutridas?

—Algunos autores están en la creencia de que por poner un número elevado de profesores de orquesta las tomas de sonido son más perfectas y más ricas de matices; y eso, que en teoría es una realidad, la práctica me ha demostrado que hoy en España es perfectamente inútil. Para conseguirlo, lo primero que se necesita son locales capacitados para ello, buenos aparatos de sonido y manos expertas en los controles; y salvo muy pocas, pero honrosas excepciones, se da el caso paradójico de que donde hay buenos aparatos no tienen manos capacitadas para manejarlos, y donde existen esas manos capacitadas no tienen buenos aparatos.

Recorte 29: El cine y la música. *Radiocinema*, nº80, 30-09-1942.

En otra entrevista realizada en 1946 a varios compositores preguntándoles cómo ven la música de cine para el año siguiente, Azagra recalca, además de los problemas que señaló en la entrevista anterior, la falta de capital económico que ayudaría a obtener una buena calidad de la sincronización y critica la falta de tiempo que se les da a los compositores de cine, afirmando que :

El caso es que en España hay autores que pueden hacer las cosas tan bien como puedan hacerlo los ingleses o los americanos. Ahora bien, lo que hace falta es que nos encarguen las cosas con tiempo y no nos obliguen a hacer la música de una película en cuatro días (*Radiocinema*, nº 130).

Otro aspecto interesante del que habla Azagra en otra entrevista es sobre los **directores** y la poca importancia que algunos dan a la música de fondo, ya que en numerosas ocasiones solo la utilizan para tapar algún fallo de realización:

Indiscutiblemente, la música es factor importante en el éxito global de una película; pero... ¡son tan pocos los que de ellos se dan cuenta!

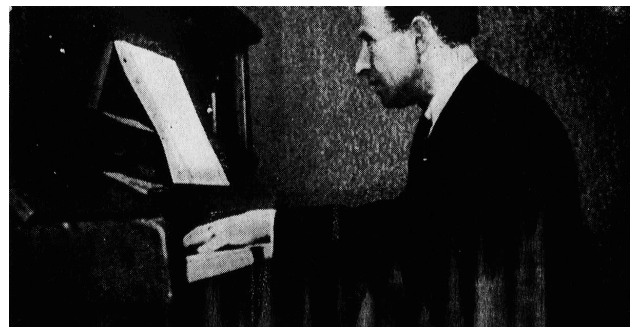
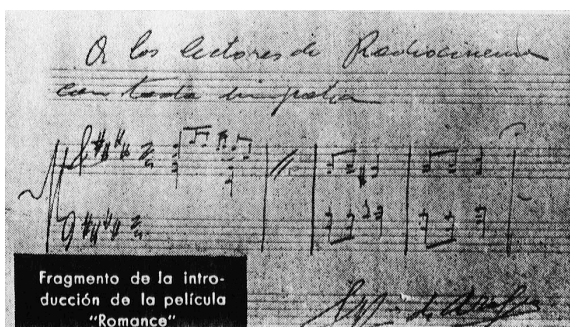
La fotografía, los decorados, el atrezzo y la interpretación, son cosas que el público juzga fácilmente porque las “ve”, y aunque muchos no entiendan de calidades ni de estilos, si les parece bonito, con eso se conforman.

La importancia que la música tiene en las películas sólo los directores se dan cuenta de ello... ¡Ah!... y no todos, pues si me apurase usted mucho, le diría que con los dedos de una mano nos bastaría para contarlos.

(...)

... unos, al realizar una escena, dejan, conscientes de lo que hacen, un margen para que el músico complete el total, y generalmente de esa colaboración nacen momentos felices e interesantes. Los otros se acuerdan de la música cuando tienen que tapar defectos de realización..., y muchas veces lo consiguen, pero ni ellos ni nadie lo reconocen, unos por egoísmo y otros por incapacidad. Por eso creo que la música, bien aplicada, tiene tanta importancia como una cámara bien movida, unos decorados perfectos, o una interpretación irreprochable, pero repito nuevamente: ¡Son tan pocos los que de ello se dan cuenta! (Radiocinema, nº89).

Finalmente, decir que en una entrevista conjunta con el compositor Rafael Martínez y con Azagra, ambos exponen sus ideas acerca de la falta de un **cine lírico** en España y aseguran que no se ha hecho por falta de valores, en concreto, por falta de voces masculinas. Muchos artistas llegan al cine desde el mundo de la canción y hay que adaptarlas a los nuevos medios tecnológicos. Hablan del ejemplo de Estrellita Castro y de Imperio Argentina, voces esencialmente fonogénicas que han sabido adaptarse al cine (Radiocinema, nº 56).



Recorte 30: Juan Durán Alemany y José Ruiz de Azagra dicen:, *Radiocinema*, nº76, 30-05-1942.

6. FUTURAS LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN

6. Futuras líneas de investigación

A la hora de realizar un trabajo tan exhaustivo sobre un compositor en el cual se reflejan aspectos tales como un contexto histórico-social, musical y filmico, la biografía y una catalogación completa de toda su producción, es evidente que en numerosas ocasiones se abren líneas de investigación transversales. Por un lado, la ampliación de la biografía y de la catalogación podría ser un camino interesante si se encontraran nuevos datos o se hallaran obras o referencias a las mismas. Pero, por otro lado, también aparecen ciertos temas quizás más alejados de los temas centrales de nuestro trabajo que, debido a su magnitud, podrían generar nuevos trabajos de investigación completos. Se trataría del análisis de obras de teatro lírico (cuplés o ballets), el análisis de bandas sonoras musicales para películas y la recuperación de partituras a partir de registros audiovisuales.

Si bien formarían parte de posibles futuros trabajos de investigación, hemos querido dar una muestra de cómo se podrían analizar o recuperar dichas partituras, para dar una visión más completa a nuestra investigación, si bien los datos obtenidos sería sólo una muestra no representativa del conjunto general de las obras de Azagra, pero que bien nos sirve para establecer algunos aspectos básicos que nos ayudan a comprender o perfilar algunos apartados de nuestro trabajo (no podemos disociar el análisis compositivo de algunas obras de cuplé a modo de ejemplo con las conclusiones obtenidas de algunos ítems de la catalogación, como tonalidad, modulaciones, etc.)

6.1. Análisis compositivo de obras para teatro lírico

Una posible línea de investigación que surge a raíz de la realización de este trabajo es el estudio exhaustivo de las características compositivas de las obras de Ruiz de Azagra, tanto de los cuplés, zarzuelas y canciones de teatro lírico en general como de las bandas sonoras musicales para cine.

A modo de ejemplo, hemos analizado tres cuplés de los años 50 (década elegida por ser la de mayor producción en el conjunto de su trayectoria profesional), en los que hemos destacado aspectos tales como la armonía, recursos de color, ritmo, recursos melódicos y forma en general.

Los resultados obtenidos no reflejan un análisis profundo del método compositivo de nuestro autor (para ello, como hemos dicho, sería necesario elaborar un análisis sistemático de un gran número de obras y de películas, que debido a la magnitud de tal empresa, podría dar lugar a otro trabajo de investigación completo), sin embargo sí que sacan a la luz algunos aspectos generales que completan la visión general de conjunto de las composiciones de Azagra.

Dado que las obras de Azagra están compuestas en un lenguaje musical tonal, es conveniente realizar un análisis principalmente armónico, estudiando los acordes utilizados, las relaciones de dependencia entre ellos y sus combinaciones, así como un análisis formal y melódico. La mayoría de sus obras utilizan ritmos ya preestablecidos (ritmo de Já, Chotis, Pasodoble, Bolero, etc.) por lo que no será necesario un estudio rítmico.

Para la realización del análisis armónico utilizaremos números romanos para designar los grados de la escala de cada acorde y números arábigos para designar las inversiones, siguiendo el *Tratado de armonía* de Zamacois (1945). En algunas ocasiones se hará necesario emplear el cifrado americano.

Hemos elegido tres canciones representativas de su época de mayor producción, los años 50: *Los boquerones del alba* (1955), *Mis clavelones* (1957) y *Dos rosas marchitas* (1958).

Los boquerones del alba: utiliza la tonalidad DO M sin modulaciones. La combinación armónica más usual es II-V7-I, las dominantes secundarias V del IV, V del II y usa acordes disminuidos para crear tensión y color (también utiliza la séptima mayor sobre un acorde de I para lograr este mismo efecto). También aparece la sexta napolitana y escala frigia. Para finalizar, utiliza la cadencia perfecta precedida de la plagal, así como un constante acompañamiento de bolero con contratiempo en corcheas:

The image shows a musical score for the song "Los boquerones del alba". It consists of two staves: a vocal line in treble clef and a guitar accompaniment line in bass clef. The vocal line has lyrics in Spanish: "al_ba traigo que a cabo yo de pes_cá" and "quien me los quiere com_prar". The guitar accompaniment features a bolero rhythm with chords labeled RE m, SOL7, and DO b. The score is a snippet of the full piece, showing the beginning of a phrase.

Recorte 31: Partitura *Los boquerones del alba*, de Ruiz de Azagra. Cc.: 9-11.

La estructura general de la obra es una Introducción + A + A' + coda. Se trata de una introducción a modo de pregón de 4 compases, luego un interludio instrumental de 5 compases, una copla que ocupa 3 compases y que se vuelve a cantar con otra letra (de ahí la denominación de A y A') y una coda final a modo de pregón de 5 compases.

Para la melodía, utiliza recursos de adorno para la voz con floreos superiores en tresillo, y muchas veces la melodía está construida con arpeggios o notas repetidas. El ámbito es de Do a Sol (octava + quinta) y las notas suelen ir por grados conjuntos, destacando un salto de 6ª Mayor en los compases 25, 29 y 33 (en la letra: "¡ay!") como contraste que personaliza la obra. El compás utilizado es propio de bolero: 4/4.

Mis clavelones: la tonalidad utilizada es Fa m, aunque toda la obra está construida sobre la escala frigia española sobre DO (do-reb-mib-mi-fa-sol-lab-sib-do), de tal forma que se construyen las melodías y los acordes del acompañamiento en base a esta escala.



Recorte 32: Partitura *Mis clavelones*, de Ruiz de Azagra. Cc.: 1-8.

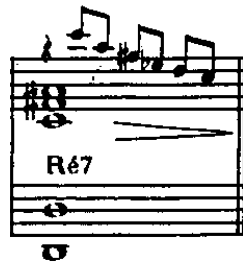
Así pues, encontramos secuencias de acordes como Fm-Eb-Db-C, es decir, tomando como Fa la tónica, I-VII-VI-V, en lo que se denomina cadencia frigia o andaluza, que aparece muchas veces a lo largo de la obra. También en alguna ocasión se da un poco de color con algún acorde disminuido (G7(b5)) que resuelve en Do.

Se trata de una forma binaria del tipo AB con introducción con voz e interludio instrumental, de tal forma que la estructura quedaría de la siguiente manera. Introducción (12cc) + A (35cc-o 32 si quitamos los que pertenecen a la indicación “primera vez”) + interludio instrumental (18cc) + B (28cc) + coda (4cc). Siempre queda un conjunto de compases pares, divididos en frases bastante cuadradas, por ejemplo, B está dividido en una frase de 8 compases, otra de 8 y la repetición de esta última. Las frases están a su vez divididas en semifrases de 4 compases que son prácticamente idénticas.

A la hora de construir la melodía utiliza las progresiones (que se repiten tres veces y la cuarta se modifica) y el floreo por abajo y por arriba (generalmente de tresillo), predominando el primer tipo. El compás es binario, tiempo de tiempo de pasodoble, el bajo alterna la nota fundamental del acorde en los tiempos fuerte y la quinta, generalmente, en los débiles y el acompañamiento es de corcheas a contratiempo.

Dos rosas marchitas: utiliza la tonalidad de Sol m, para modular en el compás 23 a Sol M. Utiliza compás de compasillo en tempo de bolero y, si bien la armonía utilizada es sencilla (principalmente acordes de I, V y IV), destaca el uso de dominantes secundarias (V del IV, VII del V y V del II) y notas pedal de V.

Para el acompañamiento de bolero, los bajos realizar la primera y quinta nota del acorde, siendo la primera el doble de larga (bien en blanca o negra y silencio) y corcheas a contratiempo. Algún recurso de color es el uso de la segunda aumentada intencionada en la escala descendente (compás 4) como resultado de un acorde de novena desplegado.



Recorte 33: partitura *Dos rosas marchitas*, de Ruiz de Azagra. C. 4.

Formalmente, observamos una introducción de 4 compases, una sección A formada por dos frases similares de 8 compases (divididas a su vez por dos semifrases de 4 compases cada una, también similares entre ellas) en las que el motivo de la misma nota en negra + dos corcheas genera todo el material. La sección B sigue idéntica estructura que la sección A. Finalmente, una coda de 6 compases en la tonalidad de Sol M, con una larga nota pedal de V mantenida los últimos tres compases, finaliza la obra.

Así pues, tras el análisis de estas tres obras obtenemos los siguientes resultados respecto a su método compositivo.

-Un lenguaje musical tonal en el que predominan los grados tonales (I, IV y V) y la combinación V-II7-I.

-Ritmo preestablecido en muchas de sus composiciones, pues se basan en ritmos de géneros musicales específicos, como el ritmo del Ja, chotis, pasodoble, bolero, etc.

-Uso de recursos de color: la séptima mayor (influencia del jazz), la sexta napolitana y las dominantes secundarias y notas pedal.

-En el acompañamiento destacamos las corcheas a contratiempo

-Frasas cuadradas de 8 compases y semifrases de 4 compases

-Para construir las melodías utiliza progresiones y tresillos y floreos para el canto.

-Se trata de pequeñas formas (en las canciones) que generalmente alternan copla con estribillo y varias letras, o estructuras binarias AA o AB, que suelen tener introducción y coda.

A continuación incluimos las partituras de las obras analizadas:

Música del SUR *Los boquerones del alba* 11049
 Bolero Pregon Letra: ANTONIO GUZMAN MERINO
 Música: JOSÉ RUIZ de AZAGRA

Boque-ro...ne losboqueronesdel al...ba quienlos quie...

al_ba quea cabo yo de pes_cá de la mis.mi.ta Ca_le.ta
 traigo quien melos quie.re com_prar quis.quillas, bocas chanque.Les

quien melos quie .re com_pra. Co.mo barri.tas de plata co.mo jazmines de
 yer ca.ma.rón de la má Traigolahermosa si_gala er cangreji.toespe.

sal... que con la red sehansa.li_o de lo pro.fundo del má...
 sia... y sardi.ni.tas de pla.ta que se las vé cole_a...

COPYRIGHT 1955 "MUSICA DEL SUR" - Diputación, 337 - BARCELONA (ESPAÑA)

Los qui a b̄a unaba lle-na ay!
Los ostiones que yo traigo ay!

undel fin y uncala-mar
no hay de me jor ca-li-a

y en las re-des se me-
con un chatillo de

-tie-ron ay!
vi-no ay!

cansa-i-tos de na-dar.
és re-galo ar-pala-dá.

Tie-nen sa-bor a ca-ne-la ay!
A-pro-ve-char-se mo-si-tas ay!

a ma-ris-ma yão-li-vã
que pá su ca-sa se va,

bo-que-ro, nes plate-a-os
en Ni-ño de los pre-go-ne.

bo-que-ro nes sin i-¹ quã
que ma-ña na vor ve-²

Bo-que-ro...ne los bo-que-ro nes del al-ba
qui en los que

Grafica: Música del Sur.

Recorte 34: partitura *Los boquerones del alba* de Ruiz de Azagra.

MIS CLAVELONES

PASO DOBLE FLAMENCO

PIANO CONDUCTEUR

AZAGRA

The musical score consists of five systems of music, each with a treble and bass staff. The first system shows a rhythmic pattern of eighth notes in the treble and a bass line. The second system continues this pattern. The third system includes a section marked 'al coda' with a circled '3' and a 'mf' dynamic marking. The fourth system has a first ending bracket labeled '1'. The fifth system has a second ending bracket labeled '2' and a 'p' dynamic marking.

Copyright(C) MCMLVII by Editions J. GARZON
Editions Espagnoles J. GARZON
13, Rue de l'Échiquier, Paris (X^e)

2984

TOUS DROITS
RÉSERVÉS POUR TOUTS PAYS

PIANO CONDUCTEUR

2

The musical score is presented in six systems, each containing a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The first system has a 'cresc.' marking. The second system has a 'ff' marking. The third system has a 'mf' marking. The fourth system has a 'ff' marking. The fifth system has a 'mf' marking. The sixth system has a 'ff' marking. The score is numbered 2984 at the bottom.

2984

PIANO CONDUCTEUR

3

D.C. 2 fois
et Coda

⊕
CODA

2984

IMP. ROLLAND père et fils - PARIS
82, FAUBOURG St. MARTIN
Printed in France - Tel. BOT. 30 61

Recorte 35: Partitura *Mis clavelones* de Ruiz de Azagra.

DOS ROSAS MARCHITAS

BOLÉRO

Paroles Espagnoles de
Lorenzo H. MELERO

Musique de
AZAGRA et Gil SERRANO

To di Boléro

PIANO-CONDUCTEUR

The musical score is written for piano-conductor and consists of five systems of music. Each system contains a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music is in 3/4 time and features a melodic line in the treble and a harmonic accompaniment in the bass. Chord symbols are placed above the bass staff: Sol+, Do+, Ré7, Sol+, Sol7, Do+, Pa, Sib, Sol+, Sol7, Do+, Sol+, Ré7, and Sol. A circled 'S' symbol is present at the beginning of the second system.

© Copyright MCMLVIII by Ediciones MELERO, AZAGRA y Gil SERRANO, Madrid.
Éditions Espagnoles J. GARZON
13, Rue de l'Échiquier, Paris (X').

3319

Tous droits réservés

PIANO-CONDUCTEUR

3319

Recorte 36: Partitura *Dos rosas marchitas* de Ruiz de Azagra.

6.2. Análisis compositivo de bandas sonoras musicales para películas

Presentamos aquí una segunda línea de investigación basada en el análisis de bandas sonoras musicales de películas realizadas por Azagra. Si bien habría que hacer una selección de diferentes películas de distintos géneros para tener una idea general de conjunto, presentamos a modo de ejemplo el análisis de la película *La torre de los siete jorobados*, que hemos elegido por gusto personal y por el contraste que ofrece entre los dos tipos de música de los cuales Azagra hablaba, la música de fondo y las canciones. Otro motivo importante ha sido la oportunidad que esta película nos ofrecía de recuperar la partitura de la canción de cuplé *Manola lá*, dándonos así la posibilidad de ofrecer un ejemplo de recuperación de partitura para la siguiente línea de investigación.

6.2.1. Filmografía: *La Torre de los 7 jorobados*.

En general, la música de Azagra para las bandas sonoras tenía un estilo parecido al nacionalismo casticista que imperaba en el cine madrileño de postguerra, que también influyó a autores como Jesús García Leoz, Manuel Parada o Juan Quintero. No obstante, Ruiz de Azagra también realizó composiciones en otros géneros. Conviene señalar que cultivó un toque de andalucismo sobre todo en sus últimas películas en colaboración con Luis Lucia. Así lo vemos en las películas *La hermana Alegría* (1954), *Esa voz es una mina* (1955) y *El Piyayo* (1955).

Podemos establecer ciertas características de sus composiciones para música de cine relacionadas con la melodía, la instrumentación y el uso de efectos. Así pues, su estilo suele subrayar acciones o situaciones concretas, siendo similar a la antigua ilustración musical. Destacan las instrumentaciones monocromas, la melodía sencilla y la utilización profusa de la percusión. También se utilizan de manera percutada algunos instrumentos como los violines en *El hombre que se quiso matar* (R. Gil, 1941) o *La boda de Quinita Flores* (G. Delgrás, 1943).

Compone numerosas canciones para películas (o utilizadas posteriormente en películas) que se hicieron muy populares, como el vals-ranchera *¡Dale que dale!* para la película *El pobre rico* (I. F. Iquino, 1942), el famoso fox-trot *Ti-po-li-no*, de la película *Un marido a precio fijo* (G. Delgrás, 1942) o *La chica del 17* que un año después de su muerte se utilizaría para la película *Dos chicas de revista* (M. Ozores, 1972). Así mismo, tuvieron un gran éxito en la época otras canciones desligadas del mundo de la cinematografía, como *Zorongo gitano*. Sin embargo, también realiza una música algo más cosmopolita, como las bandas sonoras de *Los ladrones somos gente honrada* (I. F. Iquino, 1942) y *El pobre rico* (I. F. Iquino, 1942). *Tremolina*, dirigida por Ricardo Núñez en 1956 fue la


última película a la que puso música José Ruiz de Azagra (o el maestro Azagra tal y como aparecía en la mayoría de títulos de crédito).


Tal y como observaremos en la catalogación, Azagra escribió la música para 65 obras filmicas, entre las que encontramos películas, documentales y cortos. Sin llegar a realizar un análisis exhaustivo del método compositivo de cada uno de sus películas hoy conservadas (ya que esto daría lugar a otro estudio extensísimo), podemos centrarnos en el análisis de una de sus películas más conocidas, *La torre de los siete jorobados*, de la cual podemos extraer algunas características compositivas.

6.2.2. Análisis musical de *La torre de los siete jorobados*


En primer lugar, en dicha película se combina la creación de una banda sonora musical junto con alguna canción de cuplé representada por los actores en el teatro lírico. Una de las canciones, *Manola lá*, la hemos recuperado a través de la escucha del documento audiovisual, reduciendo el acompañamiento, originalmente para quinteto de viento con piano, para piano solo y obteniendo así la partitura, hasta ahora perdida.


Bloques	Temporización	Análisis musical	Ejemplo
Bloque 1: créditos de inicio	00:00-00:18	Tonalidad DO#m, motivo principal (motivo 1) compuesto en base a una tetracordo descendente (FA#-MI-RE#-DO#). Tresillo de negras como bordadura.	
	00:18-00:27	Acorde pedal SOL-Sib para efectuar la transición hacia un nuevo motivo en SOL m.	
	00:27-00:50	Motivo 2a hasta 00:35	
	00:35	Continuación del motivo 2a en motivo 2b en SOL m, también formado por blancas y al mismo tempo que el anterior, pero de carácter más contundente y marcial. Vuelve a utilizar la el tresillo de negras como notas de paso (Sib como escapada).	
		Este motivo, muy importante porque va a perdurar y se va a presentar en forma de tema con una variación, se entremezcla con otro motivo (2c) formado por escalas cromáticas ascendentes y descendentes (recurso dramático de misterio) en segundo plano.	
	00:50-01:08	Primera variación del motivo 2b por disminución y ascendente.	
	01:08- 01:15	Nuevo motivo (motivo 3) nuevamente en DO#m, cuya característica principal es el acento en la tercera nota del segundo compás con función de apoyatura. El acento de esta apoyatura lo consigue mediante una orquestación en tutti.	
	01:15-01:45	a+b en progresión por semitono ascendente (2ªm ascendente), se repite dos veces a cada vez, desembocando a un acorde cuya fundamental es SOL# que se repite a modo de acorde pedal para realizar la transición hacia un nuevo tema, desembocando en Sib para luego iniciar un tema en Mib.	

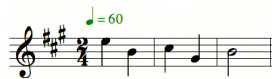
01:45	<p>Tema en SOL bM, inspirado en el III “Allegro con fuoco” del <i>Concierto para Piano n° 1</i> (op. 23) de Tchaikovsky (fragmento de partitura en la página siguiente), formado por una frase larga que desemboca en una cadencia sinfónica al más puro estilo Holywoodiense. Para esta frase final se utiliza el tutti orquestal.</p>	
-------	---	--





Bloques	Temporización	Análisis musical	Ejemplo
Bloque 2: en el Cabaret	Escena 1, 02:00-04:41	<p>Canción de Manola lá. Número de revista (por lo tanto música diegética) con cantante y acompañamiento de cámara formado por flauta, clarinete, trompeta, piano y violín. La canción utiliza profusamente los grados tonales I, IV y V, así como la cadencia IV-V-I, y en cuanto a su estructura está enmarcada entre una introducción y una coda instrumental, y dividida en dos partes: una primera parte de recitativo y una segunda parte de una frase que se repite.</p>	
	Escena 2, en la Sala de Juegos 04:41-05:16	SIN MÚSICA	
	05:16-05:49	<p>Música sinfónica que se adecua a los sentimientos de Basilio, el romanticismo y el amor, pero sin constituir ningún tema en especial. A pesar de que en un primer momento pudiéramos pensar que se trata de la música del siguiente número de revista que suena, y que por lo tanto es diegética, dos cosas nos confirman lo contrario: la orquestación no se corresponde a la orquesta que había en la sala, y cuando Basilio sale y se cierra la puerta la música se sigue oyendo, acompañando más a la acción y a los movimientos de Basilio (la música finaliza cuando él sale de la sala de espectáculos y pasa a la sala de juegos). Hay que remarcar que la última nota de esta incursión musical, con acento, coincide cuando la cámara se detiene unos instantes más de lo necesario en el espejo, lo que nos viene a decir que será importante.</p>	
	05:49-07:59	SIN MÚSICA	
	07:59-08:17	<p>La cámara se fija en el espejo y comienza la música, extradiegética, de estilo sinfónico para reforzar el efecto dramático del surgimiento de la figura del fantasma en el espejo. El tema utilizado es una variación del motivo 1 de los créditos de inicio, a un tempo más rápido y con efectos de arpa que recuerdan lo misterioso y lo sobrenatural. La música se vuelve a oír tenuemente durante unos segundos en 08:28 hasta 08:32 (respetando escrupulosamente el diálogo, es decir, a pesar de que el fantasma ya ha aparecido en 08:21, la música no comienza hasta que acaban de hablar los personajes). Es el momento en que queda claro que nadie ve al fantasma.</p>	
	08:32-12:20	SIN MÚSICA	
	Escena 3, en la calle 12:20-12:48	<p>Utiliza el mismo motivo, misma orquestación y mismo fragmento musical que en el motivo 1 de los créditos de inicio, con música extradiegética. La nota pedal SOL-Sib (que en los créditos de inicio servía como transición a un nuevo tema) coincide ahora con el comienzo del diálogo, por parte del fantasma (que ahora sabemos que se llama D. Robinsón de Mantua), como refuerzo expresivo. El fragmento se repite íntegro hasta 13:35 y en 13:38, cuando el fantasma le hace la petición de ayudarlo en una “extraña empresa” la música cambia y se vuelve más dramática y oscura, de tintes wagnerianos, utilizando las escalas cromáticas descendentes que se utilizaron en el motivo 2b de los créditos de inicio.</p> <p>Hay que decir que este motivo Azagra lo toma de la película <i>Un marido a precio fijo</i>, realizada dos años antes, de la escena de la tormenta de nieve (1:17:31) y lo repite exactamente, así como las escalas cromáticas ascendentes y descendentes que utiliza seguidamente.</p>	
	14:46-15:04	<p>La música se vuelve más rápida y confusa, con acordes repetidos, escalas descendentes que hacen patente la confusión de Basilio, el mundo del ensueño, lo sobrenatural y el misterio.</p>	
	15:08 -16:23 Escena 4, en el restaurante	SIN MÚSICA	

Bloques	Temporización	Análisis musical	Ejemplo
Bloque 3: calle y fantasmas	Escena 5, en la calle. 16:23-18:05	<p>Suena un organillo callejero, música diegética. La música tiene una doble función, indicadora del espacio y del tiempo, ya que nos indica que se trata de una calle concurrida por niños y que es por la mañana, a la salida del colegio, y, por lo tanto, al día siguiente del bloque anterior. La música de organillo sigue hasta 18:05, a pesar de que Basilio ya ha entrado en la casa, y por ello se oye más tenue.</p>	

	18:05-19:12	SIN MÚSICA	
	19:12- 19:47	Nueva música de organillo con una nueva canción, diegética.	
	Escena 6, restaurante-habitación de Basilio 19:47-20:03	SIN MÚSICA	
	20:03-22:00	Música extradiegética, un trino y la construcción de un acorde por notas tenidas da entrada al fantasma. En 20:39 se vuelve a oír el motivo 1, que ya asociamos a la figura del fantasma en forma de lievmotiv. El fragmento vuelve a ser idéntico al principio, con su nota pedal. En 21:02 un nuevo trino un poco más agudo da paso otro fragmento musical basado nuevamente en el mismo motivo y repetición del mismo fragmento.	
	22:00-23:19	Entrada de Napoleón. Lo anuncia un segundo antes una música militar donde predominan los metales y las notas repetidas, que luego se mezcla con el motivo 1, para volver a aparecer finalmente el tema de Napoleón.	
	23:19-23:30	Aparece un nuevo motivo en escalas cromáticas descendentes y ascendentes, pero esta vez tiene entidad propia. Se trata de la obra <i>Cuadros de una exposición</i> , de Mussorgsky, el motivo de las escalas cromáticas de <i>El gnomo</i> , que aquí vemos en la partitura. Azagra utiliza el mismo motivo una 3ª descendente (sobre FA) con orquestación algo diferente a la de Ravel.	

Bloques	Temporización	Análisis musical	Ejemplo
Bloque 4: secuestro	Escena 7, teatrillo 23:30 24:53	Se oye muy lejano el organillo callejero de la escena 5	
	Escena 8, en casa de Inés 24:53-29:25	SIN MÚSICA	
	Escena 9, investigando 29:25	SIN MÚSICA	
	Escena 10, en la calle, 35:01-37:15	Se vuelve a oír la música del organillo, diegética e indicadora claramente del espacio. Se trataría de alguna forma, del lievtmotiv de la calle, ya que los diferentes espacios y lugares son muy importantes en la película, hasta el punto de darle el título a la misma.	
	Escena 11, Inés es secuestrada 37:15-38:54	Música de tinte romántico, extradiegética hasta 37:58 que se oye un acorde disonante más fuerte que imita a algún ruido o extraña sensación que Inés tiene y que la asusta. En 38:07 se vuelve a oír una música diferente, de misterio, que hace contrapunto con el reloj de péndulo, y se oye el motivo 2a pero modificado, transportado y mezclado con el final del motivo 1.	
	38:54 - 39:28	SIN MÚSICA	
	39:28-41:06	El mismo tipo de música continúa hasta 40:09, donde sufre un brusco cambio de introducción de otro acorde disonante fuerte y escalas ascendentes y descendentes (hipnotizantes) que se entremezclan con el motivo 2a, creciendo en intensidad hasta 40:25, donde se para bruscamente para dar paso al diálogo telefónico.	

Bloques	Temporización	Análisis musical	Ejemplo
Bloque 5: en el interior de la torre	Escena 12, nuevamente en el Cabaret, 41:06-43:20	Suena música diegética de una nueva canción instrumental con orgánico igual que en la de <i>Manola lá</i> (41:06-42:13). La música es fuertemente contrastante con el estado de ánimo de Basilio, la música festiva es totalmente opuesta a la angustia y preocupación del protagonista, pero sirve para establecer un eje que parece dividir la película en dos partes. canción Cabaret (Manola lá)- investigación-canción Cabaret-torre de los 7 jorobados y final	
	42:51- 42:58	Nueva aparición del fantasma y por lo tanto de su leitmotiv, igual que en la escena 6, la construcción de un acorde por notas tenidas da lugar a la aparición del fantasma.	
	Escena 13, en la calle 43:20-44:30	La música que suena, extradiegética, sinfónica y romántica, tranquila y dulce, se identifica con el personaje de Inés (aunque ella no aparezca se está hablando de su desaparición y nos recuerda al personaje). El leitmotiv de Inés no apareció en los títulos de crédito.	

44:30-44:48	La música cambia radicalmente y vuelve el tono de misterio, ya que la conversación gira entorno al jorobado y ya no entorno a Inés, por lo que el leitmotiv de Inés desaparece y aparece la música relacionada con la torre, los jorobados y el misterio.	
44:48-44:55	el violinista toca una melodía, por lo que se trata de música diegética. La melodía, que en realidad es una contraseña, es una sencilla melodía de cinco notas.	
Escena 14 46:15	Dentro de la torre, música extradiegética que va creciendo en intensidad. Llega al motivo 2a que utiliza varias veces transportado. En 47:11, con el descubrimiento de la escalera, se oye un motivo cromático descendente con metales con sordina wah-wah y a partir de 47:20 el trino que ya apareció en la escena 6 es desarrollado junto con grupetos de cinco notas cromáticas descendentes hasta 47:36 en que la música se vuelve más seria y densa hasta desembocar en 48:02 en unos vigorosos motivos que van en progresión ascendente, para acabar con las escalas descendentes de la escalera, los trinos, etc. En 48:33 hay que destacar los recurrentes golpes de timbales o bombo para darle aún mayor tensión. Las vertiginosas escalas cromáticas ascendentes y descendentes se entremezclan de diversas formas creciendo en intensidad hasta 49:08 donde Basilio encuentra una pisada. En 49:18 la profusión de metales y el tipo de motivo, acompañado de escalas descendentes y notas largas como tema principal recuerdan mucho a ciertos motivos wagnerianos pero con orquestación más reducida. Nuevos trinos y acordes repetidos para indicar un momento dramático: el encuentro de la puerta secreta que comunica con la casa de Inés, así como los acordes repetidos que ya aparecieron en los créditos de inicio.	
Escena 15, Basilio encuentra la torre, 51:21-53:35	Larga nota aguda que da entrada a la escalera de la torre y notas en staccato. Luego, el motivo 1 de la introducción se vuelve ahora más lírico y expresivo. En 51:49 vuelve a aparecer una larga nota tenida aguda: es un recurso que Azagra utiliza muchas veces para indicar expectación o descubrimiento por parte del personaje. Las notas en staccato vuelve a aparecer cada vez que se ve a los jorobados. Se trata de la parte musical más importante de la película y que no contiene nada de diálogo, con lo cual la función de la música es doblemente importante. Cuando Basilio se da cuenta de que la torre es en realidad una ciudad subterránea, con casitas, ventanas, celdas, un patio, etc. la música se torna más dulce y el mismo motivo es ejecutado por un arpa.	
53:38-54:30	La música es diegética pues se oye cantar al profesor Zacarías la canción de scouts españoles “Yo soy el pato, tú eres la pata”, modificada la letra de manera cómica, entremezclados con comentarios sobre los estudios que está realizando, generando un efecto cómico.	
Escena 16 encuentro con Inés 54:30-1:02:27	SIN MÚSICA (algún recuerdo de la canción “Yo soy el pato, tú eres la pata”).	
1:02:27	Música extradiegética, el motivo 2a suena expresando la maldad retenida del personaje del jorobado y continúa con el fragmento de los créditos de inicio (escalas cromáticas, etc.). Se van sucediendo los fragmentos de los créditos de inicio en idéntico orden.	
1:04:30	A modo de escala cromática descendente comienza un tema que recuerda al motivo inicial que efectúa la flauta en <i>Preludio a la siesta de un fauno</i> de Debussy, con igual figuración y tempo, que repite luego en progresión descendente.	
1:04:44	De nuevo el motivo 2a con toda su fuerza, siempre asociada al personaje de Sabatino y a la maldad.	
1:05:12	aquí se utiliza otra vez la obra <i>Cuadros de una exposición</i> , concretamente <i>Baba-Yaga</i> que da paso a la siguiente escena. La orquestación no es la de Ravel, sino seguramente un arreglo del propio Azagra para la plantilla instrumental disponible.	
Escena 17 1:05:40	El tema es transformado un poco con cadencias más simples y armonía más sencilla que la de Mussorgsky, que recuerdan al estilo de música de Azagra. Posteriormente, se repite el fragmento, se eliminan algunos trozos de <i>Baba-Yaga</i> y rehaciendo la obra y reagrupando los fragmentos siguiendo la acción, dejando para los momentos más expresivos y dramáticos los fragmentos de <i>Baba-Yaga</i> que tienen más fuerza expresiva, pero sin respetar el orden en el que aparecen en la obra original de Mussorgsky.	
Escena 18 En 1:06:08	Música extradiegética, (un poco antes de que comience la escena 17 y por lo tanto hace función de transición) comienza una escala ascendente, que es la del final de <i>Baba-Yaga</i> un poco modificada y finaliza en 1:06:13, bruscamente, al igual que finaliza <i>Baba-Yaga</i> , cuando Inés clava el puñal a lo que ella cree que es Basilio. El motivo de <i>Baba-Yaga</i> es transformado de la siguiente manera: se elimina el “poco ritardando” del final y se añade un acorde final.	
1:06:15	La música vuelve a ser de Azagra y retoma las escalas descendentes e hipnóticas, creciendo en intensidad y la técnica de los acordes repetidos. Luego la música se torna de ambiente cuando Basilio descubre la fábrica de billetes falsos.	

	1:07:04	Encuentro con Sabatino que lo apunta con una pistola, la música sufre un cambio, nuevamente aparece el tema de este personaje. Cuando tiene que entregar a Inés, también suena brevemente el tema romántico de Inés, así como luego el motivo principal del <i>Preludio a la siesta de un fauno</i> , que ya se oyó anteriormente, transportado.
	1:07:46	Intento de fuga, la música cambia bruscamente, se había tornado lírica anteriormente para poder hacer aquí un fuerte contraste, con escalas rápidas descendentes, dinámica fuerte y acordes repetidos.
	Escena 19 aparece el profesor Zacarías, 1:08:06-1:08:12	Nuevamente la canción de “Yo soy el pato, tú eres la pata” que identifica claramente al personaje, y que solo suena breves segundos.
	1:08:49-1:09:39	Comienza una música acompañada con los pasos de los personajes que da una nota cómica a la salida de estos. Luego la música se convierte en una marcha procesional (hay tres personajes que van caminando y buscando), y que finaliza en 1:09:39 cuando comienza el diálogo de los personajes.
	1:09:30-1:10:41	SIN MÚSICA

Bloques	Temporización	Análisis musical	Ejemplo
Bloque 6: final	Escena 20 saliendo de la torre, 1:10:41, escena 21 decidiendo volar la torre, escena 22 en la comisaría, Escena 23 en casa de Inés, ...sucesión de varias escenas cortísimas	SIN MÚSICA.	
	Escena 24 1:17:14- 1:17:25	Leitmotiv del personaje de Sabatino hasta 1:17:26 que se interrumpe bruscamente la música con la explosión y el tema desaparece también (ya que el personaje muere).	
	1:17:52-1:17:59	Nuevamente el tema de <i>Baba-Yaga</i> como recordatorio de lo acontecido las últimas horas hasta 1:17:59, seguido de una breve música romántica que da paso a una nueva escena de amor entre Basilio e Inés.	
	1:18:10 -1:18:52 Escena 25 en la habitación de Inés	1:18:10 nueva aparición del fantasma hasta 1:18:52 la música es romántica. Esta vez, como el fantasma ya está “en paz” ya no le acompaña su leitmotiv tenebroso.	
	1:18:52-1:19:10	Cadencia final, similar a los créditos iniciales, hasta la palabra fin y final del metraje.	

Tabla 6: Análisis de *La torre de los 7 jorobados* por bloques.

Así, si seguimos la tabla de análisis de Josep Lluís Falcó (1995) podemos sintetizar los siguientes aspectos:

Método de selección	Composición expresa para la película, aunque podemos exceptuar los siguientes momentos: -motivos tomados de <i>Un marido a precio fijo</i> -así como los números de revista <i>Manola lá</i> y el número instrumental (que no sabemos si posiblemente fueron compuestos con anterioridad) -También cabe destacar la utilización de música ajena (<i>Baba-Yaga</i> o <i>El gnomo</i> de Mussorgsky) para el momento más dramático de la película, así como las inspiraciones en <i>Preludio a la siesta de un fauno</i> de Debussy y <i>Concierto para piano n°1</i> de Tchaikovsky. -finalmente, la canción “Yo soy el pato, tú eres la pata” que canta el profesor Zacarías pertenece al repertorio de canciones de los <i>boys scouts</i> españoles.
Estructura temática	Los bloques suelen ser temáticos, se centran en un espacio y en una situación.
Carácter	La función de la música es tanto anímica (la música extradiegética) como de ubicación en un espacio concreto (<i>Manola lá</i> , organillo...)
Hemos visto anteriormente la diferencia entre las escenas con música diegética o real y con música extradiegética o irreal. Normalmente no se produce el paso de una a otra sin que haya un silencio de varios segundos de por medio.	
Forma narrativa	Utilización bastante clara de leitmotifs que identifican a los personajes incluso cuando no aparecen en pantalla. También incluye dos números musicales de revista
Plano auditivo	En algunas ocasiones el plano auditivo se vuelve protagonista, como en las escenas siguientes: -escena 15: búsqueda de la entrada de la torre -escena 17: intento de asesinato de Basilio por parte de Inés
Tipos de bloques	La mayor parte de los bloques que encontramos en esta película son bloques-secuencia, pues coinciden con secuencias total o parcialmente. Así pues, por ello el establecimiento de los bloques coincide normalmente con un tema o lugar donde se desarrollan ciertos acontecimientos enlazados temática o espacialmente. El único bloque genérico que aparece sería en los títulos de crédito.

Tabla 7: Análisis siguiendo los parámetros de Falcó.

6.2.3. Reflexión sobre la utilización de la música en los diferentes espacios

En la película *La torre de los siete jorobados*, la música tiene diversas funciones básicas, además de dar vida a las acciones y personajes. Es identificadora de personajes construida a base de leitmotifs (como veremos en el apartado siguiente) y es identificadora de espacios. Así pues, sirve para diferenciar el mundo subterráneo del mundo de las calles de Madrid.

En el libreto que acompaña a la nueva edición, en el artículo de Roberto Cueto “Arriba y abajo. La música de *La torre de los siete jorobados*” escrito en 2011, podemos leer lo siguiente:

La música corrió a cargo de José María Ruiz de Azagra, forjado en la revista y la zarzuela. Cosa rara, ya que Neville prefería trabajar con José Muñoz Molleda. Azagra comenzó a realizar música para películas en 1935, participando en más de 50 obras hasta 1956. Azagra tuvo un claro referente cinematográfico: el cine fantástico que Hollywood estaba produciendo en aquellos mismos momentos. Aunque también introdujo en el filme piezas más “castizas”. En las escenas desarrolladas en el mundo exterior solo escuchamos la música que escuchan los protagonistas, es decir, solo hay música diegética. En la ciudad subterránea, por el contrario, la banda sonora se basa en música extradiegética. Esto ayuda a separar un mundo del otro (Cueto, 2011).

Deberíamos matizar estas tajantes afirmaciones de Cueto. En el mundo exterior no sólo se escucha música diegética (aunque sí principalmente) sino que hay numerosas escenas en las que existe música extradiegética, y todas ellas relacionadas con el mundo sobrenatural, es decir, no se trata de una diferenciación, como asegura Cueto, del mundo exterior y el mundo interior (no se trata de una diferenciación de espacio) sino que se trata de una diferenciación de fantasía-realidad. Así pues, por ejemplo en las escenas 2, 3, 6, 11 el leitmotiv extradiegético del fantasma de D. Robinsón de Mantua es patente en todo momento, y en la escena 13 el leitmotiv de Inés, a modo de recordatorio. Aunque si bien Inés no es un personaje sobrenatural, las circunstancias de su desaparición sí que lo son, y por lo tanto la relación de este motivo musical con el personaje pertenece, de alguna forma, al mundo sobrenatural.

6.2.4. Recursos compositivos de Azagra en *La torre de los siete jorobados*

En primer lugar, hay que decir que esta película, al igual que solía ocurrir con las comedias de la época (aunque *La torre de los siete jorobados* se sitúe más bien en el género fantástico), tiene poco metraje de música. Las intervenciones musicales suelen ser de un minuto, dos minutos, algunos pocos segundos y sólo en una ocasión, en el momento climático de la película (escena 17-18) dura casi 6 minutos. En total, vemos que la cantidad de música compuesta para esta película

suma alrededor de 30 minutos, de los cuales casi 2 minutos y medio son músicas prestadas (*Cuadros de una exposición* y *Yo soy el pato*), algo más de música que si comparamos con alguna película cómica suya, por ejemplo, *El hombre que se quiso matar*, cuyo metraje musical dura un cuarto de hora aproximadamente (Roldán Garrote, 2003).

Existen dos Azagras en esta película, igual que existen dos mundos (exterior y subterráneo). En primer lugar, está el Azagra de números de revista, con sus dos piezas musicales: *Manola lá*, y la pieza instrumental que establece el eje central de la película. Por otra parte, está el Azagra imbuido de la tradición Hollywoodiense, que utiliza ciertos recursos para la realización de música que podríamos denominar “de terror”.

-escalas cromáticas descendentes y ascendentes que se oyen a veces en un segundo plano, a veces como motivos principales

-utilización de obras de otros compositores con enorme fuerza expresiva y adaptación al film (*Baba-Yaga*, *El gnomo*). Es patente aquí su admiración por Mussorgsky y por los compositores nacionalistas rusos.

-utilización de temas propios de otras películas (motivos extraídos de *Un marido a precio fijo*).

-utilización de melodías de estilo Tchaikovsky para los fragmentos románticos.



-utilización de acordes repetidos, trinos muy agudos y permanentes para la sensación de desasosiego y miedo

-utilización del mismo fragmento repetido, o motivos que son transportados ascendente o descendentemente

-utilización de nota pedal larga para la transición entre fragmentos musicales de los créditos de inicio.

-preferencia por los tonos menores en la música extradiegética, y los mayores para la música del Cabaret.

6.2.5. Identificación de los personajes principales con sus leitmotivs

<p>Basilio Beltrán</p> 	<p>Galán que no tiene leitmotiv propio, ya que en él confluyen los dos mundos y es el que relaciona todos los personajes.</p>
<p>El fantasma de D. Robinsón de Mantua</p> 	<p>Tiene un tema propio, quizás el más importante de la película y que es el primero en aparecer en los créditos de inicio. El leitmotiv aparece cada vez que aparece el personaje, excepto una única vez, la última, cuando el fantasma ya ha cumplido su misión y puede “ir en paz”.</p>








<p>Doctor Sabatino</p> 	<p>El villano de la película, con tema propio muy importante, que aparece cada vez que aparece el personaje, en diferentes tonalidades.</p> 
<p>Inés</p> 	<p>Se la identifica, cuando ella es responsable de sus actos, con un tema dulce y romántico. Sin embargo, cuando ella está hipnotizada y actúa bajo las órdenes del Doctor Sabatino, se la relaciona con temas como <i>Baba-Yaga</i> de gran fuerza expresiva y dulzura nula. El tema de Inés se oye algunas veces sin que aparezca el personaje, pero cuando se está hablando de él. Y por extensión, se trata del tema de amor de la película.</p> 
<p>El fantasma de Napoleón</p> 	<p>Tiene un breve tema, que solo aparece una única vez en toda la película, a modo de marcha militar.</p>
<p>D. Zacarías</p> 	<p>Sabio despistado que está fuertemente identificado con la canción “Yo soy el pato, tú eres la pata” que él mismo canta distorsionándola de forma cómica (“no me des la lata...”).</p>
<p>La Bella Medusa y su madre</p> 	<p>Personajes siempre asociados con la música de números de revista (<i>Manola lá</i>, etc.) Son los personajes más directamente vinculados con el mundo “real” y con las funciones naturales más “reales” como el buen comer, etc.</p>

Tabla 8: Personajes y leivmotivs.

6.3. Recuperación de partituras a través del archivo filmico

Como ejemplo para ilustrar la última línea de investigación que proponemos, hemos recuperado la canción *Manola lá* de la película *La torre de los siete jorobados*, analizada con anterioridad.

La recuperación de esta partitura se ha realizado a través de la audición musical del registro audiovisual y reducción y adaptación para piano la formación de viento y piano que aparece en la película (se ha adaptado también el acompañamiento) y se ha hecho un análisis armónico sencillo mediante el cual vemos el destacado uso de los grados tonales (I, IV y V), la utilización de progresiones para elaborar el acompañamiento y cadencia perfecta final.

En la película hay un diálogo intercalado a esta canción, se repite el estribillo y el público también canta a coro la canción, por lo que la duración total sería de 2 minutos 2 segundos.

Manola lá

De "La Torre de los siete jorobados". Edgar Neville.

Compositor: José Ruiz de Azagra
Recuperación y adaptación para piano: Paula Traver-Navarro

Allegro (M.M. ♩ = c. 100)

Voz

Piano

f

I IV V I I IV V

Voz

Pno.

mf

Ma - no - la.es u - na mu - cha - cha de muy bue - na con - di - ción que

I I I I IV I

Voz

Pno.

so - lo tie - ne un de - fec - to el de la su - pers - ti - ción Di - ce la chi - ca de un ga - to

I IV I VII 6 I

ad. lib. e molto rubato

19

Voz

es lo que le trae mal pa-to — Si das vuel-tas a un-na si-lla e-lla se en-fa - da y te chi-lla y es que

Pno.

VII 6 I

25

Voz

las su - pers-ti-cio-sas ha-cen co - sas muy gra-cio - sas Ma - no-la lá Ma - no-la lá

Pno.

f

mf

I I

33

Voz

to-ca to-ca la pia - no-la lá Ma - no-la-lá Ma - no-la lá la to-ca al que-dar-se so-la lá Ma-

Pno.

I V I I V I

39

Voz

no-la lá Ma - no-la lá to-ca to-ca por fa - vor te van a po-ner un pi un pi-so en Cham-be-

Pno.

I I I V IV I

Manola lá

3

45

Voz

rí con pia-no y.as-cen - sor pom pom te van a po - ner un pi un pi-so.en Cham-be

Pno.

V 6 I IV I

49

Voz

rí con pia - no y.as-cen sor

Pno.

ff

V 6 I I IV V

54

Voz

Pno.

I I IV V I

Recorte 37: Partitura recuperada de *Manola lá*.

7. CONCLUSIONES

6. CONCLUSIONES

La vida del compositor español José Ruiz de Azagra (1900-1971) transcurre a lo largo de diversos gobiernos sucesivos, desde la monarquía borbónica de Alfonso XIII, que ocupa la época de su niñez y temprana madurez, el periodo de la II República y posterior Guerra Civil, en la que el número de sus composiciones disminuye notablemente, hasta la época de dictadura franquista en la que divide su labor compositiva en varios campos: teatro lírico, ballets y música de películas. Si bien algunas de sus canciones tuvieron un gran éxito en su época (*La chica del 17* o *Los boquerones del alba*) e incluso hoy en día alguna queda en el repertorio, la mayor parte de sus obras se han perdido y no existe ni el documento sonoro ni la partitura. Fue un compositor prolífico pero hoy olvidado hasta el punto que ha sido realmente difícil encontrar información sobre su biografía o su trayectoria artística y hemos tenido que reconstruirlo todo prácticamente desde cero.

Así pues, presentamos su primera biografía extensa y exhaustiva, ya que únicamente habían algunos datos sueltos de su vida y escasos retazos de información sobre sus obras. Esta biografía está basada en el contraste de documentación objetiva (partituras, programas de mano, artículos de prensa, contratos, cartas personales) entre diversas fuentes, tanto diferentes entidades como familiares del compositor, completando así una laguna que quedaba en la actual tendencia de estudio de compositores cinematográficos de los años 40. Toda esta información ha sido recopilada y canalizada en un procesado de datos, herramienta fundamental para nuestra investigación, en la que se recogen los aspectos más importantes de cada composición y su posterior catalogación mediante un código alfanumérico.

Las primeras obras de Azagra, que comenzó trabajando en el teatro Martín de Madrid y residía en dicha capital, estaban dedicadas al teatro lírico (la mayoría para revista) en un momento en que este tipo de géneros hacían furor sobre todo en la capital española, convirtiendo el llamado género ínfimo en un producto altamente lucrativo. La mayoría de sus composiciones (canciones y números de revista, generalmente editados en Alier entre 1925 y 1926) se estrenaron en teatros madrileños, y en menor medida en teatros catalanes y en teatros extranjeros (Francia e Inglaterra principalmente). También vemos una constante colaboración de Azagra con los hermanos Paso (la primera tuvo lugar en 1932) y Mariano Bolaños (desde 1934) con quienes siguió trabajando toda su vida como letristas, editando sus obras en Alier y UME alternativamente.

A partir de los años 40 se observa un cambio de intereses y cantidad de obras, pues con la llegada del cine sonoro, se sintió atraído por este arte como otros muchos compositores coetáneos a él, ya que además se podía convertir en una interesante fuente de ingresos especialmente atractiva

tras un periodo de guerra y carestía económica. Así pues, tras actuar como pianista improvisador de bandas sonoras de cine mudo, hizo su primer cortometraje en 1935 colaborando con Florián Rey en *Soy un señorito*, y a partir de 1940 comenzó a colaborar con un gran número de directores distintos, entre ellos Luis Marquina, Gonzalo Delgras y Ignacio F. Iquino, en comedias y algún drama. En 1943 colaboró con Ramón Quadreny y en 1944 se centró en la producción de 7 documentales sobre el mundo del caballo encargados por la Jefatura de Cría Caballar y Remonta del Ministerio del Ejército en la productora CIFESA bajo la dirección de Sabino Antonio Micón. También este año destacamos su única colaboración con Edgar Neville dentro del género fantástico y de terror, con *La torre de los siete jorobados*. En sus primeras películas colaboró en la composición musical con Quiroga, Durán Alemany o Quintero, y ya en 1947 alternó el género de comedia, drama e histórico bajo la dirección de Luis Lucia con quien colaboró también entre 1944 y 1946, destacando aquí la película *Suspiros de Triana* con la canción *Los boquerones del alba*. Las últimas películas fueron realizadas en 1956 y 1957 bajo la dirección de Ricardo Núñez y teniendo en cuenta el conjunto de su producción para cine podemos decir que Azagra fue uno de los más prolíficos compositores de bandas sonoras musicales de películas y documentales (esencialmente para CIFESA), alternando su trabajo de compositor con el de director, arreglista o compaginador musical.

En la última y más prolífica etapa de su vida, a partir de los años 50 se asoció con Luisillo (con quien colaboró por primera vez en 1940) y su Teatro de Danza Española, realizando composiciones específicas para este tipo de espectáculos (esencialmente ballets y piezas de género bailable, así como instrumentaciones de otros compositores como Turina) y dirigiendo la orquesta, a través de un gran número de giras por España (destacamos los Festivales de España) y por el extranjero (especialmente importantes en su trayectoria artística y biográfica son las giras por Australia). En esta época alterna su trabajo con Luisillo con música para cine y obras para teatro lírico, colaborando con su mujer Mercedes como letrista y con Gil Serrano como coautor de la música.

Es destacable que de las 614 obras de las que tenemos alguna referencia (obtenida a través de diversas fuentes objetivas contrastadas y tras una minuciosa criba eliminando entradas repetidas y mismas obras registradas con diferentes títulos) únicamente conservamos la partitura de 90 de ellas. A pesar de tratarse de un compositor gallego que habitaba en Madrid, muchas de sus obras están dedicadas al folklore andaluz, hecho debido a dos circunstancias: en primer lugar, sabemos que desde muy temprana edad estuvo viviendo en Málaga, donde su padre estuvo trabajando como oftalmólogo. En segundo lugar, el deseo del franquismo de potenciar la música folklórica andaluza como medio de dar una imagen de una España cohesionada y de personalidad propia al extranjero

también se vio reflejado en la producción de Azagra, así como en la producción de la mayoría de compositores de teatro lírico de esta época.

De hecho, el conjunto de su obra refleja su triple trayectoria compositiva; en primer lugar observamos la música para teatro lírico que comprende un gran número de géneros diferentes, como pasodobles, tangos, ritmos extranjeros como el fox o distintos ritmos latinoamericanos. En segundo lugar, destaca la música para películas, y aquí observamos que, tal y como era costumbre en las comedias de la época, utiliza poca música y, puntualmente, esporádica, fraccionada y de variada extensión, cuya función era buscar reforzar el dramatismo de una escena o situar la acción dentro de un ambiente determinado. En *La torre de los siete jorobados*, a pesar de no ser una comedia (su clasificación, de hecho, es ambigua, pues podría ser intriga, terror, fantasía...), vemos que utiliza el golpe de efecto y el leitmotiv para identificar personajes, y que no duda en incluir música de otros compositores, canciones infantiles, etc. para realzar el efecto (dramático o cómico) de algunas de las escenas llegando a un metraje de media hora de música (bastante escaso aunque no tanto como el cuarto de hora de la comedia *El hombre que se quiso matar*, también de Azagra).

En tercer y último lugar, destacan sus composiciones de género bailable (ballets, estampas bailables, etc.) para coreografías de Luisillo y su Teatro de Danza Española. Si bien muchos de estos ballets, así como la mayoría de sus obras pertenecen al género vocal, hay otras muchas otras instrumentales que utilizan siempre una misma plantilla (2 saxos altos en Eb, un saxo tenor en Bb, 2 trompetas en Bb, percusión (batería), piano, violín y contrabajo (a veces con flauta, oboe y trombones)), debido quizás a la disponibilidad de instrumentos en los teatros madrileños y en la orquesta que acompañaba al Teatro de Danza Española de Luisillo.

Centrándonos en aspectos más técnicos debemos decir que predomina la tonalidad de Do M debido a su sencillez por la ausencia de armadura, siguiéndole las tonalidades más sencillas con pocas alteraciones en sostenidos y bemoles (la plantilla instrumental que solía utilizar, seguramente la que tenía disponible, tenía una importante sección de viento, instrumentos que se suelen encontrar cómodos tocando con bemoles). El compás más utilizado es 2/4 seguido de 3/4 y el tipo de modulación más apreciado por Azagra es el cambio de modo (no sin embargo la tan conocida modulación de relativo mayor a menor). Si a esta información extraída de la catalogación le añadimos la que obtuvimos al realizar los análisis de las partituras en nuestra propuesta de una línea de investigación centrada en el análisis musical, vemos que utiliza un lenguaje tonal sencillo en el que predominan los grados tonales (I, IV y V) y la combinación V-II7-I. Muchas de sus composiciones tienen un ritmo prefijado, como el ritmo de Ja o el bolero, pasodoble o chotis y utiliza diferentes recursos de color (nota pedal, sexta napolitana, séptima mayor posiblemente

influenciada por el jazz y dominantes secundarias). En el acompañamiento destacan las corcheas a contratiempo, y sus melodías suelen estar construidas a base de progresiones, tener floreos y tresillos o grupos irregulares para la parte del canto, dejando en algunos momentos solo al cantante para que pudiera “lucirse” realizando largos melismas. En cuanto a la estructura de sus canciones, suelen ser pequeñas formas binarias simples (AA o AB) o formas que combinan copla y estribillo, muchas veces con varias letras, y generalmente con introducción y coda. Las frases suelen ser cuadradas, de 8 compases y con semifrases de 4 compases.

Como última reflexión, podemos decir que la composición de Azagra es producto típico de su época: residente en Madrid trabajó para los principales teatros de la ciudad, dirigiendo y componiendo en un género lucrativo y común en la época, la revista, siguiendo siempre las modas (ritmos cubanos, fox) y realizando composiciones sencillas en cuanto a tonalidades, forma y armonía esencialmente para formación de viento y voz. Se casó con una artista de la canción española y se adentró en el mundo del cine, componiendo bandas sonoras musicales para un gran número de películas y realizando la compaginación musical y dirección de algunas de ellas. Finalmente, tras conocer a Carmen Amaya y asociarse con Luisillo, pasó a ser director y compositor en su Teatro de Danza Española, con quien fue de gira en numerosas ocasiones (especialmente destacables las tres giras a Australia). Gracias a su escrupulosidad a la hora de registrar obras en la SGAE podemos recuperar un gran número de ellas, aunque muchas se hayan perdido inexplicablemente a pesar de existir aún el registro.

Azagra podría ser, pues, el ejemplo perfecto de compositor español de principios y mitad de siglo XX en Madrid, en cuanto a género, calidad de composiciones, trayectoria personal, lugares de trabajo, etc. y para ello ofrecemos un esquema que pretende englobar todos los aspectos más importantes y relacionarlos entre sí, de tal forma que con un vistazo general se pueda comprender una trayectoria de vida altamente entroncada con su contexto histórico, social, musical y fílmico.

LÍNEA DEL TIEMPO	1870 1880 1890 1900 1910 1920 1930 1940 1950 1960 1970 1980 1990 2000
CONTEXTO HISTÓRICO Y SOCIAL	<p>I Rep.: hasta 1874 Constitución 1876</p> <p>Primo de Rivera: 1923 Crisis económica: 1929</p> <p>II Rep.: 1931-36 Guerra Civil: 1936-39</p> <p>Sequía: 1946 Aperturismo: 1950</p> <p>Transición: 1975-1981 PSOE gana elecciones: 1981</p> <p>Restauración borbónica: Alfonso XIII</p> <p>Dictadura franquista: 1939-1975</p> <p>Juan Carlos I de Borbón</p>
CONTEXTO MUSICAL Y FÍLMICO (según Salaün, Hurtado, Alier)	<p>Género chico/revista 1868-1910-----</p> <p>Gén. infimo 1895-1910</p> <p>Zarzuela grande 1920-30-----</p> <p>Opereta vienesa 1905-1920-----</p> <p>Revista visualidad 1920-36-----</p> <p>Cuplés/variedades: 1900-1935-----</p> <p>3ª etapa revista----- 1939-60*-----</p> <p>Crisis zarzuela----- 1950-70-----</p> <p>Discos y zarzuelas filmadas: 1960-2000-----</p> <p>Cine autarquía 1939-50**-----</p> <p>1ª película sonora en España: 1930</p>
VIDA DE AZAGRA	<p>Nace: 1900</p> <p>Postinierías (1ª composición documentada): 1920</p> <p>Soy un señorito: primera película: 1935</p> <p>Colabora Carmen Amaya: 1942</p> <p>Luisillo: 1943</p> <p>Entra en SGAE: 1951</p> <p>1ª gira Australia: 1958</p> <p>Festival Salzburgo: 1960</p> <p>2ª gira Australia: 1962</p> <p>3ª gira Australia: 1967</p> <p>Fallece: 1971</p>

*según Gubern, 1995. **según Hurtado, 2003.

Tabla 9: Vida de Azagra en su contexto histórico-social, musical y fílmico.

El presente estudio abre muchas puertas a profundizar diversos aspectos de la trayectoria artística de Azagra, que no se podrían abordar aquí totalmente por ser demasiado extensas y constituir cada una de ellas un verdadero trabajo de investigación en sí misma. Así pues, hemos propuesto algunas vías de investigación futuras, en las que se pueda abordar el análisis de obras de las que poseemos partituras (dentro de una etapa compositiva, por ejemplo, los años 50), el estudio de las bandas sonoras de películas y la recuperación, a través del archivo audiovisual, de obras perdidas.

Es por ello que hemos realizado a modo de ejemplo, y a su vez constituyendo una muestra más de la aportación creativa de Azagra, el análisis de una banda sonora (*La torre de los siete jorobados*) y la recuperación de la partitura de la pieza vocal Manola lá aparecida en dicha película, así como el análisis de tres canciones de cuplé (*Los boquerones del alba*, *Mis clavelones*, y *Dos rosas marchitas*).

8. REFERENCIAS

8. Referencias

Referencias seriadas:

Anón. (1894) “Espectáculos”. En: *El heraldo de Madrid*, Madrid, 16-02-1894.

- (1920a) “Espectáculos y deportes. Noticias Teatrales. Postinerías”. En: *ABC*, Madrid, 04-07-1920.
- (1920b) “Postinerías”. En: *ABC*, Madrid, 4-7-1920.
- (1921) “Informaciones y noticias teatrales. Romea”. En: *ABC*, Madrid, 25-5-1921, p.19.
- (1923a) “Espectáculos. Informaciones teatrales”. En: *Blanco y Negro*, Madrid, 13-05-1923.
- (1923b) “Informaciones y noticias teatrales”. En: *ABC*, Madrid, 05-05-1923.
- (1923c) “Informaciones y noticias teatrales. La de los claveles rojos”. En: *ABC*, Madrid, 05-05-1923.
- (1924) “Mercedes Serós en La Latina”. En: *ABC*, Madrid, 01-06-1924.
- (1925a) “Informaciones y noticias teatrales. La hora azul”. En: *ABC*, Madrid, 31-05-1925.
- (1925b) “Martín. La hora azul”. En: *ABC*, Madrid, 27-05-1925.
- (1925c) “Rey Alfonso. El millón del soltero”. En: *Muchas gracias*, año II, número 92. Madrid, 31-10-1925.
- (1925d) “Rey Alfonso. Estreno de la película El millón del soltero”. En: *ABC*, Madrid, 18-10-1925.
- (1928a) “Teatro Novedades en el incendio del 23 de septiembre de 1928”. En: *ABC*, Madrid, 25-09-1928.
- (1928b) “Teatro Novedades en el incendio del 23 de septiembre de 1928”. En: *ABC*, Madrid, 25-09-1928.
- (1929) “Que viene el lobo”. En: *El Liberal*, Sevilla, 24-03-1929.
- (1931a) “Correo de teatros: En Martín”. En: *Informaciones*, Madrid, 03-01-1931.
- (1931b) “Crónica de teatros: Martín”. En: *El liberal*, Madrid, 03-01-1931.
- (1931c) “Estreno en Martín”. En: *Heraldo de Madrid*, Madrid, 03-01-1931.
- (1931d) “Información teatral: Alkazar”. En: *El Sol*, Madrid, 03-01-1931.
- (1931e) “Novedades teatrales: Martín”. En: *El Imparcial*, Madrid, 03-01-1931.

- (1931f) “Te espero en el 4”. En: *Adelantado de Segovia*, Segovia, 16-03-1931 (citado en González-Blanch, 2004).
- (1931g) “Información teatral: En Martín”. En: *La voz*, Madrid, 03-01-1931.
- (1932a) “Guía del espectador. Comedia”. En: *ABC*, Madrid, 02-08-1932.
- (1932b) “Guía del espectador. Comedia”. En: *ABC*, Madrid, 05-08-1932.
- (1932c) “Guía del espectador. Comedia”. En: *ABC*, Madrid, 14-07-1932.
- (1933d) “Fuencarral: La noche de las kurdas”. En: *ABC*, Madrid, 06-05-1933.
- (1933e) “Informaciones y noticias teatrales. En provincias”. En: *ABC*, Madrid, 22-03-1933.
- (1935a) “Actividad en los estudios”. En: *ABC*, Madrid, 06-03-1935.
- (1935b) “Guía del espectador. Los inseparables”. En: *ABC*, Madrid, 08-01-1935.
- (1935c) “Lectura de una zarzuela en el Calderón”. En: *ABC*, Madrid, 27-11-1935.
- (1939) “Reina Victoria”. En: *ABC*, Madrid, 19-05-1939.
- (1940a) “Música para el cinema”. En: *Radiocinema*, año III, número 56, La Coruña, 30-09-1940.
- (1940b) “Nuestras encuestas”. En: *Radiocinema*, año III, número 59, La Coruña, 30-12-1940.
- (1941) “Un bigote para dos”. En: *ABC*, Madrid, 19-01-1941.
- (1942a) “El cine y la música”. En: *Radiocinema*, año IV, número 80, La Coruña, 30-09-1942.
- (1942b) “La canción y la música de fondo...”. En: *Radiocinema*, año IV, número 80, La Coruña, 30-09-1942.
- (1943a) “Juan Durán Alemany y José Ruiz de Azagra dicen:”. En: *Radiocinema*, año IV, número 76, La Coruña, 30-05-1942.
- (1943b) “¿Cómo influye la música en el éxito de una película?”. En: *Radiocinema*, año V, número 89, La Coruña, 30-06-1943.
- (1943c) “Cine español. La partitura de Noche fantástica”. En: *La Vanguardia Española*, Barcelona, 18-05-1943.
- (1943d) “Pantalla española. Ficha técnica y artística de El hombre que las enamora”. En: *La Vanguardia Española*, Barcelona, 17-12-1943.
- (1943e) “Pantalla española. La parte musical de El hombre de los muñecos”. En: *La Vanguardia Española*, Barcelona, 13-03-1943.

- (1943f) “Estreno en Sevilla de Ídolos. Correo de Andalucía”. En: *ABC*, Madrid, 09-11-1943.
- (1944a) “Cinematografía. Los estrenos. Alcázar: Una chica de opereta”. En: *La Vanguardia Española*, Barcelona, 15-01-1944.
- (1944b) “La torre de los siete jorobados. Capitol”. En: *ABC*, 26-11-1944.
- (1945) “Otra película española de Manuel Bengoa”. En: *ABC*, Madrid, 13-12-1945.
- (1946) “La música en el cine para 1947”. En: *Radiocinema*, año VIII, número 130, La Coruña, 01-12-1946.
- (1947a) “Flaviano. La música y el Quijote”. En: *Radiocinema*, año IX, número 140, La Coruña, 01-10-1947.
- (1947b) “Cartelera madrileña. Comedia. Estreno de Escalera de color”. En: *ABC*, Madrid, 09-07-1947.
- (1947c) “Teatro de la Comedia. Siguiriya de Perelló y Azagra”. En: *ABC*, Madrid, 11-01-1947.
- (1949) “Fuencarral”. En: *ABC*, Madrid, 12-04-1949.
- (1956a) “Renovación del consejo de la Sociedad de Autores”. En: *ABC*, Madrid, 29-05-1956.
- (1956b) “Votación para consejeros en la Sociedad General de Autores Españoles”. En: *ABC*, Madrid, 22-05-1956.
- (1962) “Esquela mortuoria de Mercedes Sanz García”. En: *ABC*, Madrid, 22-04-1962.
- (1963) “La orquesta sinfónica provincial de Málaga”. En: *Adarve*, Priego de Córdoba, 18-08-1963.
- (1964a) “I Certamen de la danza española”. En: *ABC*, Sevilla, 11-06-1964.
- (1964b) “Los festivales de España en Cáceres”. En: *ABC*, Sevilla, 16-07-1964.
- (1969a) “Luisillo y su Teatro de Danza Española. Orquesta Sinfónica de la RTV Española. Director: J.R.Azagra”. En: *ABC*, Madrid, 23-07-1969 y 24-07-1969.
- (1969b) “Teatro de Danza Española en el interior de la cueva de Nerja”. En: *ABC*, Madrid, 19-08-1969.
- (1969c) “Luisillo y su Teatro de Danza Española”. En: *ABC*, Madrid, 23-07-1969.
- (1969d) “Programa de televisión”. En: *ABC*, Madrid, 30-07-1969.
- (1971) “Esquela mortuoria de Ruiz de Azagra”. En: *ABC*, Madrid, 25-06-1971.

— (1993) “Luis Roberto Zafra, director gerente del Ballet Nacional de España”. En: *El País*, Madrid, 07-01-1993.

— (2007) “Esquela mortuoria de Ángela Viruete Hernando”. En: *ABC*, Madrid, 26-02-2007.

A.C., (1932) “Teatros, cinematógrafos y conciertos en España y en el extranjero. Informaciones y noticias teatrales. Comedia Contigo a solas”. En: *ABC*, Madrid, 08-07-1932.

A.M., (1947) “Informaciones y noticias teatrales y cinematográficas. En el Cómico se estrenó Por alegrías”. En: *ABC*, Madrid, 04-06-1947.

ARCE, J., (2000) “Juan Quintero. Hacia una historia sonora del cine español”. En: *Clásicos del Cine Español vol. I Juan Quintero*, Universidad Complutense de Madrid, Madrid: Iberoautor. [Consulta: 12-04-2015] Disponible en: <http://eprints.ucm.es/7594/1/Art%C3%ADculo__Juan_Quintero.pdf>

BAHAMONDE, Á., (1993) “La sociedad española de los años 40”. En: *Cuadernos del mundo actual*. Madrid: Historia 16. Universidad complutense, número 3. [Consulta: 01-01-2013] Disponible en: <<http://thedoctorwho1967.blogspot.com.es/2014/05/cuadernos-del-mundo-actual.html>>

BAYONA., (1957) “Las siete mujeres de Adán en La Latina”. En: *ABC*, 19-01-1957.

BERGADÀ, M., (2011?) “Enrique Granados: 1867-1916”. En: *Semblanzas de compositores españoles*. Madrid: Fundación Juan March, número 4. [Consulta: 01-09-2014] Disponible en: <<http://www.march.es/musica/publicaciones/semblanzas/ebook/Semblanzas-de-compositores.pdf>>

C.V., (1947) “Informaciones y noticias teatrales y cinematográficas. Proyecciones: Vale mi copla un tesoro”. En: *ABC*, 18-06-1947.

CELA, J., (1995) “La empresa cinematográfica española Filmófono (1929-1936)”. En: *Documentación de las ciencias de la información*. Madrid: Servicio de publicaciones Universidad Complutense, número 18.

DAPENA, G., (2002) “Spanish film scores in early Francoist cinema, 1940-1950” En: *Music in art*, vol.27, número 1/2. Research center of Music Iconography, The Graduate Center, City University of New York. [Consulta: 12-04-2015] Disponible en: <<http://www.jstor.org/stable/41818712>>

DE LA VILLA, A., (1931) “Vida escénica: Martín”. En: *La Libertad*, Madrid, 03-01-1931.

DÍEZ, A., (2009) “Cine, educación y república”. En: *Educar(NOS)*, vol. 2, número 46. Salamanca. [Consulta: 12-04-2015] Disponible en: <<http://www.amigosmilani.es/index.php?q=node/28>>

DONALD, (1956) “Han comenzado en La Toja las sesiones del IV Congreso Internacional de Autores Cinematográficos”. En: *ABC*, Madrid, 21-07-1956.

ESPAÑA, (1937) “Orden del gobierno general”, En: *Boletín Oficial del Estado*, España: 27 de marzo de 1937, número 158, artículo 4.

- ESTAPÉ, V., (2011?) “Federico Mompou: 1893-1987”. En: *Semblanzas de compositores españoles*. Madrid: Fundación Juan March, número 20. [Consulta: 01-09-2014] Disponible en: <<http://www.march.es/musica/publicaciones/semlanzas/ebook/Semblanzas-de-compositores.pdf>>
- FERNÁNDEZ AMAGRO, M., (1931) “En el Alkázar leyó anoche Benavente una comedia”. En: *La Voz*, 03-01-1931.
- FERNÁNDEZ DE LARRINOVA, R., (2008) “El ocaso de la zarzuela. La zarzuela, el género chico y el cuplé (1900-1950)”. En: *Audioclásica*. [Consulta: 29-03-2012] Disponible en: <<http://www.scribd.com/doc/17289101/El-Ocaso-de-La-Zarzuela>>
- FLAVIANO, (1947) “La música y el Quijote”. En: *Radiocinema*, año IX, número 140, La Coruña, 01-10-1947.
- GARCÍA, J.P., (sf.) “El bolero. Tras las huellas del bolero en México”. En: *DCubanos*. [Consulta: 14-04-2015] Disponible en: <<http://www.dcubanos.com/sabiasque/el-bolero-la-herencia-de-cuba>>
- GARCÍA LEOZ, J., (1946) “Como se hace una partitura para una película”. En: *Primer Plano*, año VII, número 315. Madrid, 27-10-1946.
- IGLESIAS, I., (2013) “Hechicero de las pasiones del alma: el jazz y la subversión de la biopolítica franquista (1939-1959)”. En: Universidad de Valladolid. [Consulta: 12-04-2015] Disponible en: <<http://www.sibetrans.com/trans/public/docs/trans-17-10.pdf>>
- ISSON, O., (1935) “Maravillas: Las ansiosas”. En: *ABC*, 19-01-1935.
- J.A., (1947) “En el Calderón se estrenó el sainete lírico Un día de primavera y en el Madrid se presentó Carmen Amaya”. En: *ABC*, Madrid, 20-09-1947.
- J.C.V., “Proyecciones: Vale mi copla un tesoro”. En: *ABC*, Madrid, 18-06-1947.
- J.G., (1947) “Fuencarral. La noche de las kurdas, humorada de Enrique Paso y Salvador Valverde, con música de Soriano y Azagra”. En: Fundación Juan March.
- J.M. de A., (1939) “Chueca: estreno de Los lunares”. En: *ABC*, Madrid, 08-07-1939.
- JIMÉNEZ, A., (2008) “Madrid y el teatro lírico español a partir de 1900: modernismo y regionalismo”. En: *Ars Longa*. Valencia: Cuadernos de arte, número 17.
- LABANYI, J., (2004) “Lo andaluz en el cine del franquismo: los estereotipos como estrategia para manejar la contradicción”. En: *Fundación Centro de Estudios Andaluces (centRA)*, Sevilla, [Consulta: 12-04-2015] Disponible en: <http://centrodeestudiosandaluces.es/biblio/imagendoc/0000051_00001000/00000612/00000612090h0101.PDF>
- LLOVET, E., (1964) “Estreno del ballet Aventuras y desventuras de Don Quijote en la Zarzuela”. En: *ABC*, Madrid, 05-11-1964.

- LÓPEZ, J., (2005) “Aproximación a Juan Quintero Muñoz, la banda sonora musical en la posguerra española”. En: *Revista de Musicología*, año XXVIII, número 2. Actas del VI Congreso de la Sociedad Española de Musicología.
- (2010) “Los estudios sobre música y audiovisual en España: hacia un estado de la cuestión”. En: *Tripodos*, número 26. Barcelona. [Consulta: 12-04-2015] Disponible en: <<http://www.raco.cat/index.php/tripodos/article/viewFile/187675/244549>>
- (2012) “Entre el casticismo y el sinfonismo: música cinematográfica en la España de los años centrales del siglo XX”. En: *La música en el lenguaje audiovisual: aproximaciones multidisciplinares a una comunicación mediática*. Sevilla: ArCiBel Editores. [Consulta: 12-04-2015] Disponible en: <<http://hdl.handle.net/10481/20563>>
- (2013) “De lo cañí a lo posmoderno, pasando por lo castizo: los tópicos del cine musical del primer Franquismo”. En: Jaume Radigales (Ed.). Barcelona, *Cine musical en España: prospección y estado de la cuestión*. Facultad de Comunicació Blanquerna-Universitat Ramon Llull.
- LLUIS I FALCÓ, J., (1995). “Parámetros para el análisis de una banda sonora musical cinematográfica”. En: *D’Art*. Barcelona: número 21.
- MARQUERIE, A., (1947) “Informaciones y noticias teatrales y cinematográficas. Latina: reestreno de Colores de España”. En: *ABC*, Madrid, 07-08-1947.
- (1947) “En el Cómico se estrenó Por alegrías”. En: *ABC*, Madrid, 04-06-1947.
- (1955) “En el Fuencarral se estrenó la revista de Antonio y Manuel Paso, ¡Tute de reyes!”. En: *ABC*, Madrid, 24-03-1955.
- (1956) “Ayer se clausuró en La Toja el IV Congreso Internacional de Autores Cinematográficos”. En: *ABC*, Madrid, 25-07-1956.
- (1957) “En el Fuencarral se estrenó ¡Coja usted la onda!, de Paso, Azagra y Leblanc”. En: *ABC*, Madrid, 16-02-1957.
- (1960) “Informaciones teatrales y cinematográficas. Luisillo y su Teatro de Danza Española, en Eslava”. En: *ABC*, Madrid, 06-10-1960.
- MARTÍNEZ, J., (2001) “Cómo llegó el cine a Madrid”. En: *Artigrama*, número 16. [Consulta: 12-04-2015] Disponible en: <<http://www.unizar.es/artigrama/pdf/16/2monografico/2.pdf>>
- MIRANDA, L., (2007) “El compositor Manuel Parada y el cine pariótico de la autarquía: de “Raza a Los últimos de Filipinas””. En: *Cuadernos de música iberoamericana*, vol. 14. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, ICCMU.
- MUÑIZ, J.A., (1998) “La Música en el Sistema Propagandístico Franquista”. En: *Historia y comunicación*

- Social*, número 3. [Consulta: 12-04-2015] Disponible en: <<http://revistas.ucm.es/index.php/HICS/article/view/HICS9898110343A/19822>>
- NOMMICK, (2011?) “Manuel de Falla: 1876-1946”. En: *Semblanzas de compositores españoles*. Madrid: Fundación Juan March, número 7. [Consulta: 01-09-2014] Disponible en: <<http://www.march.es/musica/publicaciones/semlanzas/ebook/Semblanzas-de-compositores.pdf>>
- P.O., F., (1995) “García Leoz, el gran músico de Olite, rescatado”. En: *Diario de Navarra*, Navarra, 17-12-1995.
- PASO, E.; VALVERDE, S., (1933) “Autocrítica. La noche de las kurdas”. En: *ABC*, Madrid, 04-05-1933.
- PASO, A.; PASO, E., (1933) “La pluma roja”. En: *ABC*, Madrid, 23-06-1933.
- PÉREZ ZALDUONDO, G., (2006) “Ideología y política en las instituciones musicales españolas durante la Segunda República y Primer Franquismo”. En: *Quintana*. Universidad de Granada, número 5. [Consultado: 12-04-2015] Disponible en: <https://dspace.usc.es/bitstream/10347/6378/1/pg_147-162_quintana5.pdf>
- PIÑEIRO, J., (2013) “Instrumentalización política de la música desde el franquismo hasta la consolidación de la democracia en España”. En: *Revista del CHGR*, Universidad de Cádiz, número 25. [Consultado: 12-04-2015] Disponible en: <<http://www.cehgr.es/revista/index.php/cehgr/article/view/50/45>>
- RAMOS, M.J., (2012) “El primer largometraje de animación europeo en color: Garbancito de La Mancha (1945) Análisis de la música de Jacinto Guerrero”. En: Dialnet. Universidad de La Rioja, número 67. [Consulta: 12-04-2015] Disponible en: <dialnet.unirioja.es/ejemplar/321170>
- SANTIÑO, (1964) “I certamen de la danza española. El espectáculo de Luisillo se despidió con creciente éxito”. En: *ABC Sevilla*, Sevilla, 12-06-1964.
- TORRES, E., (2001?) “Joaquín Turina: 1882-1949”. En: *Semblanzas de compositores españoles*. Madrid: Fundación Juan March, número 22. [Consulta: 01-09-2014] Disponible en: <<http://www.march.es/musica/publicaciones/semlanzas/ebook/Semblanzas-de-compositores.pdf>>
- CLARK, W.A., (2011?) “Isaac Albéniz 1860-1909”. En: *Semblanzas de compositores españoles*. Madrid: Fundación Juan March, número 9. [Consulta: 01-09-2014] Disponible en: <<http://www.march.es/musica/publicaciones/semlanzas/ebook/Semblanzas-de-compositores.pdf>>
- Z., (1947) “La duquesa del Tabarín en la Zarzuela y homenaje en la Comedia”. En: *ABC*, Madrid, 15-08-1947.

Recursos online

BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA, *Catálogo BNE*, España. [Consulta: 18-02-2015] Disponible en:
<<http://catalogo.bne.es/uhtbin/webcat>>

CARDIFF UNIVERSITY, RCM LONDON, MLA, *Concert programmes*, Arts and Humanities Research Council UK. [Consulta: 28-04-2015] Disponible en: <<http://www.concertprogrammes.org.uk/html/search/verb/GetRecord/4908>>

CENTRO DE DOCUMENTACIÓN DE MÚSICA Y DANZA, “Abreviaturas”, Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música).[Consulta: 18-04-2015] Disponible en: <http://musicadanza.es/_es/021es_estrenos_de_musica.html>

CULTURARTS-IVAC, *Fondos audiovisuales CULTURARTS-IVAC*, Valencia. [Consulta: 07-04-2015] Disponible en: <<http://arxiu.ivac-lafilmoteca.es/IVAC/>>

FILMOTECA NACIONAL, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Madrid. [Consulta: 07-04-2015] Disponible en: <<http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/cine/mc/fe/portada.html> >

FUNDACIÓN JUAN MARCH, *Biblioteca*, Madrid. [Consulta: 28-04-2015] Disponible en: <<http://www.march.es>>

OCLC WORLDCAT, *Worldcat*, Dublín. [Consulta: 18-02-2015] Disponible en: <<https://www.worldcat.org/>>

NATIONAL LIBRARY OF AUSTRALIA, *Luisillo and his Spanish Dance Theatre Australian Tours(1958-)* Australia: Australia Dancing. [Consulta: 20-10-2014] Disponible en: <<http://pandora.nla.gov.au/pan/35285/20120626-0000/www.australiadancing.org/apps/add37f.html>>

SGAE, *Repertorio SGAE*, Madrid: SGAE. [Consulta: 18-02-2015] Disponible en: <<https://socios.sgae.es/RepertorioOnline>>

Monográficos

ALIER, R. et al., (1982) *El libro de la zarzuela*. Barcelona: Ediciones Daimón de México S. A.

— (2002) *La zarzuela*. Barcelona: Ma non troppo.

ALONSO, L., (1977) *La represión sexual en la España de Franco*. Barcelona: Luis de Caralt.

ALVAR, M. F., (1936) *Cinematografía pedagógica y educativa*. Madrid: Yagües Editor.

BARCE, R., (coord.) (1993) *Actualidad y futuro de la zarzuela. Actas de las Jornadas celebradas en Madrid del 7 al 9 de noviembre de 1991*. Madrid: Alpuerto.

- BORAU, J.L., (1998) *Diccionario del cine español*. Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España. Madrid: Alianza Editorial, SGAE.
- CABO, J.L. (coord.) et al., (2002) *Diccionario do cine en Galicia (1896-2000)*. La Coruña: Centro Galego de Artes de Imaxe, D.L.
- CARRILLO, M., (2008) *La música incidental en el Teatro Español de Madrid (1942-1952 y 1962-1964)* [Tesis doctoral] (Dirigida por D. Juan Miguel González Martínez). Murcia: Universidad de Murcia, Facultad de Letras, Departamento de Historia del Arte. [Consulta: 12-04-2015] Disponible en: <<http://hdl.handle.net/10803/10884>>
- CARROL, M., (2011) *The Ballets Russes in Australia and Beyond*. Kent Town (South Australia): Wakefield Press.
- CASARES RODICIO, E., (2001) *Historia gráfica de la Zarzuela. Los creadores*. Oviedo: Col. Música Hispana. Serie Gráfica.
- (2002-2003) *Diccionario de la zarzuela. España e Hispanoamérica*. 2 vols. Madrid: ICMU.
- (2002) *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. T.9. Madrid: SGAE.
- CASTRO, A., (1974) *El cine español en el banquillo*. Valencia: Ed. Fernando Torres.
- CHION, M., (1997) *La música en el cine*. Barcelona: Paidós.
- COLÓN PERALES, C., (1984) *La música cinematografía de Joaquín Turina*. Sevilla: Artes Gráficas Salesianas.
- (1997) *Historia y teoría de la música en el cine: presencias afectivas*. Sevilla: Alfar.
- CUETO, R., (2011) *Arriba y abajo. La música de La torre de los siete jorobados*, libro adjunto al DVD, remasterización de Versus Entertainement, España.
- DE LA CIERVA, R., (1997) *Historia total de España*. Madrid: Ed. Fénix.
- FANES, F., (1982) *CIFESA, la antorcha de los éxitos*. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, Diputació Provincial de València.
- GARCÍA, E., (2014) *La música en el cine español de la posguerra (1939-1950)*. [Tesis doctoral] (Dirigida por Victoria Eli Rodríguez). Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Musicología. [Consulta: 12-04-2015] Disponible en: <<http://eprints.ucm.es/28024/1/T35611.pdf>>
- GOBELLO, J., (1999) *Breve historia crítica del tango*. Buenos Aires: Corregidor.
- GONZÁLEZ-BLANCH, P., (2004) *El teatro en Segovia (1918-1936)*. [Tesis doctoral] (Dirigida por Dr. D. José Romera Castillo). Madrid: Universidad nacional de educación a distancia, Facultad de

Filología, Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura. [Consulta: 01-09-2014]
Disponible en: <<http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/palomagonzalez.pdf>>

GUBERN, R. et al., (1995) *Historia del cine español*. Madrid : Cátedra.

HURTADO, S., (2003) *Aspectos léxico-semánticos de la copla española: los poemas y canciones de Rafael de León*. [Tesis doctoral] (Dirigida por Prof. Dr. D. Francisco Ruiz Noguera). Málaga: Universidad de Málaga, Departamento Traducción e Interpretación Facultad de Filosofía y Letras. [Consulta: 01-09-2014] Disponible en: <<http://www.biblioteca.uma.es/bblloc/tesisuma/1686539x.pdf>>

LLISTERRI, G., (2007) *El modelo cruzada. Música y narratividad en el cine español de los años cuarenta*. Madrid: Biblioteca Nueva.

LÓPEZ, J., (2009) *Música y cine en la España del Franquismo: el compositor Juan Quintero Muñoz (1903-1980)*. [Tesis doctoral] (Dirigida por Vº. Bº. D. Antonio Martín Moreno). Granada: Universidad de Granada. [Consulta: 16-05-2013] Disponible en: <<http://hera.ugr.es/tesisugr/17859396.pdf>>

MAHANTA, S., (1994) *Crítica teatral de posguerra en el periódico madrileño Arriba*. [Tesis doctoral] (Dirigida por Dr. D. Andrés Amorós Guardiola) Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filología. [Consulta: 01-09-2014] Disponible en: <<http://biblioteca.ucm.es/tesis/19911996/H/3/AH3030801.pdf>>

MIRANDA, L., (2001) *Manuel Parada y la música cinematográfica española durante el franquismo: estudio analítico*. [Tesis doctoral] (Dirigida por Dra. Dña. Celsa Alonso González). Oviedo: Universidad de Oviedo, Departamento de historia del arte y musicología. [Consulta: 01-09-2014] Disponible en: <<http://digibuo.uniovi.es/dspace/handle/10651/12897>>

MONTIJANO, J.J., (2009) *Historia del teatro olvidado: la revista (1864-2009)*. [Tesis doctoral] (Dirigida por Dª Concepción Argente del Castillo Ocaña). Granada: Universidad de Granada, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Literatura Española. [Consulta: 01-09-2014] Disponible en: <<http://hera.ugr.es/tesisugr/18510413.pdf>>

OLARTE MARTÍNEZ, M., (coord.) (2005) *La música en los medios audiovisuales*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones.

— (2009) *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones.

PIDAL, M.A., (1999) *El compositor Manuel López-Quiroga*. [Tesis doctoral] (Dirigida por Dr. Ramón Sobrino Sánchez). Oviedo: Universidad de Oviedo, Departamento de Historia del arte y musicología.

PLIEGO, A., (1997) *Jesús Guridi*, Madrid: SGAE.

ROLDÁN GARROTE, D., (2003) *Fuentes documentales para el estudio de la música en el cine español de los años 40*. [Tesis doctoral] (Dirigida por Dra. Eulalia Adelantado Mateu). Valencia: Universidad

Politécnica de Valencia, Departamento de Comunicación Audiovisual, Documentación e Historia del Arte. [Consulta: 29-3-2012] Disponible en: < <https://riunet.upv.es/handle/10251/13256>>

RUSSELL, L., (1999) *La música en el cine*. Madrid: Cátedra.

SALAÚN, S., (1990) *El cuplé (1900-1936)*. Madrid: Colección Austral, Espasa Calpe.

SUBIRÁ, J., (1928) *La tonadilla escénica*, 3v. Madrid: Tipografía de Archivos.

VEGA TOSCANO, A., (2007) *Antología de la música del cine español*. Madrid: RTVE-Música. VILCHES,

M. F., DOUGHERTY, D., (1997) *La escena madrileña entre 1926 y 1931: un lustro de*

transición. Madrid: Ed. Fundamentos.

VALLS GORINA, M.; PADROL, J., (1990) *Música y cine*. Barcelona: Ultramar Editores.

ZÚÑIGA, Á., (1954) *Una historia del cuplé*. Barcelona: Ed. Barna.

ZAMACOIS, J., (1945) *Tratado de armonía (I, II, III)*. Barcelona: S.A. Idea Books.

9. RELACIÓN DE FIGURAS

9. Relación de figuras (imagen, recorte y gráfica)

Imagen 1: WorldCat database. Captura de pantalla realizada el 18-02-2015	18
Imagen 2: Base de datos de la BNE. Captura de pantalla realizada el 18-02-2015	18
Imagen 3: Ejemplo de información de registro en la BNE. <i>Canción a España</i> . Captura de pantalla realizada el 18-02-2015	19
Imagen 4: Ejemplo de información de registro en la SGAE. <i>Zapatitos de charol</i> . Captura de pantalla: 18-02-2015.....	19
Imagen 5: Café cantante de Sevilla	38
Recorte 1: Programa de espectáculos. <i>El Herald de Madrid</i> , 16-02-1894.....	39
Recorte 2: <i>Orden del Gobierno General, BOE</i> , 27-03-1937, nº 158	41
Imagen 6: Azagra. <i>Historia gráfica de la Zarzuela. Los creadores</i> , p. 291	54
Imagen 7: Teatro Novedades en el incendio del 23 de septiembre de 1928, <i>ABC</i> , 25-09-1928, p.5	56
Recorte 3: Programación del Teatro Apolo, <i>La Vanguardia</i> , 02-07-1931, p.3	57
Recorte 4: Actividad en los estudios, <i>ABC</i> , 06-03-1935, p.14.....	60
Recorte 5: Tablillas madrileñas, <i>ABC</i> , 04-04-1938, p.13	60
Recorte 6: <i>¡Pide por esa boca!</i> <i>ABC</i> , 10-6-1938, p.8	61
Recorte 7: Chueca: estreno de <i>Los lunares</i> , <i>ABC</i> , 08-07-1939, p.19	62
Imagen 8: Fotograma del documental <i>Reflejos de Manises</i> (00:28) donde aparece el nombre de Azagra como compositor.....	63
Recorte 8: <i>Un bigote para dos</i> , <i>ABC</i> , 19-01-1941, p.6.	63
Imagen 9: Programa del estreno <i>Un bigote para dos</i>	64
Recorte 9: Juan Durán Alemany y José Ruiz de Azagra dicen:, <i>Radiocinema</i> , nº76.....	64
Recorte 10: Ídem.	65
Recorte 11: <i>La torre de los siete jorobados</i> , <i>ABC</i> , 26-11-1944, p.11	67
Recorte 12: Programación del Teatro de la Comedia, <i>ABC</i> , 11-01-1947, p.4	68
Recorte 13: Estreno de <i>Escalera de color</i> , <i>ABC</i> , 09-07-1947, p.16.....	69
Recorte 14: Informaciones y noticias teatrales y cinematográficas. En el Calderón se estrenó el sainete lírico <i>Un día de primavera</i> y en el Madrid se presentó <i>Carmen Amaya</i> . <i>ABC</i> , 20-09-1947, p.10	71
Recorte 15: Programa de mano del Theatre Des Celestins, Francia	72
Recorte 16: Votación para consejeros en la Sociedad General de Autores Españoles. <i>ABC</i> , 22-05-1956, p. 63	74
Recorte 17: Renovación del consejo de la sociedad de autores. <i>ABC</i> , 29-05-1956, p. 61	74
Recorte 18: <i>Las 7 mujeres de Adán</i> , <i>ABC</i> , 15-03-1957, p.54	76
Recorte 19: Programa del 07-07-1959, Eisteddfod	77
Recorte 20: Ídem	78

Recorte 21: Esquela de Mercedes Sanz, <i>ABC</i> , 22-04-1962, p. 139.....	79
Recorte 22: Programa de mano. Festivales de España 1963. Tarragona, V Festival 2 al 19 agosto.	
Luisillo y su Teatro de Danza Española.....	80
Recorte 23: I Certamen de la danza española, <i>ABC Sevilla</i> , 11-06-1964, p. 55.....	80
Imagen 10: Azagra, fotografía cedida por su hijo Francisco Ruiz de Azagra Sanz.....	81
Recorte 24: Programa de mano del Langollen International Musica Eisteddof (1947-73).....	81
Imagen 11: Azagra dirigiendo. Fotografía de archivo cedida por el Ayuntamiento de Tarragona.....	82
Recorte 25: Trescientos gitanos españoles peregrinarán a Roma, <i>ABC</i> , 24-09-1965, p.52.....	85
Recorte 26: Luisillo y su Teatro de Danza Española, <i>ABC</i> , 23-07-1969, p.71.....	86
Imagen 12: Azagra dirigiendo. Fotografía cedida por su hijo Francisco Ruiz de Azagra Sanz.....	87
Recorte 27: Esquela de Ruiz de Azagra, <i>ABC</i> , 25-06-1971, p. 117.....	88
Imagen 13: Partida de defunción de Azagra.....	88
Recorte 28: Esquela de Ángela Viruete, <i>ABC</i> , 26-02-2007, p. 56.....	89
Gráfica 1: Árbol genealógico de Azagra.....	90
Gráfica 2: Título.....	95
Tabla 1: Géneros.....	96
Gráfica 3: Año.....	103
Gráfica 4: Año.....	105
Gráfica 5: Lugar de estreno.....	105
Gráfica 6: Duración.....	109
Gráfica 7: Número de compases.....	111
Gráfica 8: Indicación.....	112
Gráfica 9: Tonalidad principal.....	114
Tabla 2: Tonalidades utilizadas.....	115
Gráfica 10: Editorial.....	117
Tabla 3: Resumen de los resultados obtenidos de la catalogación y relación por colores.....	125
Tabla 4: Informe de la catalogación de las obras.....	132
Recorte 29: El cine y la música, <i>Radiocinema</i> , nº80, 30-09-1942.....	147
Recorte 30: Juan Durán Alemany y José Ruiz de Azagra dicen:, <i>Radiocinema</i> , nº 76, 30-05-1942.....	148
Recorte 31: Partitura <i>Los boquerones del alba</i> , de Ruiz de Azagra. Cc. 9-11.....	152
Recorte 32: Partitura <i>Mis clavelones</i> , de Ruiz de Azagra. Cc.: 1-8.....	153
Recorte 33: Partitura <i>Dos rosas marchitas</i> , de Ruiz de Azagra. C. 4.....	154
Recorte 34: Partitura <i>Los boquerones del alba</i> de Ruiz de Azagra.....	155
Recorte 35: Partitura <i>Mis clavelones</i> de Ruiz de Azagra.....	157
Recorte 36: Partitura <i>Dos rosas marchitas</i> de Ruiz de Azagra.....	161
Tabla 6: Análisis de <i>La torre de los 7 jorobados</i> por bloques.....	163
Tabla 7: Análisis siguiendo los parámetros de Falcó.....	167

Tabla 8: Personajes y leivmotivs	169
Recorte 37: Partitura recuperada de <i>Manola lá</i>	171
Tabla 9: Vida de Azagra en su contexto histórico-social, musical y filmico	181
Tabla 10: Catalogación.....	205
Imagen 14: Entrevista con Francisco Ruiz de Azagra, Madrid, 13-04-2012	230
Imagen 15: Ídem.....	230
Recorte 38: Fuencarral. La noche de las kurdas, humorada de Enrique Paso y Salvador Valverde, con música de Soriano y Azagra. J. G. Documento obtenido de la Fundación Juan March, 1933	231
Recorte 39: Música para el cinema, <i>Radiocinema</i> , nº 56, 30-09-1940	232
Recorte 40: Nuestras encuestas, <i>Radiocinema</i> , nº 59, 30-12-1940	233
Recorte 41: Juan Durán Alemany y José Ruiz de Azagra dicen:, <i>Radiocinema</i> , nº 76, 30-05-1942	234
Recorte 42: El cine y la música, <i>Radiocinema</i> , nº 80, 30-09-1942	235
Recorte 43: ¿Cómo influye la música en el éxito de una película?, <i>Radiocinema</i> , nº 89, 30-06-1943	236
Recorte 44: La música en el cine para 1947, <i>Radiocinema</i> , nº 130, 01-12-1946.....	237
Recorte 45: Flaviano. La música y el Quijote, <i>Radiocinema</i> , nº 140, 01-10-1947	238
Tabla 10: Resumen de las conclusiones de la catalogación	239

10. ANEXOS

ANEXO I: Catalogación

Ref. catalogación	Título	Género	Fecha composición/s registro	Lugar estreno	Instrumentación	Duración	Compas	Nº compases	Indicación	Tonalidad principal	Tonalidades secundarias	Editorial	Autor letra	Autor conjunto música	Localiza- ción	Año	Observaciones
AZA-001	A Bailén empujando			Madrid	Voz-instrumentos	3:8	32		Re M				Mariano Bolaños Recio / Levoadio Martínez Durango	José Mª Gil Serrano	SGAE		
AZA-002	Acutinera		03/06/47	Teatro Cómico de Madrid	Voz-fl, cl Bb, sax alto Eb, sax tenor Bb, tbn, perc (bato), vn, cb			132	Do m	Do m -> Do M -> Dom			Enrique y Antonio Paso / J. Roldán et Tenel	Martinez Zermati/ Serrais (?)	SGAE	1947	Primer número de la revista Por alegrías
AZA-003	Achares				(?) Hay violín director						A ller		Joaquín Guichot/ Joaquín Meliá		SGAE		En Francia. La marcha de Olives.
AZA-004	African he nacido				Voz-instrumentos								Joaquín Guichot		SGAE		
AZA-005	A la feria														SGAE		
AZA-006	Alegrías Amaya	Alegrías*													SGAE		
AZA-007	Alegrías de Aragón	Ballet-alegrías*	12/08/66	Durán (Saldfílica)	Voz-instrumentos	18'	62		Re M	Re M -> La m -> Si Bm / Re m / La M / Fa M			Luis Pérez Davila/ Luis Roberto Zafra		SGAE	1966	Tema y cinco variaciones. También 3/8.
AZA-008	Alma andaluz														SGAE		
AZA-009	Alma de Astolfi														SGAE		Dirigido F. Aguirre Comedín.
AZA-010	Alma de Dios	Música de fondo	10/10/41	España		74'						Campa PC/CFESA			SGAE		
AZA-011	Al malésón														SGAE		
AZA-012	Alvez güina														SGAE		
AZA-013	Amanceber en Castilla	Canción	21/04/61		Voz-instrumentos-batería		82		Andante / Lento				Silvador Guerrero Reyes		SGAE	1961	Grabación en Columbia R15770 También 6/8, 3/4.
AZA-014	Amor amor														SGAE		
AZA-015	Amor sobre ruedas	Música de fondo	13/09/54	Madrid		87'									SGAE	1954	Dir. Ramón Torrado.
AZA-016	Amor amor														SGAE		
AZA-017	Ana María														SGAE		
AZA-018	A New York														SGAE		
AZA-019	Augusta Heredia														SGAE		
AZA-020	Arabescos	Arabesco*													SGAE		
AZA-021	Aragón	Pasodoble	02/10/81	Madrid	Voz-2 sax alto Eb, sax tenor Bb, 2 tpi Bb, tbn, bat, ten, vln, cb		105		Fa M	Fa M -> Fa m -> Fa M			Julio González (París), Pampa ediciones musicales	José del Montero	SGAE	1981	Grabación en Columbia M477. Escuchado en España en 2.4.
AZA-022	Arenal de Sevilla														SGAE		
AZA-023	Arnulfo														SGAE		
AZA-024	Así es mi largo	Tango*													SGAE		
AZA-025	Así es mi amor														SGAE		
AZA-026	Ay mi amor donde estás														SGAE		
AZA-027	Ay niña marinem	Baile	03/01/55	Madrid	Voz-instrumentos	3'	57		Allegretto grazioso	Mi M			Mercedes Sanz García "Esmeralda"		SGAE	1955	Duración extraída de la película "Suspiros de Triana"
AZA-028	Baila miña														SGAE		
AZA-029	Bailan los mambos		03/06/47	Teatro Cómico (Madrid)	Voz-fl, cl Bb, sax alto Eb, sax tenor Bb, tbn, perc (bato), vn, cb										SGAE		En la fecha de registro de SGAE pone "fichado de oficio"
AZA-030	Baila ya	Baile*													SGAE	1947	Segundo número de la revista Por alegrías
AZA-031	Baile cato	Baile*													SGAE		
AZA-032	Bakelín														SGAE		
AZA-033	Balleteros hijo														SGAE		
AZA-034	Bambú	Bamba*	30/03/52	Madrid	Instrumental		33		Lento	Re M			Mercedes Sanz García "Esmeralda"		SGAE	1952	Se repiten varias veces los mismos motivos en diferentes tonalidades. 33 ec. conservados.
AZA-035	Bata flamenco														SGAE		

Rf. catalogación	Título	Género	Fecha composición/ creación/pagado	Lugar estreno	Instrumentación	Duración	Compás	Nº compases	Indicación	Tonalidad principal	Tonalidades secundarias	Editorial	Autor letra	Autor conjunto música	Localización	Año	Observaciones
AZA-036	Bella zulina												Mariano Bolaños Recio		SGAE		
AZA-037	Bésame aquí												Mariano Bolaños Recio / Alfonso Jofe de Villegas		SGAE		Otro título es "Bésame así"
AZA-038	Blonda castiza												Mariano Bolaños Recio / Alfonso Jofe de Villegas		SGAE		
AZA-039	Bonitas y peligrosas				fl. ob. 2 cl. fgt., ppa. 2 ppi., 2 timb., tm. c. clar., bomb., sección de cuerda								Sebastián Franco Padilla	Francisco Soriano / Vicente Franco**	SGAE		
AZA-040	Borracho												Mariano Bolaños Recio / Miguel Ibañez Martínez		SGAE		Grabación 380.441
AZA-041	Botillería de los faros	Ballet	04/09/59	Madrid	Voz-instrumentos	25'	3/8			Si b M	Si b M-> Mi Bb-> Do M		Luis Pérez Dávila		SGAE	1959	3 temas y variaciones generales. 41 ec. conservados.
AZA-042	Brisas de plata												Enrique Bregel	Sisto Canabrama	SGAE		
AZA-043	Brisas gitanas														SGAE		
AZA-044	Broadway														SGAE		
AZA-045	Brona Hayayana												Mariano Bolaños Recio / Alfonso Jofe de Villegas		SGAE		
AZA-046	Bulería de las flores	Bulería*											Ramón Perrelló Rodenas		SGAE		Grabación CTA-222-1.465R1.
AZA-047	Cachita												Mariano Bolaños Recio / Alfonso Jofe de Villegas		SGAE		
AZA-048	Cachorro de Trama		05/11/55		Voz-instrumentos								Graciela Jiménez Zayas		SGAE	1955	Grabación H12901
AZA-049	Caretos												Mariano Bolaños Recio / Leocadio Martínez Durango		SGAE		
AZA-050	Café de verdad														BNE	1959	Fecha edición: 1959
AZA-051	Calla, comsón!	Tango			Voz: 2 sax alto Eb, 2 sax tenor Bb, 2pp. Bb, perc. (bajo), cb			78	Tempo de tango	Do m	Do m-> Do M-> Do m		Prada e Ijuano		BNE		
AZA-052	Calle de Sevilla	Ballet flamenco	25/01/64	Madrid	Voz-instrumentos	25'	2/4	32		La m	La m-> La M-> La m		Luis Pérez Dávila / Luis Roberto Zafra		SGAE	1964	5 temas. 32 ec. conservados.
AZA-053	Campanas de la Gralada (Coches de la Gralada)		21/11/51	Barcelona	2 sax alto Eb, sax tenor Bb, 2 ppi Bb, bbn, atm, pmo, perc (tam, xbn, black, campana), vnyce		2/4	96		Fa m	Fa m-> Fa M	Jesús Grazaón / Julio Grazaón (Francia)	Federico Maestra Hernández / Remedios Stella Font "Kozal"		SGAE	1951	Grabación Discos Odón(Esp)20422, Columbia A-14238, Columbia A-3083, Disques Typic(F)1049
AZA-054	Canción a España	Pasodoble			Voz: 2 sax alto Eb, 2 sax tenor Bb, 2 ppi Bb, tm, pmo, perc(bajo), vny, cb			132		Sol m	Sol m-> Sol Bb m-> Sol m	Hersant	Mariano Bolaños Recio / Leocadio Martínez Durango		BNE	1957	vi guitar. Fecha edición: 1957
AZA-055	Canción de las solteras	Canción*											Rafael Martínez del Castillo		SGAE		
AZA-056	Canciones de antes de una guerra	Canción*											Guernán Marín/ Manuel Salinger López		SGAE		
AZA-057	Capricho andaluz	Capricho*											Quiruga/Rodríguez Gómez/Arns de Saavedra/Doutas**		SGAE		
AZA-058	Capricho flamenco	Revista musical											Francisco Soriano Robert**		SGAE		
AZA-059	Caprichos (Habonera)	Capricho*	04/11/52	Edimburgo (Esocia) Theatre Royal Lyceum	Cui y orquesta	4' 30"	3/4	39		Mi m	Mi m-> Mi M-> Mi m		Mama de Falla / Escudero Valero/Pebot Guillero/Francisco Anaya/Raveja**		SGAE	1952	39 ec. conservados.
AZA-060	Caprichos nº 2 (Danza mora)	Capricho*	19/12/52	Champs-Élysées (Paris)	Cui y orquesta	4' 30"	2/4	36	Zambra lenta -> Más movido	Mi m	Mi m-> Mi M-> Mi m		Mariano Bolaños Recio / Leocadio Martínez Durango		SGAE	1952	36 ec. conservados.
AZA-061	Caprichoso	Capricho*											Fernando Ruiz Arquilleda**		SGAE		
AZA-062	Carra a carra												Miguel Ibañez**		SGAE		
AZA-063	Caricic de besos												Engenio G. Muñoz**		SGAE		
AZA-064	Caricicis												Miguel Ibañez, José Soriano, Manuel Gordillo**		SGAE		
AZA-065	Carita guapa														SGAE		
AZA-066	Carmona la española												Mariano Bolaños Recio		SGAE		
AZA-067	Caso raro												Mariano Bolaños Recio		SGAE		

Ref. catalogación	Título	Género	Fecha composición y estreno	Lugar estreno	Instrumentación	Duración	Compás	Nº compases	Indicación	Tomalidad principal	Tomalidades secundarias	Editorial	Autor letra	Autoretrato musical	Localización	Año	Observaciones
AZA-100	Cubanto cha cha cha	Pasodoble-chachachá*	29/05/56		Voz-2 sax. alto Eb, sax. tenor Bb, ppt. Bb, tbn., bsn., pno., 2 vn., cb.		2/2	55		Sol M		Bollean			SGAE	1956	La tonalidad del manuscrito original es Sol mayor. Autor: paritura. Arreglador: Juan Durán Alamy.
AZA-101	Cuaracheras												Mariano Bolaños Recto / Alfonso Jofre de Villegas		SGAE		
AZA-102	Cuidado con la pintura de unos labios de mujer												Sebastián Franco Padilla, Vicente Pardo, Francisco Soriano**		SGAE		
AZA-103	Cuqui												Gerardo Gómez de Agüero**		SGAE		
AZA-104	Dale al almirez		17/06/57	Madrid	Voz-instrumentos		2/4	56		Sol M			Mariano Bolaños Recto / Levacadio Martínez Durango		SGAE	1957	56 ec. conservados. Estrofa 1+estritillo(coro) +estritillo2+estritillo+estrofa 3
AZA-105	Dale al Calypso	Calypso			Voz-2 sax. alto Eb, 2 sax. tenor Bb, 2 ppt. Bb, tbn., pno., percusión, cb			38	Calypso	Do M		Clippert's (Barcelona)	Mariano Bolaños Recto		BNE	1958	Fecha edición: 1958
AZA-106	Dale al fandango	Fandango													SGAE		
AZA-107	Dale que daile	Vals ranchera													SGAE	1942	De la película El pobre rico.
AZA-108	Dame cariño														SGAE		
AZA-109	Dame de beber														SGAE		
AZA-110	Dame un beso														SGAE		
AZA-111	Danza de los machetes	Batle-danza*	20/12/51	Theatre Empire (Paris)	Instrumental		2/4	42	Lento	Fa M	Fa M-> Si b m-> Si b M				SGAE	1951	42 ec. conservados. Variaciones sobre los mismos temas.
AZA-112	Danza negra	Danza*													SGAE		
AZA-113	De Chelana														SGAE		
AZA-114	De la Almena al Pilar		03/05/62												SGAE		
AZA-115	De la fuentejilla														SGAE	1962	Solo aparece el nombre de Azagra en el registro.
AZA-116	Delirio														SGAE		
AZA-117	De los quince a los cuarenta	Vals	15/06/56	Madrid	Voz-instrumentos		3/8	79	Allegretto Moderato	Fa M	Fa m-> Fa m		Luis Gómez-Otero		SGAE	1956	
AZA-118	Del rocío														SGAE		
AZA-119	Del Sacromonte		08/07/53										J. Sentís/Julio Garzón		SGAE	1953	La fecha basada en cartas sobre la propiedad intelectual de la obra.
AZA-120	De paranda														SGAE		79 ec. conservados.
AZA-121	Despedida de los cuarenta (Despedida guerrera)	Ballet en 2 cuadros	25/06/61	Salisbury (Rhodesia del Sur)	Instrumental (?) (cuatro instrumentos + tambor, sarracolla)	18'	2/4			Re M			Luis Pérez Davisla (coreografía?)		SGAE	1961	Variaciones sobre los 2 temas en tonalidades y formas armónicas. Programa: tambor y sarracolla. 14 ec. conservados.
AZA-122	De Toledo a Talavera														SGAE		
AZA-123	De raza gitana	Zambra con fandango			Voz										SGAE	1936	Barcelona Compañía del Gramófono Odón
AZA-124	De Trina y Aragón	Pasodoble	27/03/56	Madrid	Instrumental		2/4	88		La m			Mariano Bolaños Villegas		SGAE	1956	88 ec. conservados.
AZA-126	Dichos y agudezas														SGAE		
AZA-127	Diego Velez														SGAE		
AZA-128	Don Ceces														SGAE		
AZA-129	Don Lucas														SGAE		

El compositor español José María Ruiz de Azagra Sanz (1900-1971): biografía y obra

Ref. catalogación	Título	Género	Fecha composición/ estreno/ registro	Lugar estreno	Instrumentación	Duración	Compás	Nº compases	Indicación	Tonalidad principal	Tonalidades secundarias	Editorial	Autor letra	Autor conjunto música	Localización	Año	Observaciones
AZA-160	El regalo												Mariano Bolaños Recto / Alfonso Jofre de Villegas	SGAE			
AZA-161	El teléfono												Gerardo Gómez de Agüero**	SGAE			
AZA-162	El tinajero	Pregón bolero			Voz+pno, cb			55	Moderato (pregón, bolero, coda)	Fa M		Quingra (Madrid)	Salvador Guerrero	BNE	1960	2º Premio del Festival de la Canción Andaluza	
AZA-163	El troleo troleobús	Schotis	08/03/58	Teatro Regio (Almansa)		3'							José Mª Gil Serrano	SGAE	1958	Perfeneza a Goya used la onda (Melodías para todos)	
AZA-164	El último bailar	Música de fondo	08/10/40	Italia		78'						Cinecittà Studios/CIFESA			1941	Otro título: Amore di usano. Estreno en España: 03/02/41, Madrid. Dir: Luis Marquina.	
AZA-165	Embriaguez												Bienvenido García Martínez**	SGAE			
AZA-166	Embriaje de un beso	Bolero gitano			Voz+2 sax alto Eb, sax tenor Bb, 2 tpt Bb, pno, perc(bat), vn, cb			89	Bolero	Fa m	Fa m-> Sol m	Hersam, Grafspania	Mariano Bolaños Recto / Durango/Herrero de Cabo/Dody	BNE	1957	Vclín guión.	
AZA-167	Embriaje español		03/06/47	Teatro Cómico (Madrid)	Voz+tl, cl Eb, sax alto Eb, sax tenor Bb, tm, perc (bat), vn, cb								Enrique y Antonio Paso	SGAE	1947	Tercer número de la Revista Por alegrías.	
AZA-168	Embryos	Pasodoble			Voz+cl Bb, 2 sax alto Eb, sax tenor Bb, 2 tpt Bb, pno, perc(bat, tm), vln, cb			154	Pasodoble español (Allegro)	Sol m		UME (Madrid)	Mariano Bolaños Recto/Alfonso Jofre de Villegas/Padilla	BNE	1935	De la película Soy un señorito Dir: Florián Rey.	
AZA-169	Empina la bola	Villancico	27/06/57	Madrid			2/4	69		Do M			Mariano Bolaños Recto/Lecoadio Martínez Durango	SGAE	1957	69 ec. conservados. Estrofas-estrofilos.	
AZA-170	Encuentro	Ballet		Berlin	Voz+instrumentos (caja sorda, fl, triángulo y más)	25'	3/4	72	Moderato-> Zambra-> Allegretto	Do M	Do M-> Sol M-> Re b M		Luis Pérez Davila/Luis Roberto Zafra	SGAE	1940	De la película Soy un señorito Dir: Florián Rey. Dávila	
AZA-171	En las fraguas de Triana													SGAE			
AZA-172	Entre flores													SGAE			
AZA-173	Eran un vuelo													SGAE			
AZA-174	Eres mariposa													SGAE			
AZA-175	Esa voz es una mima	Música de fondo	01/04/56	España		85'						Producciones Cinematográficas Avel	Mariano Bolaños Recto / Alfonso Jofre de Villegas	SGAE			
AZA-176	Escena entelama	Ballet	07/08/56	Madrid	Voz+instrumentos	5'	3/8	52		Re M			Luis Pérez Davila	SGAE	1956	52 ec. conservados. 3 temas (el tercero cantado). Otro título: Picardías.	
AZA-177	Escenas de Madrid													SGAE			
AZA-178	Esercicia gitana	Pasodoble			Voz+2 sax alto Eb, sax tenor Bb, 2 tpt Bb, perc(bat), pno (pero no se conserva)			94	Pasodoble	Fa m		Fiesta en Triana	Mariano Bolaños Recto/Germán Vilobas	BNE	1958		
AZA-179	Es española	Pasodoble	20/06/59	Madrid	Voz+instrumentos	3'	2/4	67		La m	La m-> La M		Don Diego Iñigo Agramo Ferraro	SGAE	1959	Otro título: Las españolas. 67 ec. conservados. 3 estrofas y 2 estrofilos.	
AZA-180	Es Jueves Santo												Joaquín Guichot Barrera	SGAE			
AZA-181	Esos gauchos												Enrique Bregel González**	SGAE			
AZA-182	España del sur		05/05/61	Madrid	Voz+instrumentos	3'	4/4	38		La M		Luis Palomar Dapeau/Federico Mierza Hernández	SGAE	1961	38 ec. conservados.		
AZA-183	España mía	Pasodoble			Voz+2 sax alto Eb, sax tenor Bb, 2 tpt Bb, perc (bat), pno, vln, cb			96	Pasodoble	Fa m		Alter (Madrid)	Boxader/Martinez Murcia/Quirós	BNE	1959	Vclín guión.	
AZA-184	Españita mía												Narciso Fernández Boxader**	SGAE			
AZA-185	Españolada												Alter	SGAE			
AZA-186	Esta es mi tierra												Alter	SGAE			
AZA-187	Estampa chilapa	Pasodoble			Voz+2 sax alto Eb, 2 sax tenor Bb, 2 tpt Bb, tbn, tbn, pno, perc(bat), vn, cb			89	Pasodoble	Sol m		Quingra (Madrid)	José Mª Gil Serrano	BNE	1957		
AZA-188	Estampa madrileña												Mariano Bolaños Recto / Alfonso Jofre de Villegas	SGAE			

Ref. catalogación	Título	Género	Fecha de inscripción en el registro	Lugar estreno	Instrumentación	Duración	Cantadas	Nº compases	Indicación	Tonalidad principal	Tonalidades secundarias	Editorial	Autor letra	Autor conjunto música	Localización	Año	Observaciones
AZA-189	Estampas líricas													Gerardo Gómez de Agüero**	SGAE		
AZA-190	Este pájaro													Sixto Canabrama/Amirno Hurtado/Enrique Breget**	SGAE		
AZA-191	Eterna juventud													Gonzalo Fardo Dolgias**	SGAE		
AZA-192	Evocación													José Santis**	SGAE		
AZA-193	Evocación calé													Mariano Bolaños Recio / Alfonso Jofre de Villegas	SGAE		
AZA-194	Evocación madrileña													Mariano Bolaños Recio / Alfonso Jofre de Villegas	SGAE		
AZA-195	Evolución													Ciraco Marín**	SGAE		
AZA-196	Falso carño													Sixto Canabrama Ruiz**	SGAE		
AZA-197	Fandango	Fandango*												Teodoro Castro**	SGAE		
AZA-198	Fandango cañí	Fandango*												Mercedes Sanz García "Esmeralda" **	SGAE		
AZA-199	Fandango cordobés	Fandango*												José Casanova Cuparinos**	SGAE		
AZA-200	Fandango de marchena	Fandango*												José Casanova Cuparinos**	SGAE		Solo aparece el nombre de Aznaga en el registro.
AZA-201	Fandango español	Fandango*												Miguel Ibañez/Mercedes Sanz García "Esmeralda" **	SGAE		
AZA-202	Fandango serrano	Fandango*												Miguel Ibañez/Mercedes Sanz García "Esmeralda" **	SGAE		
AZA-203	Fandangos flamencos	Balé-balango*	09/08/56	Madrid	Voz-instrumentos	3'	34	29	Copla por fandango popular (o moad)	La m			Luis Pérez Davila		SGAE	1956	Otro título: Inspiración. Copla popular, 2 y cc. conservada.
AZA-204	Fandanguetas	Fandango*												Luis López Tejeda**	SGAE		
AZA-205	Fandanguillo cañí	Fandango*												Luis López Tejeda**	SGAE		
AZA-206	Fanasia gallega	Balé-fanasiá*	24/01/67	París	Voz-instrumentos	15'	34	56		Re M	Re M--> La M--> Mi M		Luis Pérez Davila / Luis Roberto Zafra		SGAE	1967	Solo aparece el nombre de Aznaga en el registro. 56 cc. conservados. Altrama 34 y 2,4,6 temas.
AZA-207	Farona													Miguel Ibañez/E. López de Saa**	SGAE		Solo aparece el nombre de Aznaga en el registro.
AZA-208	Franconica														SGAE		
AZA-209	Franquetise														SGAE		Solo aparece el nombre de Aznaga en el registro. Prefado de oficio.
AZA-210	Franca grande	Franca*													SGAE		Solo aparece el nombre de Aznaga en el registro.
AZA-211	Franca y olé	Balile-franca*													SGAE		Solo aparece el nombre de Aznaga en el registro.
AZA-212	Franco milonguero	Franca*	27/03/58	Madrid	Instrumental		24	73	Andantino-->Allegro	Do M			José Mº Gil Serrano		SGAE	1958	73 cc. conservados.
AZA-213	Franquetise	Franca*												José Casanova Cuparinos**	SGAE		Solo aparece el nombre de Aznaga en el registro.
AZA-214	Felipe	Batao			Voz--> voz, sb, sxs, tenor Bb, 2 mg, Bb, 90m, jba, perc(ba), cb			83	Chac-chuca	Fa M	Fa M--> Si b M		Prado e Iquino		BNE	1957	
AZA-215	Feria sevillana												Mariano Bolaños Recio		SGAE		
AZA-216	Fiesta canaria	Música de fondo				9'									SGAE	1941	Coro documental. Dir: Rafael Gil.
AZA-217	Fiesta cañelana	Balilabe	16/03/51	Theatre Sibou (Londres)	Instrumental		24	47	Allegretto	Do M					SGAE	1951	Solo aparece el nombre de Aznaga en el registro.
AZA-218	Fiesta gitana														SGAE		Solo aparece el nombre de Aznaga en el registro.
AZA-219	Fiesta y alegría														SGAE		
AZA-220	Flamenco de la bañ														SGAE		
AZA-221	Flamencos del rocío	Balé-flamenco*	08/11/65	Madrid	Voz-instrumentos	40'	34	66	Adante--> Allegro	Sol M			Mariano Bolaños Recio / Alfonso Jofre de Villegas		SGAE	1965	66 cc. conservados. 4 temas. Pasa por 2,4 y 3,8
AZA-222	Flechas por cié veles													José Casanova Cuparinos**	SGAE		
AZA-223	Flor de abno														SGAE		
AZA-224	Flor de los cañes														SGAE		

Ref. catalogación	Título	Género	Fecha composición/es reregistro	Lugar estreno	Instrumentación	Duración	Compás	N.º compases	Indicación	Tonalidad principal	Tonalidades secundarias	Editorial	Autor letra	Autor conjunto música	Localiza- ción	Año	Observaciones
AZA-225	Flor de Valencia	Canción			Voz+pno			104	Allegretto	Fa M	Fa M--> Fa m--> Fa M	Alier (Madrid)	López de Saá (hijo)		BNE	1926	Solo aparece el nombre de Azagra en el registro.
AZA-226	Fox de las flores	Fox*													SGAE		Solo aparece el nombre de Azagra en el registro.
AZA-227	Fragata calé														SGAE		Solo aparece el nombre de Azagra en el registro.
AZA-228	Fragata gitana														SGAE		Solo aparece el nombre de Azagra en el registro.
AZA-229	Francia														SGAE		Solo aparece el nombre de Azagra en el registro. Fichado de oficio.
AZA-230	Galas gitanas														SGAE		Solo aparece el nombre de Azagra en el registro.
AZA-231	Gall inesa														SGAE		Solo aparece el nombre de Azagra en el registro.
AZA-232	Gasteriano														SGAE		Solo aparece el nombre de Azagra en el registro.
AZA-233	Gitarrilla														SGAE		Solo aparece el nombre de Azagra en el registro.
AZA-234	Gitanos de la Alpujarra	Ballet gitano	09/08/56	Madrid	Voz-instrumentos (gui)	12'	3/4	32	Allegretto-> Lento-> >Allegretto	La m				SGAE	1956	Otro título: Gramímas. 32 ec. conservados. Nueva versión 18/03/58	
AZA-235	Gloria														SGAE		Solo aparece el nombre de Azagra en el registro.
AZA-236	Glorias de España														SGAE	1931	Solo aparece el nombre de Azagra en el registro. Sobrescrito por San Sebastián Columbia Graphophone Company
AZA-237	Granada bella														SGAE		Solo aparece el nombre de Azagra en el registro.
AZA-238	Gran fandango (2)	Pasodoble-fandango/paso-binaire			2 sax alto Eb, sax tenor Bb, 2pñ Eb, perc. (bnd), vln, cb			108	Tempo di pasodoble, paso-binaire	Do m					BNE	1958	Otra versión: añade fl. ob. requinto, 3cl Eb, Tr Eb, sax tenor Bb, 2bno, 2flsc, 2 bombard. pno bombo y 2 timbales. Conservados Fecihax. 1960.
AZA-239	Gresca rallo														SGAE		Solo aparece el nombre de Azagra en el registro.
AZA-240	Grío gitano														SGAE		Solo aparece el nombre de Azagra en el registro.
AZA-241	Guachindangüita														SGAE		Solo aparece el nombre de Azagra en el registro.
AZA-242	Guerra ibérica														SGAE		Solo aparece el nombre de Azagra en el registro.
AZA-243	Guerra va														SGAE		Solo aparece el nombre de Azagra en el registro.
AZA-244	Guitarra andaluzá														SGAE		Solo aparece el nombre de Azagra en el registro.
AZA-245	Guitarra y cantares	Cantaa*													SGAE		Solo aparece el nombre de Azagra en el registro.
AZA-246	Harka!	Música de fondo	12/04/41	España		68"									SGAE	1941	Dirig. Dir: Carlos Arellano.*
AZA-247	Hechizo valenciano														SGAE		Solo aparece el nombre de Azagra en el registro.
AZA-248	Hesperia														SGAE		Solo aparece el nombre de Azagra en el registro.
AZA-249	Holandésia														SGAE		Solo aparece el nombre de Azagra en el registro.
AZA-250	Holandésio														SGAE		Solo aparece el nombre de Azagra en el registro.
AZA-251	Homenaje a la seguridad	Ballet flamenco-seguridad*	25/06/61	Salisbury (Brodensia del Sur, Sudáfrica)	Voz-instrumentos	16'	3/8	39		La m					SGAE	1961	39 ec. conservados. 4 temas. También 3/4
AZA-252	Huertano nacl														SGAE		Solo aparece el nombre de Azagra en el registro.
AZA-253	Hungaria														SGAE		Solo aparece el nombre de Azagra en el registro.
AZA-254	Ídolos	Música de fondo	07/10/43	España		82"									SGAE	1943	Dir: Florian Key, Comedia romance.
AZA-255	Igal que ayer														SGAE		Solo aparece el nombre de Azagra en el registro.
AZA-256	Inspiración	Música de fondo				10'									SGAE	1940	Coro. Dir: Rafael Martínez.

El compositor español José María Ruiz de Azagra Sanz (1900-1971): biografía y obra

Ref. catalogación	Título	Género	Fecha composición/es trenta/registro	Lugar estreno	Instrumentación	Duración	Compás	Nº compases	Indefinición	Tonalidad principal	Tonalidades secundarias	Editorial	Autor letra	Autor conjunto música	Localización	Año	Observaciones	
AZA-283	La de los claviles rojos													Arcelia Varela/Mamuel Delgado Mermego/Mamuel Quislan**	SGAE			
AZA-284	La de San Pedro												Joaquín Guichot Barrera		SGAE			
AZA-285	La espera	Ballet dramático	09/11/59	Theatre Olympia (Dublín, Irlanda)	Voz+instrumentos	15'	4/4	42		Si b M	Si b M.-> Sol M				SGAE	1959	42 ec. conservados. 5 temas principales.	
AZA-286	La evasua												Mariano Bolaños Recio		SGAE			
AZA-287	La fienna	Pasodoble	05/12/51		2 sax alto Eb, sax tenor Bb, 2 ppt Eb, tbn, aco, pno, bal, vnos vn, vc, cb		2/4	114		Mi m		Julio Garzón		Mercedes Sanz García "Esmeralda"/Nacarro**	SGAE	1951	Az compositor asociado d J. Garzón (Esca) Grabación: Barcelona Compañía del Gramófono Odón nº184758 (Esp). Type nº1053 (F)	
AZA-288	La fragua											Trebol Films CC			SGAE	1946	Solo aparece el nombre de Azagra en el registro.	
AZA-289	La gitana y el rey	Música de fondo	11/04/46	España		90'								Guadalupe Martínez del Castillo/Juan Quintero		1946	Dir: Manuel Benjoo Drama.	
AZA-290	La gitaniella	Música de fondo	12/06/43	Portugal		85'						CIFESA				1940	Dir: Fernando Delgado.	
AZA-291	La guitarra, el grito y el silencio	Ballet	22/12/70	Theatre de la Ville (París)	Voz+instrumentos	12'	2/4	74	Allegro (a mitad)	Mi m-> diferentes tonalidades			Luis Pérez Dávila /Luis Roberto Zafra		SGAE	1970	74 ec. conservados.	
AZA-292	La hermana alegría	Música de fondo	07/02/55	España		83'					Producciones Benito Perrojo/Suevia Films-Casteco González						1955	Dir: Luis Lucia. Comedia.
AZA-293	La hora azul													Francisco G. Loygorri/Antonio Carrión/Enrique Aguilón Bóladá/Montorio**	SGAE			
AZA-294	La labéla	Paso sobre-jota			Voz+pno			97	Allegro moderato	Fa M		Alier (Madrid)	Marrillo	Luis de Castro**	BNE	1919	"Recuerdo cariñoso para mi buena amiga Honorio Paradinas".	
AZA-295	La juega													Gerardo Gómez de Agüero**	SGAE			
AZA-296	La maja del almazo												Joaquín Guichot Barrera		SGAE			
AZA-297	La maja del Albaicín	Canción			Voz+pno			108	Allegro	Fa # m		Alier (Madrid)	Teodoro Gutiérrez/ López de Saa (hijo)	Juan A. Meilán**	SGAE	1926	Letra J. I. y JII. Creación de Pastora Imperio.	
AZA-298	La manera													Sixto Camahuaná/Enrique Brogel**	SGAE			
AZA-299	La manna de Pepet	Ballet	10/09/55	Madrid	Instrumental (hay ob)		2/4	54	Allegro->Moderato, Allegretto	Re M-> Re M	Re M-> Si b M				SGAE	1955	54 ec. conservados.	
AZA-300	La maravilla												José Martínez		SGAE			
AZA-301	Lamento	Slow-fox			Voz+el Bb, 2 sax alto Eb, sax tenor Bb, 2 ppt Bb, tbn, pno, perc, cb			97	Slow-fox	Re b M	Re b M-> Mi b M	Armónico (Barcelona)			BNE	1942		
AZA-302	La muñeca	Fox-trot			¿Voz?+pno			64	Allegretto moderato	Si b m	Si b m-> Si b M	Alier (Madrid)			BNE	1925	"A María Santos muy cariñosamente. Federico López de Saa".	
AZA-303	La niña está loca	Música de fondo	04/05/33	Teatro Fuencaeral (Madrid)	Voz+fl, ob, cl Bb, ppt Bb, 2 tbn, vn, va, vc, cb	93'						Falco Films	Enrique Paso/Salvador Valverde de Villagas		BNE	1943	Dir: Alejandro Ulloa.	
AZA-304	La noche de las kurdas	Humorada satirética arrevestada	23/06/33	Teatro La Latina (Madrid)									Antonio y Enrique Paso		BNE	1933	2 actos, vn. director.	
AZA-305	La pluma roja															1933	Escuapas fivolas de la vida de un rapero en 2 actos y 15 cuadros.	
AZA-306	La princesa de los versinos	Música de fondo	07/11/47	España		110'					CIFESA			José Casanova Caparrós**	SGAE	1947	Dir: Luis Lucia. Histórico.	
AZA-307	La rapaza												Mariano Bolaños Recio / Alfonso Jofre de Villagas		SGAE			
AZA-308	La raya del parralón													José Núñez Soler	SGAE	1952	33 ec. conservados.	
AZA-309	La ronda	Pasodoble	12/12/52	Ciudad de Madrid (París)	Voz+instrumentos		2/4	33		Do m	Do m-> Sol m		Federico Mazaña	Pablo Luna	SGAE	1955		
AZA-310	Las ansiosas	Canción	19/01/55	Teatro Maravillas (Madrid)	Voz+instrumentos?								Antonio y Enrique Paso	Francisco Soriano/Enrique López de Saa	BNE			
AZA-311	La semana del amor												Mariano Bolaños Recio	José Meléndez de la Fuente**	SGAE			
AZA-312	La siguiña	Seguiriya*													SGAE			

Ref. catalogación	Título	Género	Fecha composición/ fecha de registro	Lugar estreno	Instrumentación	Duración	Compás	Nº compases	Indicación	Tonalidad principal	Tonalidades secundarias	Editorial	Autor letra	Autor conjunto música	Localización	Año	Observaciones
AZA-313	Las orejas													SGAE			
AZA-314	Las siete mujeres	Pasodoble-marcha	19/01/57	Teatro La Latina (Madrid)	Voz-2 sax alto Eb, 2 sax tenor Eb, 2 pñ Bb, tm, pmo, perc(bab), vn, cb			92	Marcha	Re m	Re m-> Re M-> Sol M-> Re m	Quiruga (Madrid)	Prua e Iquino	Miguel Ibañez**	BNE	1957	Marcha de la centuria Real Las 7 mujeres de Adán
AZA-315	La tonona													SGAE			
AZA-316	La torre de los siete probados	Música de fondo	23/1/44	Madrid		85'						España Films/Judez Films				1944	Dir: Edgar Neville, Concedida, filmada, harros Casanov, Manola-la (recuperada) Allegro, MbM, 58cc, 2/4
AZA-317	La tremolina				Voz+ instrumentos	3/4			Allegro	Si b M			Torres García			1956	De la película Tremolina, Dir: Ricardo Núñez, 59 cc, conservados
AZA-318	La tramera				Voz+ instrumentos							Julio Garzón (La Pampa Ed. musicales)	Maria Remedios Sicilia Font "Rosar"		SGAE		
AZA-319	La vendadora												Mariano Bolaños Recto / Alfonso Jofe de Villegas		SGAE		
AZA-320	La venta de la barquilla	Ballet flamenco	10/08/56	Madrid	Voz+ instrumentos (gtr)	3/4	45			Sol m	Sol m-> Sol M		Juan Mª Martínez de Baura Balaustegui	Mercedes Sanz García	SGAE	1956	También 2/4
AZA-321	La Virgen del Cobre	Canción	26/08/56	Madrid	Voz+ instrumentos	4/4	51		Bolero	Do M			Mariano Bolaños Recto/Leocadio Martínez Durango		SGAE	1956	
AZA-322	La viuda del dextero													Sixto Canabruna Enrique Bregel**	SGAE		
AZA-323	La zaina												Mariano Bolaños Recto	Benvenuto García Martínez**	SGAE		
AZA-324	Lejos de ti												Mariano Bolaños Recto		SGAE		
AZA-325	Le pedí a la Pilarica												Joaquín Guichot Barrera	Juan A. Meliá**	SGAE		
AZA-326	Linda francesita	Vals-java	19/02/59	Café gran vía (Palencia)	Voz+ instrumentos	3/4	54			Mi m	Mi m-> Mi M		Lorenzo Hernández/Melero	José Mª Gil Serrano	SGAE	1959	
AZA-327	Llanto por un torero	Ballet	20/06/80	Madrid	Voz+ instrumentos (gaja, gtr, tm)	2/4	70		Allegro, rondalla	Do M			Luis Pérez Davila, Luis Roberto Zafra		SGAE	1980'	70 cc, conservados 3/4 3 temas y var. A veces esa música y bailan con taccano y diferentes ritmos
AZA-328	Lloro mi niña!	Rondalla						64		Re m		Alier (Madrid)	Thomy/Ayllon		BNE	1925	"A" artista Egnon DBrites".
AZA-329	Lloran las rosas	Bolero			Voz-2 sax alto Eb, sax tenor Bb, 2 pñ Bb, tm, perc (bat), pmo, acn, vnc,cb			67	Tiempo de bolero	Fa M	Fa M-> Fa m-> Fa M		Melero	José Mª Gil Serrano	BNE	1962	
AZA-330	Lola Cruz	Bulerías	08/10/53	Paris	Voz+ instrumentos	3/8	88		Tiempo de bulerías	Do m			Sixto Canabruna		SGAE	1953	88 cc, conservados, también 3/4
AZA-331	Lolito														SGAE		
AZA-332	Lo moderno													Gerardo Gómez de Agüero**	SGAE		
AZA-333	Londinense													Silvador Volverde (SADAC)/Enrique Paso/Pablo Luna**	SGAE		
AZA-334	Los batanes	Pasodoble	27/06/60	Madrid	Instrumental			43		Fa m	Fa m-> Fa M		Antonio Cuzamán Merino	Eugenio Gómez Muñoz	SGAE	1960	43 cc, conservados.
AZA-335	Los boquerones del alba	Bolero-pregón	15/01/65	Madrid	Voz-pmo	2/4	46			Do M					SGAE	1965	De la película Supinos de Triana
AZA-336	Los chamullos	Bailable	20/12/51	Theatre Empire (Paris)	Instrumental	3/8	68		Allegretto	Sol M		J. Garzón3			SGAE	1951	
AZA-337	Los dientes de la Alhambra														SGAE		
AZA-338	Lo sé de sobra														SGAE		
AZA-339	Los ladrones somos gente honrada	Música de fondo	09/03/42	España		102'							Joaquín Guichot Barrera		SGAE	1942	Dir: Ignacio F. Iquino, Comedia.
AZA-340	Los lunares	Revista	07/07/39	Teatro Chueca (Madrid)	Voz+ instrumentos									José Mª Molina Moreno/Eugenio Gómez Muñoz/José Casanova/Antonio Paso (hijo)	SGAE	1939	
AZA-341	Los millones de Polcheula	Música de fondo				80'						CIFESA	Mariano Bolaños Recto		SGAE	1941	Dir: Gonzalo Delgrás-Otero título: "Señector, Grupo Columba A. 6124
AZA-342	Los rondadores													Mercedes Sanz García/Maria de los Dolores Sicilia Font**	SGAE		

El compositor español José María Ruiz de Azagra Sanz (1900-1971): biografía y obra

Ref. catalogación	Título	Género	Fecha composición/ estreno/ registro	Lugar estreno	Instrumentación	Duración	Compás	Nº compases	Indicación	Tonalidad principal	Tonalidades secundarias	Editorial	Autor letra	Autor conjunto música	Localización	Año	Observaciones	
AZA-343	Los viuditos alegres	Marcha/cómica	08/03/58	Teatro Regio (Almansa)						Re m	Re m -> Sol M -> > Re M		Antonio y Enrique Paso, Manuel Paso	Ignacio Fernández Sánchez**	SGAE	1958	Pertenece a Caja usted la onda (Melodías para todos)	
AZA-344	Luis Campero	Pasodoble	30/11/59	Café universal			2/4	61		Sol m			Enrique Paso Díaz	Eugenio Gómez Mañón	SGAE	1959	61 ec. conservados.	
AZA-345	Luna de sangre	Estampa bailable	14/04/52	Theatre Royal (Birmingham)	Voz sola (canto)	10'	3/4	39	Andante				Jesús Hijoñ Lorient	Mercedes Sanz García	SGAE	1952	39 ec. conservados. También 3.8, 2.4 y 3.4 alternadas.	
AZA-346	Luna sangrienta	Ballet gitano	10/08/56	Madrid	Voz sola (declamación)	12'							Luis Pérez Dávila		SGAE	1956	*Se baila sin música, únicamente con ritmo coreográfico y voz del gaitero Azagra*.	
AZA-347	Madrid													Jose Casanova Caparros**	SGAE		Otro título: Olé Madrid. Art: Albert Lasy. Contrato para Esp. Port. Arg., Chile, Uruguay, Brasil.	
AZA-348	Madrid siempre Madrid	Pasodoble	02/08/60	Madrid	Voz: 2 sax alto Eb, sax tenor Bb, 2 tpt Bb, tbn, acn, pno, bat, vn, cb		2/4	96		Sol M	Sol M -> Sol m -> Si b M	Quiruga/Albert Lasy	Italo Abramo Ferraro "Don Diego" (SACEM)	Jose M Gil Serrano	SGAE	1960		
AZA-349	Madroños													Narciso Fernández Bascos/ Enrique Bregel**	SGAE			
AZA-350	Maja desnuda												Mariano Bolaños Recio / Alfonso Jofre de Villegas		SGAE			
AZA-351	Majas y chisperos												Enrique Paso		SGAE			
AZA-352	Majestas												Silvador Valverde/Pablo Luna**		SGAE		Solo aparece el nombre de Azagra en el registro.	
AZA-353	Majos y chisperos														SGAE		Solo aparece el nombre de Azagra en el registro.	
AZA-354	Maldito sea el vivir												Mariano Bolaños Recio	Antonio Pérez Juste**	SGAE		Solo aparece el nombre de Azagra en el registro.	
AZA-355	Mallorquina														SGAE		Solo aparece el nombre de Azagra en el registro.	
AZA-356	Malvaloca	Música de fondo	18/09/42	España		96'						CIFESA		Francisco Naranjo Calderón (canciones)/Antonio Lopez Quiroga (canciones)		1942	Dir: Luis Marquina. Drama.	
AZA-357	Manola lá				Voz: fl, vn, Cl, tpt, pno	122'	2/4	58	Allegro	Si b M							1944	De la película La torre de los siete jorobados. Dir: Edgar Neville. Incluye repeticiones y coro del público.
AZA-358	Manoleros												Mariano Bolaños Recio		SGAE			
AZA-359	Mantecado postinero														SGAE			
AZA-360	Manzanilla														SGAE			
AZA-361	Maravillas españolas	Pasodoble	12/02/56	Salón Pradera (Villamuriel, Palencia)	Voz: 2 sax alto Eb, sax tenor Bb, 2 tpt Bb, tbn, acn, pno, gtr, vtrios vn, cb		2/4	141		Si b m	Si b m -> Si b M -> Do M	Albert Lasy (Paris)	Lorenzo Hernández Melero	Jose M Gil Serrano	SGAE	1956	Solo aparece el nombre de Azagra en el registro.	
AZA-362	Maria Matias	Languiño	18/05/56	Madrid	Voz+instrumentos		2/4	55		Si b M	Si b M -> Si b m -> Si b M		Luis Gómez		SGAE	1956	55 ec. conservados.	
AZA-363	Maria Montoya													Sisto Camabrano/Enrique Bregel**	SGAE			
AZA-364	Memorias de tu boca	Pasodoble	08/03/58	Teatro Regio (Almansa)		3'							Antonio y Enrique Paso, Manuel Paso	Ignacio Fernández Sánchez (ony Leblanc)	SGAE	1958	Pertenece a Caja usted la onda (Melodías para todos)	
AZA-365	Mi adorable secretaria	Música de fondo	24/04/42	España		89'						Ritmo		Jose Padilla		1942	Dir: Pedro Pucho 48 ec.	
AZA-366	Mi bien amada	Bolero	22/10/59	Paris	Voz+instrumentos		4/4 (C)	48		Do M	Do M -> La b M			Francisco Vargas (SACEM)/Federico Maenza Hernández	SGAE	1959	conservados registrado en SACEM. Art: Jose Roca Alcaro.	
AZA-367	Mi blach botton													Enrique Bregel**	SGAE			
AZA-368	Mi charles													Enrique Bregel**	SGAE			
AZA-369	Mi chispera														SGAE			
AZA-370	Mi enemigo y yo	Música de fondo	15/05/44	España		99'						Campa FCCIFESA	J. Garzón (La Pampa)		SGAE	1944	Solo aparece el nombre de Azagra en el registro.	
AZA-371	Mi faruca *			Madrid						Fa m	Fa m -> Do M -> Fa m		Antonio Medina Garcia/Josefina Sureda Santolera	Jose M Gil Serrano	SGAE	1958	Dois coplas con estrófilo.	
AZA-372	Mi jaca blanca		09/01/58	Madrid	Voz+instrumentos	3'	2/4	91		Fa m					SGAE			

Ref. catalogación	Título	Género	Fecha composición/es trentoregistro	Lugar estreno	Instrumentación	Duración	Compás	Nº compases	Indicación	Tonalidad principal	Tonalidades secundarias	Editorial	Autor letra	Autor conjunto música	Localiza- ción	Año	Observaciones
AZA-373	Mi junco moreno	Canción	23/11/61	Madrid	Voz-instrumentos		3/8	69		Si m			Antonio Moreno Valiente		SGAE	1961	69 ec. conservados. También 24
AZA-374	Milgrosa												Mariano Bolabes Recio / Alfonso Jofe de Villegas		SGAE		Grabación: Columbia A 4111
AZA-375	Mi Luz María	Pasodoble	22/05/55	Madrid	Voz-instrumentos (orquesta)		2/4	81		Re m			Mercedes Sanz García		SGAE	1955	81 ec. conservados.
AZA-376	Mi marino	Canción	14/12/50	Theatre Empire (París)	Voz-instrumentos		3/8	57		Re M		J. Garzón y Antonio Julio (La Pampa)	Remedios Sicila Font ("Rosita")		SGAE	1950	57 ec. conservados.
AZA-377	Mimo andaluz													Amelia Oliveros**	SGAE		
AZA-378	Mi noche de amor												Mariano Bolabes Recio / Alfonso Jofe de Villegas		SGAE		
AZA-379	Mi novio es contrabandista												Mmanuel Reina Martín**		SGAE		
AZA-380	Mi patio		02/10/57	Madrid								Succes (Pathé Marcom)	José Mº Gil Serrano de Villegas		SGAE	1957	Fecha de contrato con SGAE
AZA-381	Mi pena grande	Zambra	18/06/57		Voz-instrumentos		2/4	58		La m			Sixto Canabana Ruiz / Enrique Bregel**		SGAE	1957	Fecha de contrato con SGAE
AZA-382	Mi pescador												José Mº Gil Serrano		BNE	1962	
AZA-383	Mirame morena	Fox			2 sax.alto Eb, sax tenor Bb, 2pt Eb, tbn, perc, vn, cb			64	Fox	Fa M -> Re M - > Fa M		Melero (Palencia)	Rodme		SGAE	1961	16 ec. conservados Grabación: Philips. 467701
AZA-384	Mirandote se arrodilla	Sueta	28/03/61	Madrid	Voz-instrumentos		4/4 (C)	16		Do m			Desconocido		SGAE		
AZA-385	Mi rebuj												Narciso Lafuente/Sanjuán Morales**		SGAE		Solo aparece el nombre de Azagra en el registro.
AZA-386	Mi rondella	Rondella*								Fa m					SGAE	1954	
AZA-387	Mis bulerías	Baile español-bulerías*	22/01/54	Theatre Municipal (Marsella, Francia)	Instrumental		3/8	50	Tiempo de bulerías	Fa m -> Si b M					SGAE		
AZA-388	Mis claveles												Enrique Bregel**		SGAE		
AZA-389	Mis claveles	Baile flamenco (baile)	27/02/56	Madrid	2 sax.alto Eb, sax tenor Bb, 2 pt Eb, tbn, acn, pno, bat., varios vn, cb		2/4	97		Fa m		J. Garzón y Antonio Julio (Pampa)			SGAE	1956	España y Portugal
AZA-390	Mi Sevilla		03/05/52									Alier			SGAE	1952	Solo aparece el nombre de Azagra en el registro.
AZA-391	Mi Sevilla	Fandango por verdiales	05/07/57		Voz-instrumentos		2/4	104		Sol M -> Sol m -> Sol M sigue cambiando			Basilio García Villegas		SGAE	1957	2 copias-señalando por verdiales. Otra entera.
AZA-392	Mis panaderos														SGAE		Solo aparece el nombre de Azagra en el registro.
AZA-393	Mis sevillanas	Sevillanas*											Bienvenido García**		SGAE		
AZA-394	Miudad y miad		15/01/31	Teatro Martín (Madrid)	Voz-fl, ob, cl Bb, fg, 2 tr, sax alto Eb, 2 pt Eb, tbn, perc, vn, va, vc, cb								Francisco Torres/ Francisco L. Lojogorri		SGAE/B NE	1931	Perc: timbales, caja y bombo. 109 representaciones
AZA-395	Mi teléfono													Gerardo Gómez de Agüero	SGAE		
AZA-396	Mi triste amor		21/09/55	Madrid	Instrumental		4/4 (C)	45	Slow	Re M					SGAE	1955	
AZA-397	Momilla													Eugenio Gómez Mariboa**	SGAE		
AZA-398	Morena clara	Música de fondo	23/12/54	España		91'						CHIESA/ Producciones Benito Peropjo/Suevía Films			SGAE	1954	Dir. Luis Lucia. Comedia musical romance.
AZA-399	Morena y chiquita	Fox	14/12/60	Madrid	Voz-instrumentos	3'	4/4(C)	41	Fox medio	Mi b M			Luis Palomar Dapena/Feliciano Maenza Hernández		SGAE	1960	Solo aparece el nombre de Azagra en el registro.
AZA-400	Morenaza														SGAE		Solo aparece el nombre de Azagra en el registro.
AZA-401	Mis sacos andaluces														SGAE		Solo aparece el nombre de Azagra en el registro.
AZA-402	Mirrubios														SGAE		Solo aparece el nombre de Azagra en el registro.
AZA-403	My black bottom														SGAE		Solo aparece el nombre de Azagra en el registro.
AZA-404	Nana	Nana*											Enrique Bregel**		SGAE		Solo aparece el nombre de Azagra en el registro.
AZA-405	Naranjera soy												Ramón Perelló Roldanas Guillermo Hernández Mira**		SGAE		Grabación: Odéon
AZA-406	Naranjos en flor												Mariano Bolabes Recio / Alfonso Jofe de Villegas		SGAE		

El compositor español José María Ruiz de Azagra Sanz (1900-1971): biografía y obra

Ref. catalogación	Título	Género	Fecha composición(es) / estreno	Lugar estreno	Instrumentación	Duración	Compás	Nº compases	Indicación	Tonalidad principal	Tonalidades secundarias	Editorial	Autor letra	Autor conjunto música	Localización	Año	Observaciones
AZA-407	Niñargos de la ciudad	Música de fondo	30/12/99	Cine Carlos III									Enrique Songel Mullor		SGAE	1999?	Mis. para propaganda publicitaria de ALAS. Fragmentos película: La princesa de Ubyanos De la película El 13-13
AZA-408	Nena														SGAE	1943	
AZA-409	Nicolas														SGAE	1957	99 cc. conservados copiar-est-cop investr
AZA-410	Niña sobera	Pasodoble	17/10/57	Madrid	Voz=instrumentos (oquesta)	3'	2/4	99		Fa m			Mariano Bolalbos Rocio Durango	Manuel Moras**	SGAE	1943	Dir. Luis Lucia. Drama.
AZA-411	Noche azul														SGAE	1943	Dir. Luis Marquina.
AZA-412	Noche de reyes	Música de fondo													SGAE		Solo aparece el nombre de Azagra en el registro.
AZA-413	Noche fantástica	Música de fondo	06/09/43	España		87'									SGAE	1956	Otro título: Segurriyas gitanas 43 cc. conservados. Al tema 3/8. Nueva versión: MercedesKruz de Azagra(Sanz)(música)
AZA-414	Noche portuguesa														SGAE		
AZA-415	Nocturno flamenco	Ballet gitano-nocturno*	09/08/56		Voz=gui por segurriyas	6'	3/4	43		La m		Luis Perez Davila			SGAE		
AZA-416	No hay cambio														SGAE		
AZA-417	No me quieras tanto														SGAE		
AZA-418	No quiero alejarme	Bolero-zambra	23/01/61	Madrid	Voz=instrumentos	4/4(C)		57		Re m--> Re M			Antonia Moreno Valiente	Ramón Perello Rodenas/Cerado Gómez de Agüero**	SGAE	1961	57 cc. conservados: Grabación Col (C) en 1961. También 2/4 y 4/4
AZA-419	Olé con olé														SGAE		Solo aparece el nombre de Azagra en el registro.
AZA-420	Olé Madrid	Pasodoble			Voz=2 sax alto, Eb, sax tenor Bb, 2m Bb, tbn, perc (bnd), pno, asa, vn, cb			96		Sol M--> Sol m--> Sol M--> Sol B M			Jose M Gil Serrano		BNE	1960	
AZA-421	Oro del Darro														SGAE		Solo aparece el nombre de Azagra en el registro.
AZA-422	Oye un cantar de mi tierra	Soleares											Joaquín Guichot Barrera/Eliola Molina		SGAE	1930	San Sebastián Columbia Graphophone Company
AZA-423	Palmas y tucanes														SGAE		Solo aparece el nombre de Azagra en el registro.
AZA-424	Paloma blanca				Voz= pno	2/4		95		Mi m--> Mi M		UME	Miguel Ibañez/Federico López de Sainz(Jofe)		SGAE/BNE	1928	Creación de Encarnia Marzal. Película. Esa voz es una mina.
AZA-425	Pandereira de Santiago	Ballet gallego-Pandereira*	07/08/56	Madrid	Voz=instrumentos (guitas, cantan mujeres)	3/4		58		Re M			Luis Perez Davila	Mercedes Sanz García	SGAE	1956	Tit: Romería gallega. 6 temas. 6/8. 5/8 cc. conservados. Escrito en gallego.
AZA-426	Pandereira garroña	Garroña*													SGAE		Grabación. La Voz de su amor. AA 280
AZA-427	Pandereira valenciana														SGAE		Solo aparece el nombre de Azagra en el registro.
AZA-428	Para cantar														SGAE		
AZA-429	Paraíso sin Eva														SGAE		
AZA-430	Parlé vu	Tanguillo	05/06/56	Madrid	Voz=instrumentos	73'	2/4	73		Si b M		Montesinos	Mariano Bolalbos Rocio / Alfonso Jofe de Villegas	Luis Gómez Gutiérrez-Otero	SGAE	1944	Dir. Sabino Antonio Misón. Comedia.
AZA-431	Parque de María Luisa	Zarzuela			fl.ob.2 cl Bb, fg. 2 tr, sax alto Eb, sax tenor Bb, 2 pm Bb, tbn, perc, vn, va, vc, cb			783		Do M			Luis Gómez Gutiérrez-Otero		BNE	1966	Danza de la seducción, Zambra/Sanzas gitanas op.57. Refrigios de la canción op.59/101. Tema.
AZA-432	Paso a Madrid	Canción			Voz= pno			88		Re M		UME (Madrid)	M. Ibañez / Borja Mercedes Sanz García "Encarnita"		BNE	1927	Creación de la gentil estrella Encarnia Marzal
AZA-433	Pito andaluz														SGAE		Solo aparece el nombre de Azagra en el registro.
AZA-434	Peña peñadora														SGAE		

Ref. catalogación	Título	Género	Fecha composición título y registro	Lugar estreno	Instrumentación	Duración	Compás	Nº compases	Indicación	Tonalidad principal	Tonalidades secundarias	Editorial	Autor letra	Autor conjunto música	Localización	Año	Observaciones
AZA-435	Penalty													Pedro Moras**	SGAE		
AZA-436	Pepe													Gerardo Gómez de Agüero**	SGAE		
AZA-437	Pequeña danza	Danza*												Sixto Cantabrana/Enrique Brage**	SGAE		Solo aparece el nombre de Azagra en el registro.
AZA-438	Perdiendo voy la razón													Sixto Cantabrana/Enrique Brage**	SGAE		
AZA-439	Pendóname													Sixto Cantabrana/Enrique Brage**	SGAE		
AZA-440	Perla gitana													José Mª Gil Serrano	SGAE	1999?	Solo aparece el nombre de Azagra en el registro.
AZA-441	Petite marche	Marcha*	30/12/99		Instrumental	6/8	36	Marcha		Fa M				Francisco Soriano	SGAE		
AZA-442	Pinochos													Roberto**	SGAE		
AZA-443	Pinta soy													Pedro Moras**	SGAE		
AZA-444	Propos malagueño	Pasodoble	05/02/60	Madrid	Instrumental	2/4	83						Mariano Bolalbas Recio	SGAE	1960	Completa.	
AZA-445	Propos malagueños	Pasodoble flamenco			Voz-2 sax alto Eb, sax tenor Bb, 2pt fl, bn, perc (bat), pno, ach, vn, cb		94		Pasodoble flamenco	La m		Azagra		Molina/Mercedes Sanz	BNE	1960	
AZA-446	Plutusa														SGAE		Solo aparece el nombre de Azagra en el registro.
AZA-447	Plantas de salón	Fox-trot			Voz-pno		71	Fox-trot		Si b M		Alier (Madrid)	Teodoro Gutiérrez/J. Mota		BNE	1919	Letra J.Y.H. Creación de Rafael Mellet.
AZA-448	Platanitos														SGAE		Solo aparece el nombre de Azagra en el registro.
AZA-449	Polo	Ballet-polo*	22/12/70	Theatre de la Ville de París	Voz-instrumentos	3/8	116			Re m			Luis Pérez Díxvila/Luis Roberto Zafra de Villegas		SGAE	1970	116 ec. conservados. También alternado.
AZA-450	Pongame													Mariano Bolalbas Recio / Alfonso Jofe	SGAE		
AZA-451	Prágame usted en el cartel	Pasodoble	16/08/56	Madrid	Voz-instrumentos	4'	24			Do m -> Do M			Salvador Guerrero Reyes	José Mª Gil Serrano	SGAE	1956	Completa. Grabación: Odeón
AZA-452	Ponte el pijama													Sixto Cantabrana/Enrique Brage**	SGAE		
AZA-453	Por aquí													Mariano Bolalbas Recio / Alfonso Jofe	SGAE		
AZA-454	Por los caminos reales													José Casanova Caparrós**	SGAE		
AZA-455	Por tierras mejicanas	Ballet mejicano	07/08/56	Madrid	Voz-instrumentos	10'50"	59	Allegretto		Sol M			Luis Pérez Díxvila		SGAE	1956	59 ec. conservados. También 3/4, 2/4, 3/8 alternado.
AZA-456	Positiverías	Sainete	03/07/20	Teatro La Latina (Madrid)	pic. fl, ob, 2 cl Bb, fg. 2 tr, pic. 2 v, ab, 3 bn, perc, 2 vn, sa, vc, cb		83	Ensayo sainete		Do m					BNE	1924	Otro título. La vida es una comedia. Perc: timb., cajas y bombo.
AZA-457	Preciosa				Instrumental					Do M	Do M -> Mi M -> Re M			José Casanova Caparrós**	SGAE	1961	51 ec. conservados. También 2/4, 3/4, 3/8 y variaciones.
AZA-458	Pregones y chulapas	Baile madrileño	22/04/61	Madrid		3/4	51			Do M				José Mª Molina Moreno**	SGAE		
AZA-459	Que bonita está la Luna											Prod. Cronográfica Daniel Balco			SGAE		Dir: Alejandro Ulloa.
AZA-460	Que bonita está la Luna	Música de fondo				86'								Teodoro Prieto Descamavilla	SGAE		Grabación: Columbia A. 6987
AZA-461	Que sube el ratón													M. Sanz / José Mª Gil Serrano / Dimas Pérez Prado (arreglo)	BNE	1958	
AZA-462	Qué tiene la niña	Ja			Voz-2 sax alto Eb, sax tenor Bb, 2pt fl, bn, perc (bat), pno, cb		54	Ritmo del Ja		Fa M		Música del Sur			BNE		
AZA-463	Que viene el lobo!	Zarzuela			Voz-pic.fl, ob, 2 cl Bb, fg. 2 tr, pnt, fln, pno, atp, perc, vln, vcl, vc, cb		880	Allegretto		Si b M	Si b M -> Re M, La m, Mi M, Si b, Fa m	SAE	Ramón Peña	Tomás Barrera	BNE	1929	Perc: timbales, caja, bombo.
AZA-464	Quisiera que tus desdenes													Hernandegildo Montes Rayo**	SGAE		
AZA-465	Rafonomía	Schottis			Voz-pno		51	Tempo de schottis		La M		UME	Teodoro Gutiérrez/J. Mota		BNE	1924	"A D. Luis Oleyza, afonómico paladín de la Radiotelefonía española". Tiene recitado.

El compositor español José María Ruiz de Azagra Sanz (1900-1971): biografía y obra

Ref. catalogación	Título	Género	Fecha composición/ estreno/ registro	Lugar estreno	Instrumentación	Duración	Compás	N.º compases	Indicación	Tomadía principal	Tomadías secundarias	Editorial	Autor letra	Autor conjunto música	Localización	Año	Observaciones
AZA-466	Ranchito lindo	Música de folclore												Sixto Camaherna Enrique Bregel**	SGAE	1956	Dir. Rafael J. Salvia
AZA-467	Repio en la ciudad											Altamira Ind. Cinematográfica					
AZA-468	Recuerdo caní													Dionisio González García-Sanjuan Morales	SGAE		
AZA-469	Reflejos de la Gralada	Ballet sinfónico	29/09/61	Salsbury (Rhodesia del Sur)	Voz-instrumentos	14'	3/4	52	Lentamente	La m			Luis Pérez Dávila		SGAE	1961	52 ec. conservados. 5 motivos (el 4.º Zambra) + final.
AZA-470	Reflejos de Manises	Música de folclore				13'						CIFESA			SGAE	1940	Corto documental. Dir. Francisco Almela y Vives. Solo aparece el nombre de Azagra en el registro.
AZA-471	Retna de la ribera													José Casanova Caparrós**	SGAE		
AZA-472	Requiebro*														SGAE		
AZA-473	Ritas baixas	Ballet sinfónico			Voz-instrumentos (tambores, panderos, gaita, 2º Bb, 2º trp Bb, lbn, pno, percusión), vn, cb	20'	3/4	63		Re M			Luis Pérez Dávila		SGAE		63 ec. conservados. También 2/4
AZA-474	Rico amor	Chis-chi-chá			Voz-2 sax alto Eb, sax tenor Bb, 2 trp Bb, lbn, pno, percusión, vn, cb			79	Chis-chi-chá	Fa M	Fa M-> Si b M-> Fa M	Quiroga (Madrid)	Prada e Iquino	José M. Gil Serrano	BNE	1957	
AZA-475	Rifa de amor												Mariano Boluñes Recto / Alfonso Jofre de Villegas		SGAE		
AZA-476	Romance	Canción-romance*	13/11/63	Teatro Principal (Valencia)	Voz-instrumentos (orquesta)	4'	3/4	64		Do m			Luis Pérez Dávila/ Luis Roberto Zafra		SGAE	1963	64 ec. conservados.
AZA-477	Romance del mantón	Ballet-romance*	04/01/58	Madrid	Voz-instrumentos	3/4	3/4	54		Mi m			José M. Gil Serrano		SGAE	1958	54 ec. conservados.
AZA-478	Romance de un amor	Canción bolero español-romance*	08/01/56	Madrid	Voz-instrumentos		2/4	52	Tiempo de bolero	Re m	Re m-> Re M		Mauricio Torres García		SGAE	1956	52 ec. conservados.
AZA-479	Romance gitano	Romance*											Mariano Boluñes Recto		SGAE		
AZA-480	Romance primera parte	Romance*											Mariano Boluñes Recto		SGAE		
AZA-481	Romance de besos	Romance*											Mariano Boluñes Recto		SGAE		
AZA-482	Romance sevillano	Romance*											Mariano Boluñes Recto / Alfonso Jofre de Villegas		SGAE		
AZA-483	Romería del pueblo	Pseudobolero-romance*	14/05/57	Madrid	Instrumental		2/4	107		Fa m	Fa m-> La m		José M. Gil Serrano		SGAE	1957	107 ec. conservados.
AZA-484	Ronda de aldea												Vicente Romero**		SGAE		
AZA-485	Rondador angonés												Gerardo Gómez de Mares**		SGAE		
AZA-486	Ronda en la Inuerta	Bailable	01/06/52	Dax (Francia)	Voz-instrumentos	13'	2/4	47	Andante-> Allegro-> Adiante	Si b M	Si b M-> Do M-> Si b M		Jesús Hijón López-Lloriente		SGAE	1952	47 ec. conservados. También 2/4, 3 motivos.
AZA-487	Rondeña	Fandangillo gitano-rondeña*			Voz-pno					La m		Alter (Madrid)	Andrés de Prada		BNE	1926	
AZA-488	Rondeña bonita	Balle-rondeña*	31/05/54	Madrid	Instrumental (baterías)		3/4	56	Allegretto	Do M	Do M-> Do m-> Do M			Sixto Camaherna**	SGAE	1954	Bolacha. También 3/8 y 2/4. 56 ec. conservados. 3 temas-final.
AZA-489	Rosa candela	Pseudobolero andaluz	06/04/57	Madrid	Voz-instrumentos		2/4	100		Si M			Marcel Reina Martín**		SGAE	1957	
AZA-490	Rosa del Oriente												Dionisio González**		SGAE		
AZA-491	Rosa granadina											Alter			SGAE		
AZA-492	Rosilinda														SGAE		
AZA-493	Sacromonte	Danza española	02/05/54	Madrid	Instrumental							J. Garzón	José Sentís**		SGAE	1954	Solo aparece el nombre de Azagra en el registro.
AZA-494	Sietas	Sietas*											Joaquín Guichot Barrera**		SGAE		
AZA-495	Salerosa												Sirjuán Morales**		SGAE		
AZA-496	Sardunguetas												Mariano Boluñes Recto		SGAE		
AZA-497	Sañúcar de Barrameda				pie. fl. 2 ob., 2 cl Bb, fg. 2 tr, 2 trp, C, tbn, pno o arp, vn, va, vc, cb			740	Allegro moderado-> Vivo-> Allegro-> Allegro casi allegro	Do M		UME	Joaquín Turina Pérez		SGAE		1-En la torre del castillo, 2-Silencio de la Calzada, 3-Los pescadores en Bajo de Guín. Grab. Petición Luisillo
AZA-498	Sañúcaruz												Teodoro Castro**		SGAE		
AZA-499	Sañucela												Mariano Boluñes Recto / Alfonso Jofre de Villegas		SGAE		
AZA-500	Seguirilias gitanas	Ballet gitano-seguiriyá*	09/08/56	Madrid	gui por seguiriyas	6'	3/4	43		La m			Luis Pérez Dávila		SGAE	1956	Nueva versión con variación melódica. También 3/8, 4/3 ec. conservados.

Ref. catalogación	Título	Género	Fecha composición/ fecha grabación	Lugar estreno	Instrumentación	Duración	Compás	Nº compases	Indicación	Tonalidad principal	Tonalidades secundarias	Editorial	Autor letra	Autor conjunto música	Localización	Año	Observaciones
AZA-501	Sesena sarta en Sevilla									Re b M			Luis Pérez Dávila/Luis Roberto Zafra		SGAE	1958	Solo aparece el nombre de Azagra en el registro.
AZA-502	Sentimiento	Baile gitano	13/05/58		Voz-instrumentos	20'	3/4	15				Alier	Jose Merino Simón, Ricardo Vile		SGAE		15 cc. conservados.
AZA-503	Semir baluro									Do m	Do m-> Mi b m				SGAE	1968	22 cc. conservados. 2 temas en el 1º, var. en el 2º y final.
AZA-504	Serenata rociera	Serenata*	13/04/68	Avastalla	Instrumental		3/4	22	Andante						SGAE		Solo aparece el nombre de Azagra en el registro.
AZA-505	Serranía											Alier			SGAE		Solo aparece el nombre de Azagra en el registro.
AZA-506	Sevilla														SGAE		Solo aparece el nombre de Azagra en el registro.
AZA-507	Sevilla														SGAE		Solo aparece el nombre de Azagra en el registro.
AZA-508	Si dudas tú	Baile	02/07/56	Madrid	Voz-instrumentos		2/2 (C tachado)	50	Fox de medio tiempo	Do M	Do M-> Mi b M		Mercedes Sanz García		SGAE		Solo aparece el nombre de Azagra en el registro.
AZA-509	Siempre mujeres	Música de fondo	12/11/42	España		92'						LAIS Cinematografía				1942	Completa. Dir. Carlos Arévalo.
AZA-510	Sierra bermeja	Ballet	25/05/61	Sudáfrica (Rhodesia del Sur, África del Sur)	Voz-2 gai por grandmas	20'	3/8	33	Do 4m nat.				Luis Pérez Dávila/Luis Roberto Zafra		SGAE	1961	Alterna 3/8 y 3/4. Escrita sin armadura.
AZA-511	Sierra morena														SGAE		Solo aparece el nombre de Azagra en el registro.
AZA-512	Sierra nevada														SGAE		Solo aparece el nombre de Azagra en el registro.
AZA-513	Siete colores												Antonio González Álvarez**		SGAE		Solo aparece el nombre de Azagra en el registro.
AZA-514	Siete mujeres	Marcha	21/09/57		2 sax alto Eb, sax tenor Bb, 2 tpt Bb, tbn, bat, pno, vn, cb		2/4	92	Re m	Re m-> Re M-> Re m		Quiruga	Jose MF Gil Serrano		SGAE	1957	
AZA-515	Sinfonía aragonesa	Sinfonía*													SGAE		Solo aparece el nombre de Azagra en el registro.
AZA-516	Sirena del mar												Luis Premdes Estrada/Vicente Moro Lanchares**		SGAE		
AZA-517	Soleá catcefera	Baile-soleá*	16/03/51	Theatre Shool (Londres)	Instrumental		3/4	53	La m				Angel Ortiz de Villegas		SGAE	1951	53 cc. conservados.
AZA-518	Soleá Montoya	Soleá*											Mariano Bolaños Recero/Lacado Martínez Durango		SGAE		Todos aparece como autores de la música y de la letra
AZA-519	Soleres Amaya	Soleá*													SGAE		Solo aparece el nombre de Azagra en el registro.
AZA-520	Solera española	Fox-trot			Voz-fl, cl Bb, sax alto Eb, tpt Bb, tbn, perc (bombo), vn, vc, cb			120	Fox-trot	La m	La m-> Re M	Alier			BNE	1930	Familia instrumental más amplia.
AZA-521	Solera fina														SGAE		Solo aparece el nombre de Azagra en el registro.
AZA-522	Solera gitana												Jose Casanova Caparrós		SGAE		Solo aparece el nombre de Azagra en el registro.
AZA-523	Solera pura												Miguel Ibañez**		SGAE		Solo aparece el nombre de Azagra en el registro.
AZA-524	Solera y Sol														SGAE		Solo aparece el nombre de Azagra en el registro.
AZA-525	Sol grandino														SGAE		Solo aparece el nombre de Azagra en el registro.
AZA-526	Sones calés	Son*													SGAE		
AZA-527	Son sonete	Son*													SGAE		
AZA-528	Soy el carretero	Baiao			Voz-2 sax alto Eb, sax tenor Bb, 2 tpt Bb, tbn, perc (bat), pno, vn, cb			49	Baiao	Do M	Do M-> Fa M	Melero	Jose MF Gil Serrano		BNE	1962	3 estrofas.
AZA-529	Soy granadina	Marcha andaluza			pno, 2 vn, vc, cb			83	Marcha andaluza	Do m		Alier (Madrid)	Merino Simón**		BNE	1920	Solo di spotemos de partituras para pno, 2º vn, vc, y cb.
AZA-530	Soy mariposa														SGAE		Solo aparece el nombre de Azagra en el registro.
AZA-531	Soy morena clara	Farmea canción/zambra	01/06/64	Madrid	Voz-instrumentos		2/2 (C tachado)	41		Re M	Re M-> Re m-> Re M		Mercedes Sanz García		SGAE	1964	41 cc. conservados. También película Morena Clara (nueva versión por Lola Flores)

El compositor español José María Ruiz de Azagra Sanz (1900-1971): biografía y obra

Ref. catalogación	Título	Género	Fecha composición/registro	Lugar estreno	Instrumentación	Duración	Compás	Nº compases	Indicación	Tonalidad principal	Tonalidades secundarias	Editorial	Autor letra	Autor conjunto música	Localización	Año	Observaciones
AZA-532	Soy un señorito	Música de fondo								Si b M	Si b M -> Sol M	Opus Musical (Madrid)	A. Reguero		BNE	1935	Dir. Florán Rey. Canción Embrujos.
AZA-533	Sube carbón	Baño			Voz+2 sax alto Eb, 2tp Eb, tbn, pno, vn, vc, cb		41		Tempo de baño, bayon							1961	
AZA-534	Suecdo en Sevilla	Música de fondo	17/01/55	España		84"						Alejandro Rodríguez Gómez/José Antonio Ochalá García	Juan Solano		SGAE	1955	Dir. José Gutiérrez Maesso. Drama musical.
AZA-535	Suena campañina																
AZA-536	Suelto andaluz																
AZA-537	Sueros y caballos	Música de fondo															
AZA-538	Su hermano y él	Música de fondo				10"											
AZA-539	Suspiro de Granada	Música de fondo				91"											
AZA-540	Suspiros de Triana	Música de fondo	16/12/55	Madrid	Voz+instrumentos (gtr)	85"											
AZA-541	Tango acordón	Tango*															
AZA-542	Tango de los Andes	Tango*	06/12/58		Voz+fl. cl. Bb, corneta C, tbn, perc (bto), vn, vc, vc, cb				Pasodoble español	Do M							
AZA-543	Tango jerezano	Pasodoble-tango*						38									
AZA-544	Te espero en el 4	Humorada cómica lírica	02/01/31	Teatro Martín (Madrid)	Voz+trp, fl. ob, 2 cl Bb, fg, 2tr, sax alto Eb, 2tp(Bb), tbn, perc, vn, va, vc, cb												
AZA-545	Te quiero y nada más	Canción	23/11/61	Madrid	Voz+instrumentos		3/4	61	Fox chachú	Mi b M							
AZA-546	Teresa y Luisillo																
AZA-547	The miskey	Bailable	12/01/50	Theatre Varietades (París)	Instrumental		2/2 (C tachado)	33		Mi b M							
AZA-548	Tremblan tus carnes																
AZA-549	Ti-poi-l-no	Fox			Voz+instrumentos			74	Fox	Sol M	Sol M -> Mi b M	Armónico (Barcelona)	Gonzalo Delgrás		BNE	1942	Canción-baile. Película Un marido a precio fijo. Se conserva solo partecilla piano+voz.
AZA-550	Tra la noche he estao solando																
AZA-551	Toca Nicanor	Mambo-já	03/02/60	Madrid	Instrumental (tam, pto)	3'	2/2 (C tachado)	56	Mambo-já	Fa M		Ediso	José Mº Gil Serrano/Eduardo Diehl de Souza		SGAE	1960	Excepto en el primer pentagrama, escrito sin clave ni armadura.
AZA-552	Toto lo puede																
AZA-553	Tontecando																
AZA-554	Torbellino	Música de fondo	22/12/41	España		104"											
AZA-555	Torera																
AZA-556	Torerías																
AZA-557	Tornilgán																
AZA-558	Tremolina	Música de fondo	21/04/57	España		90"											
AZA-559	Triana caní																
AZA-560	Triana tranera																
AZA-561	Triana y olé	Baile	26/03/58	Madrid	Instrumental		3/4	69		La m	La m -> Do m		José Mº Gil Serrano		SGAE	1958	Solo aparece el nombre de Azagra en el registro.
AZA-562	Trianas																

Ref. catalogación	Título	Género	Fecha composición/es reano registro	Lugar estreno	Instrumentación	Duración	Compás	Nº compases	Indicación	Tonalidad principal	Tonalidades secundarias	Editorial	Autor letra	Autor conjunto música	Localiza- ción	Año	Observaciones
AZA-563	Trigales de Trebujena	Ballet	30/08/59	Madrid	Voz-instrumentos	12'	3/4	14		Do M			Luis Pérez Davila	Jose Mº Gil Serrano	SGAE	1959	14 ec. conservadas. No hay escrito compás. Siguen variaciones sobre el mismo tema.
AZA-564	Tonera flamenca	Pasodoble	10/01/57	El Caidán (París)	Voz-instrumentos		2/4	70		Do m	Do m-> Sol m-> > Do M		Federico Maenza	Sisto Cambierran/Enrique Bregola**	SGAE	1957	70 ec. conservadas.
AZA-565	Tu persona														SGAE		
AZA-566	Tu no sé														SGAE		
AZA-567	Túe de reyés!	Revista	24/03/55	Teatro Fuencañal (Madrid)	Voz(?) + instrumentos								Mariano Bolaños Recio/Alfonso Jofre de Villegas		SGAE		
AZA-568	Una cbeia de opereta	Música de fondo	31/01/44	España		82'						Campa PC, CIFESA	Romo/Aljuearó/Cofner		BNE	1955	Dir: Ramón Quadreny. Comedia.
AZA-569	Una duquesa manola		15/09/49												SGAE/ES ADAIC	1949	Registrada en SMDAC.
AZA-570	Una mosca de Anso	Canción	23/08/57	Madrid	Voz-instrumentos		3/8	82		Re M			Salvador Valverde	Jose Mº Gil Serrano	SGAE	1957	
AZA-571	Un bandolero												Mariano Bolaños Recio/Locacido Martínez Durango	Jose Meléndez de la Fuente**	SGAE		
AZA-572	Un bigote para dos	Música de fondo	11/11/40	España		71'						CIFESA				1940	De la película Un bigote para dos. Comedia. Dir: Iñigo y Mihura. No se conserva nada.
AZA-573	Un hombre de negocios	Música de fondo	05/12/45	España		91'						CIFESA				1945	Dir: Luis Lucia. Comedia
AZA-574	Un marido a precio fijo	Música de fondo	20/04/42	España		104"						CIFESA/Hegamnia Arts Films/URCE	Maria Luisa Linares Beerra	Luis Gómez Gutiérrez-Otero	SGAE	1942	Dir: Genaro Delgrás. Comedia. Canción. Tri-poli-no.
AZA-575	Un pañadito de arena	Pasodoble	01/07/56	Madrid	Voz-instrumentos		2/4	99		Re m		UME	Luis Gómez Gutiérrez-Otero	Luis Gómez Gutiérrez-Otero	SGAE	1956	Creación de Lola Flores.
AZA-576	Vale mi copla un leoso	Comedia lírica-copla*	07/06/47	Cines Proyecciones (Madrid)									Jerónimo Cruz Salmerón/José Parada Muñoz/Renamed Sicilia Font		SGAE	1947	Otro título: La última ronda. 2 actos.
AZA-577	Valencia												Alfredo Díaz Manzanares**		SGAE		
AZA-578	Valenciana bonita	Baile	02/03/52	Madrid	Instrumental		3/8	51	Allegretto-> Vivo	Si b M	Si b M-> Re m-> Re M				SGAE	1952	51 ec. conservadas. Tema y siguen variaciones.
AZA-579	Vals melódico	Baile-copla*	11/01/60	Madrid	Instrumental		3/4	38		Mi b M			Jose Mº Gil Serrano	Jose Mº Gil Serrano	SGAE	1960	38 ec. conservadas.
AZA-580	Vaya biseca												Sisto Cambierran/Enrique Bregola**		SGAE		
AZA-581	Vaya pez														SGAE		
AZA-582	Vaya un amigo												Sisto Cambierran/Antonio Muñoz/Renamed Sicilia Font**		SGAE		
AZA-583	Vitroneros												Luis Carlos Samaniego/ Ramon Prellor**		SGAE		
AZA-584	Vendedera de maris														SGAE		
AZA-585	Vendo flores														SGAE		
AZA-586	Ven muchacho														SGAE		
AZA-587	Venta de los pinares	Ballet	25/05/61	Salsbury (Rhodesia del Sur, Africa del Sur)	Voz-instrumentos	25'	2/4	48	Cançado-> Guajira	Re M	Re M-> Fa M		Luis Pérez Davila/Luis Roberto Zafra		SGAE	1961	48 ec. conservadas. También 38 y 34. 2 temas.
AZA-588	Ventura														SGAE		
AZA-589	Ventura angonessa														SGAE		
AZA-590	Vidas cruzadas	Música de fondo													SGAE		
AZA-591	Vilancicos	Baile-vilancico*	22/12/70	Theatre de la Ville (París)	Voz-instrumentos	15'	3/8	79		Re m		CIFESA	Luis Pérez Davila/Luis Roberto Zafra Antonio y Enrique Paso/Mmanuel Paso Andrés	Ignacio Fernández Sánchez**	SGAE	1970	Pertenece a Coja used la onda (Melodías para todos)
AZA-592	Viudas modernas	Balón	08/03/58	Teatro Regio (Almansa)											SGAE	1958	Pertenece a Coja used la onda (Melodías para todos)
AZA-593	Viudas de hoy		26/03/57	Madrid	Voz grave/2 sax alto Eb, sax tenor Bb, 2 pti. Bb, pno. cb, guitarra en Do		2/2 C (teclado)	59		Sol M	Sol M-> Si b M-> Sol M		Antonio y Enrique Paso/Mmanuel Paso Andrés	Ignacio Fernández Sánchez/ Antonio G. Slinger (ur) **	SGAE	1957	Pertenece a Coja used la onda (Melodías para todos)

Ref. catalogación	Título	Género	Fecha composición/registro	Lugar estreno	Instrumentación	Duración	Compás	Nº compases	Indicación	Tonalidad principal	Tonalidades secundarias	Editorial	Autor letra	Autor conjunto música	Localización	Año	Observaciones
AZA-594	Viva badu														SGAE		Solo aparece el nombre de Azagra en el registro.
AZA-595	Viva el rumbo														SGAE		Solo aparece el nombre de Azagra en el registro.
AZA-596	Viva el tango	Tango*													SGAE		Solo aparece el nombre de Azagra en el registro.
AZA-597	Viva Graná														SGAE		Solo aparece el nombre de Azagra en el registro.
AZA-598	Viva Málaga	Malagueñas	23/01/55	Madrid									José Sentís (SACEM)		SGAE	1955	
AZA-599	Vivamos esta noche												Mariano Bolaños Recto/Alfonso Jofre de Villegas		SGAE		
AZA-600	Vivir de ilusiones	Canción	08/03/58	Teatro Regio (Almansa)		7'30"							Antonio y Enrique Paso/Mmanuel Paso Andrés	Ignacio Fernández Sánchez/Mmanuel G. Salinger (dF) **	SGAE	1958	Por encargo a Coja usad la onda (Melodías para todos)
AZA-601	Ya son las dos	Canción bailable	23/11/53	Theatre Olympia (Dublín, Irlanda)			6/8	63	Allegro moderato-> Allegretto-> Baile	Re M			Mercedes Sanz García		SGAE	1953	
AZA-602	Yeguas y potros	Música de fondo				10"						CIFESA, Jefatura de Cría Caballar y Remonta del Ministerio, Ministerio del Ejercito				1944	Dir. Sabino Antonio Micón. Corto documental.
AZA-603	Yo amo	Cha cha cha	26/03/57	Madrid	Voz: 2 sax, alto Eb, sax tenor Bb, ch, 2 tp Bb, pno		2/2	49	Allegretto	Si b M		Música del Sur (Barcelona)	Antonio y Enrique Paso, Manuel Paso	Ignacio Fernández Sánchez**	SGAE	1957	Otra: Coja usad la onda, del género melodías para todos.
AZA-604	Yo quiero ser buena												Enrique y Antonio Paso		SGAE		
AZA-605	Yo sé esperar												Francisco Sánchez-Oregala/José González Álvarez/Alejandro García Ulloa		SGAE		
AZA-606	Y siempre igual												Miguel Ibañez/Mercedes Sanz García**		SGAE		
AZA-607	Zambra de la Lola	Zambra*											Antonio González Álvarez**		SGAE		
AZA-608	Zapatado	Zapatado*													SGAE		Solo aparece el nombre de Azagra en el registro.
AZA-609	Zapatado clásico	Baile/zapatado*	16/03/51	Theatre School (Londres)	Instrumental		2/4	38	Allegro moderato	Re M			Mercedes Sanz García		SGAE	1951	38 cc. conservados.
AZA-610	Zapatado	Baile andaluz-zapatado*													SGAE		Solo aparece el nombre de Azagra en el registro.
AZA-611	Zapatado gaditano	Baile andaluz-zapatado*	29/11/54		Instrumental		2/4	58	Allegro gracioso	La M					SGAE	1954	38 cc. conservados. Tema y 4 variaciones. final.
AZA-612	Zapatitos de charol	Zonongo*		Madrid	Voz/pno/Voz/pno, vn, vcl, cb		2/4	63	Moderado->Allegretto moderado	Do M-> Do m-> Do M		UME	Narciso Fernández Boscader		SGAE	1926	Otro título: Zonongo con variaciones. Tema y 4 variaciones. final. Transcripción para Columbia Graphophone Company.
AZA-613	Zonongo gitano	Baile-zonongo*/danza española			Instrumental (se conserva pno)			184	Danza española	Do m		J. Garzón (Barcelona)			BNE	1959	Grandes éxitos de Teresa y Luisillo (Teatro de los Campos Eliseos), balletes (Columbia Graphophone Company).
AZA-614	Zulma														SGAE		Solo aparece el nombre de Azagra en el registro.

*Género extraído del título.

** Autor conjunto de la música: El nombre escrito en "autor conjunto música" puede ser de la letra.

Tabla 10: Catalogación.

ANEXO II: Entrevista a Francisco Ruiz de Azagra Sanz (hijo de José Ruiz de Azagra Sanz)

Esta entrevista tuvo lugar el día 13 de abril de 2012, a las 12h. En dicho encuentro, además de entrevistar a Francisco Ruiz de Azagra obteniendo valiosos y numerosos datos sobre la biografía de su padre, se consiguió una autorización firmada para poder solicitar las obras de su padre depositadas en la SGAE.

En la presente entrevista, las aclaraciones entre paréntesis en cursiva son propias, mientras que las que no están en cursiva son de Francisco Ruiz de Azagra.

Paula: Para poder consultar o pedir copia de las obras que hay de José Ruiz de Azagra en la SGAE necesitaría una autorización de usted, como hijo.

Francisco: Yo te lo firmo y ya está. Yo he sido empleado de la SGAE 42 años. Entré con 18 años y finalicé a los 60. Nosotros cobramos todavía derechos de autor. ¿Y esto es lo que te piden?

¿Estuvo usted trabajando en la SGAE?

Sí, 42 años. No quería estudiar, pero hice la oposición allí y la saqué.

¿Y su padre trabajó también en la SGAE?

Mi padre fue consejero de la sociedad de autores, luego de director de la sección de discos. Estuvo unos 6 meses, se fue porque no aguantaba el despacho, su vida no era para estar en una mesa trabajando, le gustaba la libertad. Bueno, en realidad fue porque vino Carmen Amaya, que buscaba un director de orquesta en España. Se pusieron de acuerdo y mi padre ya comenzó a trabajar para Carmen Amaya hasta que esta dejó de bailar, y entonces se fue con Teresa y Luisillo (el primer bailarín de Carmen Amaya). Y a los sesenta y tantos años lo dejó porque no se encontraba bien.

¿Fueron por muchas partes del mundo?

Mi madre está enterrada en Sydney, fue en uno de los viajes y se quedó allí. Mi padre nació en Lugo y se crió en Málaga, su padre era médico militar (oculista) e iban donde los trasladaron. Luego lo trasladaron a Madrid y allí es donde está enterrado.

¿Cuándo fue a Málaga?

De pequeño, pero no tengo ni idea. A mi abuelo le conocí de pequeño.

¿Y cómo es que comenzó a estudiar música, siendo su padre médico?

A mi hermana le pusieron un profesor de arpa, estudió arpa pero luego se casó y lo dejó. Estudiaron en conservatorio, creo. Teníamos un primo lejano, familiar de mi abuela, que era

carmelita (o franciscano, no recuerdo) y que iba a casa a darle lecciones de piano a mi hermana.

¿Y su padre tuvo también algún profesor particular?

(A esto, Francisco responde que no lo sabe. Pero sigue hablando de los familiares de su padre). Otro hermano de mi padre era militar y murió en el desastre de Annual (el desastre en Marruecos, donde los moros vencieron a los españoles y hubo una matanza de gente), era capitán de ingeniero, murió muy joven, año veintitantos.

¿Cuál es el nombre de su madre?

Mercedes Sanz García, y yo me llamo Ruiz de Azagra Sanz (Sanz por mi madre) y por eso coincide con los dos apellidos de mi padre (José Ruiz de Azagra Sanz).

¿Y el nombre de su abuela?

La madre de Azagra se llamaba Francisca y era de Navarra.

¿Viajó su padre por todo el mundo?

Viajaba junto con Carmen Amaya, y parte del repertorio era de él, aunque también había cosas de otros autores.

¿Y él era el director?

Sí, era el que dirigía la orquesta.

¿Y estudió piano también?

Sí, estudió la carrera de música, era compositor, pianista

¿Dónde estudió la carrera?

No tengo ni idea, sería por Málaga o algún sitio de esos.

¿Y cómo es que comenzó a realizar bandas sonoras para el cine?

Tiene muchas películas, me acuerdo de una que se llama *Malvaloca*. Dirigía también la música de las grabaciones de las películas, y después estuvo 6 meses en la sección de discográfica de SAE. Pero su ilusión era dirigir. Le salió una vez un contrato para América (Brasil, creo), pero no fue.

¿Y cómo entró en el mundo del teatro y la zarzuela?

Mi padre se dedicaba a dirigir en teatros, en revistas, la canción española, tiene muchos discos grabados. Empezó (tengo entendido) hacia el año 1920 cuando el cine era mudo y él era de los

pianistas que tocaban mientras pasaba la película. Eso ocurrió cuando vino a Madrid. Tiene muchos cuplés, hay uno muy conocido que es *La chica del 17*... Mi padre se volvió a casar, pero prefiero no decirte el nombre de esta señora porque tiene una hija metida en alta política. Pero no conservamos nada.

¿Esta señora tenía hijos?

Tenía una hija del primer matrimonio.

¿Han entrevistado a su padre o ha salido en televisión?

Supongo. Y en televisión ha trabajado dirigiendo orquestas. Mi padre ha ganado mucho dinero con la música, siempre hemos vivido muy bien...Yo tuve una moto y él se enteró que me había caído y en seguida me regaló un coche, un seiscientos de aquellos tiempos.

¿Dónde se casó con su madre?

No lo sé. Mi madre se llamaba Mercedes Sanz García.

Nombres de las hermanas

Mercedes y Maria José

¿Ha estudiado usted también música?

No, yo no. Y mi hermana la pequeña (Maria José) estudió algo de música pero se casó muy joven, a los 18 años. Las dos son viudas ya. Mercedes tenía cuatro hijos, uno (Pepe) se mató uno con una avioneta... Otro es inspector de Hacienda, otro que trabaja en una compañía de seguros, y el pequeño no sé qué es. Y la otra tiene cinco.

Ví hace poco que habían editado una película con música de mi padre (“Yo soy minero” o algo así) y se la compré para regalársela a mi hermana.

¿Podemos encontrar reediciones en Madrid de sus canciones?

No lo sé, a veces nos han pedido permiso, pero... El que más se hace es *La chica del 17*, otra canción que se llama *Los aficionados* (?). Y con todo eso ha ganado dinero... Luisillo y mi padre eran muy amigos (Luisillo me llamaba Paco nada más), yo era un crío y Luisillo ha muerto hará cinco o seis años.

¿Alguna editorial en la que su padre trabajara?

La Unión Musical (*buscará un disco en casa y fotos para enviarme. De partituras no tiene nada*). Tengo también una zarzuela que estaba escribiendo con el maestro Luna, pero no sé donde

está, es una parte que me dio un amigo, heredero del maestro Luna que la encontró al deshacer la casa. No sé dónde está, tengo una casa que es un revoltijo.

¿Ha colaborado con otros autores, por ejemplo, Gil Serrano...?

Gil Serrano murió en Castellón, era director. La SAE (?) se dividía en tres partes: Gil Serrano, el maestro Baleares (Casanova) y la de mi padre que era el de los discos. Mi padre tocaba el piano de maravilla. Le regalé a mi hermana Mercedes una fotografía de él dirigiendo una orquesta grande.

(Intentará conseguirme la fotografía. Hablamos de los nietos, etc.)

Mercedes era la que más estaba metida en la vida de mi padre. Vivían en dos chalets contiguos, en la misma calle de Chamartín de la Rosa (un pueblecito adosado a Madrid, donde está el Santiago Bernabeu), y al morir mi madre, mi padre se fue a vivir con la hija. Yo la guerra española la pasé allí en un chalet. Toda la guerra mi padre se la pasó allí, dirigiendo en el teatro Reina Victoria compañías de teatro, y después lo llevaron a la mili, pero no la hizo: se quedó como director de la banda del general Casado (el hijo de Casado se llama ... Rey). Cuando acabó la guerra estuvo una temporada sin trabajo por las represalias de la gente de Franco. Yo no puedo hablar mal de Franco porque nadie se metió con nosotros, yo me coloqué, podíamos dejar las puertas abiertas (el ladrón que cogían le molían a palos, eso sí, pero bueno, ese era malo...).

Entonces el recorrido de su vida es Lugo-Málaga-Madrid ¿llegó a trabajar en Málaga?

No, no, se fue a Madrid de pequeño (puede que en Málaga estudiara música). Iban donde le mandaba su padre Edmundo. El padre tuvo el hermano que murió en la guerra de África (Edmundo) y dos hermanas, Matilde y Antonia, pero ya murieron.

¿Con quién colaboraba?

Colaboraba con Gil Serrano, el maestro Perelló. En SAE te lo podrán decir, te pueden dejar partituras. Yo fui a pedir en autores y me dieron la letra enseñada. Si no te dan nada en autores, me vuelves a llamar y yo te acompañaría, te abriría la puerta y luego tú ya ... Es un edificio muy bonito (digno de ver), con una escalera preciosa que los alumnos de arquitectura admiran (está en Fernando VI, 4º). Puedes ir en autobús y luego paseas un poco.

Aparte de su propia música, ¿qué gustos o influencias tenía su padre, qué le gustaba escuchar?

No tengo ni idea. Él se ponía al piano, le daban el guión de la película para que supiera que tipo de música (misterio, americanos... hacía saltos).

¿Le daban mucho tiempo para componer esta música para guiones?

Él se metía en su despacho y a componer, nunca le he visto estresado. Eran 3 minutos de un tipo de música, otros 3 de otro tipo. Porque la gente en el cine no oye la música, pero es la vida de la película, muchas veces, el fondo musical.

Después mi padre, vendió un chalet y creó una compañía de teatro pero se arruinó con ella y llevaba de primera figura a Antoñita Moreno (también ha sido célebre esta cantante). La compañía no tenía nombre, puso todo el dinero pero fue un fracaso, no iba a vigilar las taquillas y se le comieron todo el dinero. En aquella época yo tendría 13, 14 o 15 años, y le pidió a su padre que le dejara ir de representante suyo, pero no me dejó⁶.

¿Y en esta compañía estrenaba obras suyas, también?

Claro, si él funda una compañía de variedades no iba a poner música de otro.

(Le pido que nos hagan una foto juntos y comenta que él va siempre con chaqueta porque en Autores siempre le obligaban a ir con chaqueta y corbata).

Es que estaba en un sitio que tenía mucha relación con la dirección de la SGAE, estaba en los despachos del presidente, yo estuve muchos años de Jefe del Registro General, entré como auxiliar y salí de jefe. ...tenía que ser una persona de confianza. Aunque en mi despacho no iba con chaqueta, cuando iba al despacho del presidente o a Firmas, me la tenía que poner.

¿En la familia había tradición familiar de música?

Que yo sepa no. Yo a veces me tiraba tres años sin ver a mi padre, se iba a Japón, Oceanía.

¿Y él no estudió oculista como su padre?⁷

No, porque su padre tuvo dos hijos, unos militar y el otro músico. Y las dos hijas, Matilde era practicante y Antonia estaba en el Ministerio de Justicia

(Se vuelve a ofrecer a acompañarnos a Autores. Me indica que el archivo general de SGAE ahora está en el sótano).

Antes había un archivo en otra calle. 22 años jubilado, cumplo 83 años el mes que viene, 42 años en autores, y 54 años casado y no tengo hijos. Mi padre tocaba todo lo que caía. Él estudió dirección y lo que le gustaba era dirigir, componía mucho canciones (de Antoñita Moreno), cuplés.

⁶ Azagra debía tener unos 38 años.

⁷ Recordemos que su hermana nos contó que Azagra comenzó a estudiar para oftalmólogo pero se lo dejó por la música.

Tuvo una escuela de baile y ponía sus números y su música, y bailarinas que comenzaban iban allí. Él era el director de la academia, iban las bailarinas a aprender a bailar con música de mi padre. Fue antes de la compañía de teatro, y fue en Madrid, no sé cuando. Puso los espejos, unos profesores, música de él y allí enseñaban, ensayaban. Y ya no me acuerdo de más. No tengas problemas en llamarme.

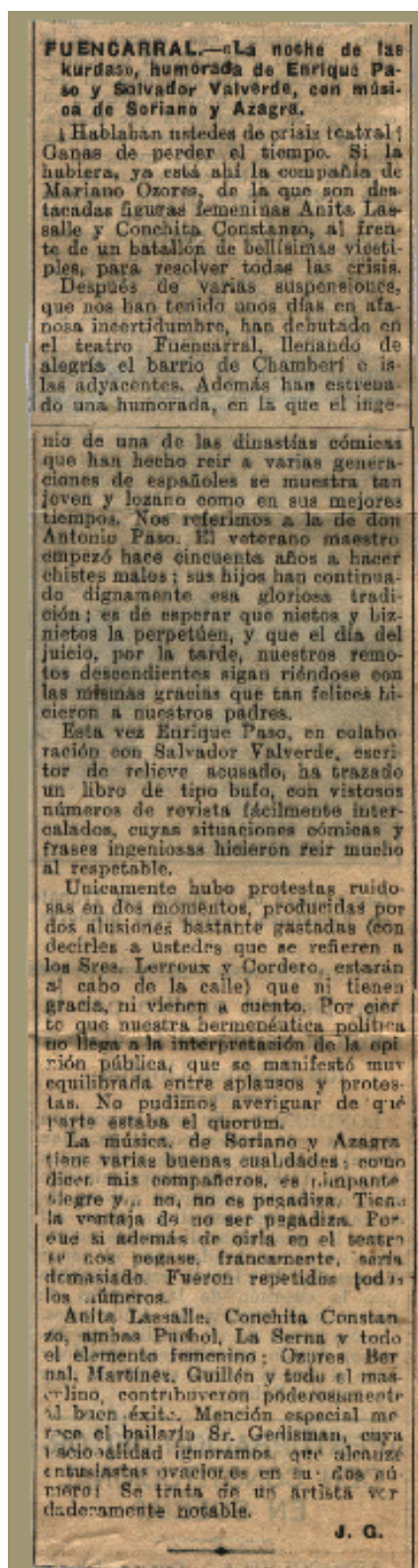


Imagen 14: entrevista con Francisco Ruiz de Azagra, Madrid, 13/04/2012.



Imagen 15: Ídem.

ANEXO III: Documentos, entrevistas y críticas



Recorte 38: Fuencarral. La noche de las kurdas, humorada de Enrique Paso y Salvador Valverde, con música de Soriano y Azagra. J. G. Documento obtenido de la Fundación Juan March, 1933.

Música PARA EL Cinema



Azagra.

Rafael Martínez.

LOS MAESTROS RAFAEL MARTINEZ Y AZAGRA NOS ASEGURAN QUE EN ESPAÑA NO SE HA HECHO LA PELICULA FUNDAMENTALMENTE LIRICA POR FALTA DE VALORES

EN ESPECIAL POR FALTA DE VOCES DE HOMBRE

Entre música de finas melodías modernas, Gaertner, caballero en su *travelling*, va tomando la escena de una gran fiesta de una película. Predispone el ánimo este instante para decidimos a conversar, brevemente, con estos dos músicos del cine, que dirigen y actúan, y que se llaman Rafael Martínez y Azagra.

—Hay que deslindar—dice Martínez, después de haber iniciado nuestra conversación en el aspecto musical—la película lírica de la dramática, en la que el fondo es fundamental. En España las artistas llegan al Estudio cinematográfico procedentes del campo lírico y del campo de la canción y, naturalmente, ha habido que atender a adaptarlas. Ahora ya se va a la totalización, atendiendo al proceso general de la película más que al éxito destacado de los intérpretes; esto, en general, claro es. Cifesa siente en este aspecto una gran preocupación y no rehuye nada que pueda avalorar—lo como factor importante. Ahí están *La Dolores*, *La Gitanilla* y *Boy*, donde la adaptación tiene música de los clásicos españoles y hasta de los internacionales. Así se pudo llegar, por ejemplo, en *La Gitanilla*, a que la protagonista cantara digna y decorosamente. Anotemos, desde luego, que Estrellita Castro respondió maravillosamente con su arte.

—¿Cómo debe ser la música para el cine?

—En el cine sonoro, la música comienza en el ruido (por ejemplo, las primeras escenas de *Aname esta noche*) y termina en la sinfonía *Vuelan mis canciones*. El ámbito musical en el cine no es precisamente la melodía, sino los incisos de la acción reflejados en forma musical, las acotaciones líricas a lo que pasa: la traducción en ritmos del espíritu y del movimiento del *film*. El público siente la música por *intuición*; por esto hay que cuidar atentamente de no defraudarle, ya que cada cual posee un paisaje espiritual interior, y hay que buscar, por lo tanto, ocasión y motivo para que ese paisaje interior se traduzca *objetivamente*.

Ahora interviene Azagra y dice que la música de fondo es importantísima, fundamental, por el contenido musical que remarca las ideas líricas y dramáticas; y cuando la música cesa, el diálogo adquiere el carácter potencial que de otra manera no tendría.

—¿Cuándo tendremos en España nuestra película lírica?

—En España—nos contesta Martínez—no se ha hecho aún la película fundamentalmente lírica, acaso, por falta de valores en conjunto; pero creo que, en especial, por falta de voces de hombre.

Martínez y Azagra se complementan mirándose al contestar a nuestras preguntas.

—¿Creéis que puede mejorarse la toma de sonido?

—Desde luego. El micrófono es más sensible que el oído humano y recoge defectos que no aprecia éste. Ocurre algo parecido a lo que sucede con la máquina fotográfica, que capta detalles inapreciables a la vista y se impone, naturalmente, el maquillaje.

—Habría que “maquillar” la voz...

—Esto es; habría que “maquillar” la voz. El ejemplo lo tenemos en dos de nuestras grandes artistas: Imperio Argentina y Estrellita Castro. Las dos son voces fonogénicas. En cine rinden más. Magdalena era fonogénica de origen. Estrellita ha sabido adaptarse. La toma de sonido puede mejorarse con hallar un micrófono—que se cree hallado—que aprecie todas las densidades musicales en su real perspectiva.

—¿Qué condiciones creéis que debe reunir la música del cine?

—Es muy conveniente insistir en que el músico de cine tiene que estar muy identificado con el ambiente cinematográfico, y su trabajo ha de responder, necesariamente, a la inspiración y a los sentimientos del guión. La música de teatro o sinfónica es completamente distinta de la cinematográfica.

Rafael Martínez ha probado ya la alegría del éxito en películas como *La Dolores*, *Nobleza baturra*, *Morena clara*, *La hermana San Sulpicio*, y ha sido técnico de la producción de Cifesa, y actualmente la lleva con la colaboración de Azagra. Juntos también escribieron la música de *La Gitanilla*, varios *sketchs* líricos y algunas otras películas.

Y juntos también, como el gesto y el ámbito musical, elementos puros del cine sonoro, siguen trabajando para realzar con bellas armonías el espíritu, la belleza y las situaciones de nuestras películas.

Recorte 39: Música para el cine, *Radiocinema*, nº 56, 30-09-1940.

Lucky Sola. Esta bella artista se dispuso a marchar a Barcelona, acompañada de su madre. La sorprendieron en la estación de Blocha y no mejor película de la temporada...



—¿Cuál ha sido la que menos dinero ha dado? —Fue la peor de todas, hombre—dice más resolutivamente todavía.

María Flores. La protagonista de 'Julio' y 'Rosas' dice que la mejor película de la temporada es, sin duda, 'Sin novedad en el Alhambra'.



Roberto Rey. Roberto Rey nos contesta que ha habido tres buenas películas, en cuanto a técnicas, durante el año: 'Forja de hombres', 'Fies como girasol' y 'Sin novedad en el Alhambra'.



Luis Peña. Da por descontado este galán de la pantalla que los rollos que más dinero han dado son los de 'Sin novedad en el Alhambra' y 'Rebaya toda contesta'.



—¿Hay tanto malo por ahí...?

NUESTRAS ENCUESTAS

¿CUÁL HA SIDO LA MEJOR PELÍCULA DE LA TEMPORADA? ¿CUAL HABRÁ DADO MÁS DINERO?

Actores, músicos, operarios, críticos, decoradores, maquilladores, extras, porteros. Hábilmente han rehusado contestar a nuestra intención.

—¿La que más dinero ha dado es 'Sin novedad en el Alhambra'?

Fred Gallana. A este muchachote, optimista y un poco sentimental, lo hemos encontrado en la avenida de José Antonio. Podemos asegurar que es un adolecente. Fred Gallana que con un ilustre amañado y más habla con un gran entusiasmo de la película 'El crimen de Bolnisi', en la que desempeña uno de los principales papeles.



—¿Sin novedad en el Alhambra—nos dice resolutivamente.

—¿Qué cree usted que ha habido más dinero?

—No quiero, no quiero contestar.

Manuel Azagra. El maestro Azagra se prepara para dirigir la orquesta en el teatro de la Garnuda cuando le visitamos. Se alarma un poco porque cree que le vamos a interrogar sobre los problemas que trae consigo el cine en relación con el arte musical.



—¿Hay tanto malo por ahí...?

—¿Cuál ha dado más dinero? —'La Dolores', sin duda alguna. Y lo que da.

Juan Quintero. Siguen opinando los músicos. El maestro Quintero, a quien acompañamos de sus esposas, interrogamos en un café céntrico, al solicitarle nos asegura que la mejor película ha sido 'Huelgas borradas' y la peor 'Ora Pascuales'.



—¿Sin novedad en el Alhambra—nos contesta.

—¿Y cuál ha sido la película de la rutina?

—Estrictamente, 'Adriana Boleyn'.

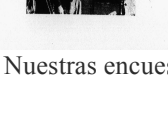
Enrique Gurrer. —¿Cuál es la mejor película, Enrique?

—Fue como girasol y Forja de hombres, pero a mí parecer, no precisamente las películas que tengan mejor fotografía, sino en general las que están mejor realizadas.

Una película es como un trapo, y un director es el sastre. Si el sastre es bueno, el trapo saldrá bien, aunque sea mala la tela. Y si no, al revés. Las fotografías, los decorados, etc., son, para la película, lo que para un traje los botones, los bolsillos, la chaqueta, el pedáneo, etc.

—¿Cuál ha dado más dinero?

—'La Dolores', una de las obras más exitosas de nuestro cine y a que pesar de todo ello se proyecta, en la actualidad, en la mayoría de los principales cines de Salamanca.



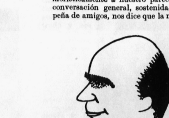
ENCUESTAS

¿CUAL HA SIDO LA MEJOR PELÍCULA DE LA TEMPORADA? ¿CUAL HABRÁ DADO MÁS DINERO?

Actores, músicos, operarios, críticos, decoradores, maquilladores, extras, porteros. Hábilmente han rehusado contestar a nuestra intención.

—¿La peor película? —La que di menos dinero, por mucho arte y éxito que ostentara.

Rafael Martínez. Otro buen músico opinó, un poco humorísticamente a nuestro parecer. En la conversación general, sostenida en una sala de amigos, nos dice que la mejor película ha sido 'Rosas'.



—¿Cuál ha dado más dinero?

—'Sin novedad en el Alhambra'.

—¿Y cuál ha sido la película de la rutina?

—Estrictamente, 'Adriana Boleyn'.

Enrique Gurrer. —¿Cuál es la mejor película, Enrique?

—Fue como girasol y Forja de hombres, pero a mí parecer, no precisamente las películas que tengan mejor fotografía, sino en general las que están mejor realizadas.

Una película es como un trapo, y un director es el sastre. Si el sastre es bueno, el trapo saldrá bien, aunque sea mala la tela. Y si no, al revés. Las fotografías, los decorados, etc., son, para la película, lo que para un traje los botones, los bolsillos, la chaqueta, el pedáneo, etc.

—¿Cuál ha dado más dinero?

—'La Dolores', una de las obras más exitosas de nuestro cine y a que pesar de todo ello se proyecta, en la actualidad, en la mayoría de los principales cines de Salamanca.

Fortunato Bernal. En una de las peñas más concurridas preguntamos a este joven actor su opinión. Dice: —La mejor película de la temporada es 'Sin novedad en el Alhambra', y la peor la que más dinero ha dado en la que ha ido a casa a comprar un kilo de queso y un kilo de carne.



Alfonso Monasterio. Alfonso Monasterio, otro actor, nos dice: —A mí parecer, la mejor película que ha visto este año es 'Fies como girasol'. Es muy divertida y muy bien realizada.



—¿Y cuál ha sido la peor?

—Fue 'Adriana Boleyn', pero, como tengo una gran afición al cine y tengo un gran conocimiento de todo lo que voy viendo, creo, Alfonso, que habrá sido la película que haya dado más dinero.

—¿Y cuál ha sido la peor?

—Fue 'Adriana Boleyn', pero, como tengo una gran afición al cine y tengo un gran conocimiento de todo lo que voy viendo, creo, Alfonso, que habrá sido la película que haya dado más dinero.

—¿Y cuál ha sido la peor?

—Fue 'Adriana Boleyn', pero, como tengo una gran afición al cine y tengo un gran conocimiento de todo lo que voy viendo, creo, Alfonso, que habrá sido la película que haya dado más dinero.

—¿La que ha dado más dinero. A mí el 'barbero de Sevilla', porque nos proporcionó ingresos por tres funciones distintas. Hace de teatro de arquitectura de modista, y al tratar del ambiente español, hasta de actor activo.

—¿La que menos dinero ha dado a quién? Porque si es a mí, en una representación estrenada regalé mi sueldo. Además, a las empresas, no sé, porque como no soy inspector del Timbre...

Pedro Margale. Extra, que menciona antes. Dice que la mejor película es 'Sin novedad en el Alhambra', y la peor 'Adriana Boleyn'.



Alfonso Monasterio. Alfonso Monasterio, otro actor, nos dice: —A mí parecer, la mejor película que ha visto este año es 'Fies como girasol'. Es muy divertida y muy bien realizada.



—¿Y cuál ha sido la peor?

—Fue 'Adriana Boleyn', pero, como tengo una gran afición al cine y tengo un gran conocimiento de todo lo que voy viendo, creo, Alfonso, que habrá sido la película que haya dado más dinero.

—¿Y cuál ha sido la peor?

—Fue 'Adriana Boleyn', pero, como tengo una gran afición al cine y tengo un gran conocimiento de todo lo que voy viendo, creo, Alfonso, que habrá sido la película que haya dado más dinero.

—¿Y cuál ha sido la peor?

—Fue 'Adriana Boleyn', pero, como tengo una gran afición al cine y tengo un gran conocimiento de todo lo que voy viendo, creo, Alfonso, que habrá sido la película que haya dado más dinero.

—¿Y cuál ha sido la peor?

—Fue 'Adriana Boleyn', pero, como tengo una gran afición al cine y tengo un gran conocimiento de todo lo que voy viendo, creo, Alfonso, que habrá sido la película que haya dado más dinero.

Recorte 40: Nuestras encuestas, Radiocinema, nº 59, 30-12-1940.



JUAN DURAN ALEMANY Y JOSE RUIZ AZAGRA DICEN:

Juan Durán Alemany y José Ruiz de Azagra comparten la popularidad de los compositores cinematográficos españoles. Sus composiciones, mejor, sus producciones, están vinculadas a una acreditada marca nacional. Alemany es catalán e hijo de un Director de masas corales que le educó musicalmente, alentando la vocación que el muchacho ya sentía y que constituía toda la ilusión de su infancia.

Hallándose en Alemania—1928—integrando una orquesta se despertó en él la curiosidad por el cine, y en aquella época en que, técnicamente, todo estaba por hacer en el sonoro, y especialmente en el aspecto musical, empezó a trabajar en algunos arreglos para las películas de la UFA y TOBIS, superando todas las dificultades. En 1939 y 1940 hizo una pródiga labor de arreglador en España y últimamente ha escrito música original para once películas, y ha lanzado gran número de canciones tan populares como "Fuiсте tú" y "Sin tí", y aún le ha quedado tiempo para hacer algunos arreglos gramofónicos, algunos de ellos tan populares como "El tirolero".

Durán Alemany es el autor, además del popular "Puppi-du", de "El difunto es un vivo", y también de otra canción no menos retonzona, que ilustra, con otras del Maestro Azagra, la nueva producción de Campa para CIFESA, "El pobre rico", que ha dirigido Iquino.

—¿Cuá' es—le preguntamos—su ideal cinematográfico?

—Hacer películas de gran envergadura musical al estilo de "Se llevó mi corazón" y "La calle 42", donde pueda poner en juego las cualidades técnicas y de melodista.

—¿Y su mayor afición?

—La música moderna, sobre todo cuando me dan amplias facultades para disponer de una gran orquesta, en donde me empleo a fondo en la música que algunos dicen de Jazz, pero que es actualmente, y según mi modo de ver, música internacional, ya que es la música que gusta a todas las multitudes e impresiona grandemente al oído cuando está tratada con modulaciones y gran masa de cuerda.

—¿Qué tiene actualmente en estudio?

—Con mi amigo Losada, autor de varios argumentos de cine y fantasías radiofónicas, estoy terminando una opere-

ta titulada "Café Vienés", al estilo comedia musical moderna, en la que tenemos puestas nuestras esperanzas y en la que, como vulgarmente se dice, hemos volcado el tintero.

El maestro Azagra, requerido por Producciones CAMPA, llegó a Barcelona hace un año para encargarse del arreglo cinematográfico de "Alma de Dios", y a partir de entonces Cifesa le encargó la composición y dirección musical de todas sus producciones en Barcelona.

—¿Está contentó?—le preguntamos.

—Hombre, yo he puesto en toda esta gran labor mi entusiasmo y todo lo que sé.

—¿Qué producciones lleva realizadas?

—"Su hermano y él" y "Torbellino", que dirigió Marquina; "Los millones de Polichinela" y "Un marido a precio fijo", con Gonzalo Delgrás, y "El hombre que se quiso matar", con Rafael Gil, éstas para Cifesa, y para Campa, "El difunto es un vivo" y "Los ladrones somos gente honrada", dirigidas por Iquino. También en la Productora Ritmo, y en colaboración con el Maestro Padilla, intervino en la película "Mi adorable secretaria", con tres números de música.

—¿Y en producciones cortas?

—Mi trabajo fué también bastante copioso: cinco de dibujos, seis documentales, y para terminar, le diré también, que soy productor en colaboración con Cuquerella de una película corta de dos rollos, titulada "Una hora de España".

—¿Qué hace actualmente?

—Trabajo en "Malvaloca" y en "Ayer como hoy", que dirige Carlos Arévalo. Desde luego, este año pienso trabajar con la máxima intensidad, y como Cifesa triplica su producción, espero que pronto nos veremos por algún estudio madrileño.

—¿Cómo se trabaja en Barcelona?

—Mi trabajo en Barcelona es cómodo y agradable, pues el personal de aquí es muy disciplinado y muy atento.

Todo esto nos dijeron Azagra y Durán Alemany, los autores, respectivamente, de la canción del "Tipolino", que, ya popularizada en Barcelona, saltará pronto a otras ciudades, y del arreglo gramofónico del "Tirolo".

A.



Recorte 41: Juan Durán Alemany y José Ruiz de Azagra dicen: Radiocinema, nº 76, 30-05-1942.

EL CINE Y LA MUSICA

La canción y la música de fondo • La música y sus actores • El número de profesores de orquesta y los compositores

En las oficinas de Cifesa, en Barcelona, aprovechamos la oportunidad para hablar largo rato sobre la música en el cinema. Es el maestro Ruiz de Azagra quien contesta a las preguntas que formulamos. Lleva musicadas más de veinte películas en el breve espacio de año y medio, y nos dice:

—La música en el cinema tiene más importancia de lo que algunos creen.

—¿Cuántos aspectos presenta?

—Dos, completamente diferentes. La canción o el baile son trozos musicales puramente episódicos, que si están acertados dan realce al total de la película, y muchas veces factor importante en el aspecto comercial de la misma.

—Por ejemplo—decimos.

—El ejemplo lo tiene usted en la producción mejicana, mediocre en su aspecto técnico e interpretativo, pero que con sus cancioncitas ligeras y pegadizas, tan del gusto de nuestro público, hacen de cada producción un éxito comercial.

—¿Cuál es el otro aspecto?

—Es la llamada música de fondo. Esta, para mí, tiene más importancia que la canción, pues una mala interpretación de los momentos musicales puede hacer fracasar una película. En todas existen escenas amorosas o dramáticas, donde la palabra desaparece para dar paso al gesto o a la acción. Estas escenas, que vistas en "copión" parecen largas e interminables, y que no hay forma de cortar para no perder el buen ritmo de la película, son las que el músico tiene que estudiar con más detenimiento para que la música pueda sustituir con ventaja a la palabra. Y esas escenas, que antes parecían pesadas, quedan, con la aplicación de la música, perfectas y justas. Momentos de éstos o parecidos los tiene y los tendrá en todas las producciones, hechas y por hacer.

—Dicho más claro, si cabe...

—Otro ejemplo lo tiene en la comedia cinematográfica, donde la canción no es necesaria, y, sin embargo, no se puede prescindir de la música de fondo.

—¿Cómo clasificaría usted, en cuatro palabras, la música y sus actores?

—El autor de canciones es el artifice que adorna con sus encajes musicales el ropaje de la película, y el autor de la música de fondo es parte integrante de los cimientos que sostienen la producción.

—¿Es reconocido el valor de la música de fondo?

—La confección de la música de fondo es una labor ingrata y anónima, a la que no todos le dan la importancia que en realidad tiene.

—¿Qué le parece la producción nacional en el aspecto musical?

—Que está por hacer, pues no se puede llamar nacional a esos números "americanizados" y de falso folk-lore español que tanto abundan en nuestras películas. Afortunadamente, esos números son "flor de un día", recrean un momento y pasan al olvido, sin dejar rastro.

—¿Cree usted que las orquestas ante el micrófono deben ser muy nutridas?

—Algunos autores están en la creencia de que por poner un número elevado de profesores de orquesta las tomas de sonido son más perfectas y más ricas de matices; y eso, que en teoría es una realidad, la práctica me ha demostrado que hoy en España es perfectamente inútil. Para conseguirlo, lo primero que se necesita son locales capacitados para ello, buenos aparatos de sonido y manos expertas en los controles; y salvo muy pocas, pero honrosas excepciones, se da el caso paradójico de que donde hay buenos aparatos no tienen manos capacitadas para manejarlos, y donde existen esas manos capacitadas no tienen buenos aparatos.

—¿Qué opinión merecen a usted los compositores de cine?

—Aunque la pregunta tiene "veneno", no me asusta contestarla, y lo haré de una manera en la que cada cual se apropiará el calificativo que más le guste. Los hay "mejores" y "peores", con "personalidad" y "sin ella", y algún que otro "aprendiz".

La música de cine no es tan fácil como algunos creen. Requiere una preparación especial y un espíritu de adaptación capaz de asimilar toda situación lírica que se presente, por muy compleja que sea. La música "a medida" es cosa que no entra en todas las inteligencias, por muy "ilustres" que sean.

—¿Qué opina del cine español?

—Ya llevamos mucho camino recorrido, y gracias a la protección oficial, que hizo el milagro de que el capital se interesase, estamos superándonos; pero falta llegar a la altura que otras naciones han conseguido en este séptimo arte.

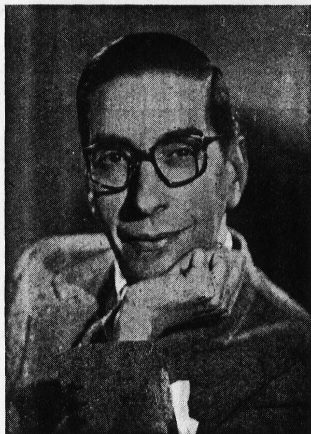
A.



Maestro Ruiz de Azagra

Recorte 42: El cine y la música, *Radiocinema*, nº 80, 30-09-1942.

¿Cómo influye la música en el éxito de una película?



J. DURÁN ALEMANY

VERDADERAMENTE debo decirle que cuando usted me hizo la pregunta a boca de jarro, en pleno paseo de Gracia, no estaba preparado para ella, pues iba completamente ajeno a lo que me rodeaba; pero después he pensado bien y contestaré en breves contestaciones:

1.º La música influye mucho en el éxito de una película, tanto si es de tipo musical como si no lo es.

2.º Una de las cosas más importantes de la relación del éxito de una película con la música es la presentación, o sea la portada con los títulos, intérpretes, técnicos. Aquí es donde hay que volcar todo lo interesante que puedan tener los motivos musicales del film, si es musical, y si no lo es, componer una música dinámica y especialmente de sonoridades, que predispongan al público y le fijen la atención. Sobre todo, mucha variación de ritmos y abundancia de efectos instrumentales.

3.º En la película musical pueden ser las canciones o bailables, etc., lo que dé el éxito a la película; pero hay que tener en cuenta que las situaciones musicales tienen que ser bien llevadas, o si no, entonces ya no lo encuentra lógico el público.

4.º Puede ayudar al éxito de una película una buena música de fondo, no mucha ni muy densa, pero que subraye adecuadamente las situaciones de las escenas. Nada de poner música porque sí o porque una escena es larga. Aquí opino que tiene que tener completa libertad el músico, incluso más que el director, pues el director ve la película en literatura y el músico la ve más en público, o sea que se da más cuenta de la situación a comentar musicalmente.

5.º Una buena instrumentación, sin tópicos ni giros zarzueleros. El cine requiere su música y debemos todos los compositores que nos dedicamos a él tener en cuenta eso y estudiar continuamente.

Ahora mi última respuesta:

—Si la película no tiene calidad y es un esperpento, no hay bastantes músicos para ponerla a flote.

Y como creo que ya soy demasiado extenso, pongo final a estas líneas y agradezco al público español la buena acogida que ha prestado siempre a mis producciones musicales.

EMILIO LEHMBERG

PARA que la música influya en el éxito de un film debe ir íntimamente ligada a la acción del mismo, y el éxito depende de la forma en que el compositor acierte a plasmar líricamente la imagen. Su misión principal ha de ser la de crear un ambiente sonoro propicio a cada escena. Su dinamismo, poesía y acento lírico, deberá someterse en todo momento a las exigencias del film.



JOSÉ MARÍA AZAGRA

DANIEL MONTORIO

INDISCUTIBLEMENTE, la música es factor importante en el éxito global de una película; pero... ¡son tan pocos los que de ello se dan cuenta!

La fotografía, los decorados, el *atrezzo* y la interpretación, son cosas que el público juzga fácilmente porque las "ve", y aunque muchos no entiendan de calidades ni de estilos, si les parece bonito, con eso se conforman.

La importancia que la música tiene en las películas sólo los directores se dan cuenta de ello... ¡Ah!... y no todos, pues si me apurase usted mucho, le diría que con los dedos de una mano nos bastaría para contarlos.

—Es usted un poco atrevido.

—Soy sincero nada más.

—¿Nombres...?

—No. ¡Para qué! Yo sé cómo se llaman y ellos son lo suficientemente inteligentes para comprenderme.

—¿Qué diferencia existe entre unos y otros?

—En que unos, al realizar una escena, dejan, conscientes de lo que hacen, un margen para que el músico complete el total, y generalmente de esa colaboración nacen momentos felices e interesantes. Los otros se acuerdan de la música cuando tienen que tapar defectos de realización..., y muchas veces lo consiguen, pero ni ellos ni nadie lo reconocen, unos por egoísmo y otros por incapacidad. Por eso creo que la música, bien aplicada, tiene tanta importancia como una cámara bien movida, unos decorados perfectos, o una interpretación irreplicable, pero repito nuevamente: ¡Son tan pocos los que de ello se dan cuenta!...

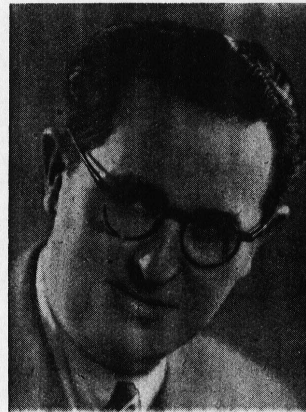
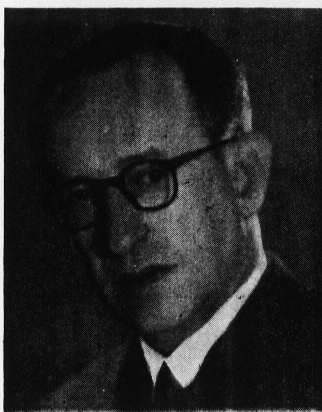
LA influencia de la música en el éxito de las películas es mucha, pero lo principal es que la película sea buena; sin esto resulta todo malo, desde el director hasta el último ayudante; pero no cabe duda que la música en el cine tiene un valor y a veces tanta importancia como una primera figura; mas, por desgracia, hay todavía productores de películas y directores que no le conceden ninguna a nuestras "semicorchas", es decir, casi les molestan. Así me ocurrió a mí una vez que un director de cierta película que yo tenía que musicar me dijo:

—La música de fondo tiene que estar muy bien acoplada y que suene mucho y la instrumentación muy cuidada; pero sobre todo, sobre todo, que cueste poco dinero.

Y después de hacerle bastantes preguntas sobre el particular, terminé por decirme:

—Mire, maestro, ya se arreglará usted con un sexteto.

Barcelona, 1943.



Recorte 43: ¿Cómo influye la música en el éxito de una película?, *Radiocinema*, nº 89, 30-06-1943.

Hay que conceder a la música toda su importancia



El maestro Guiral trabaja con todo bienestar y hace un breve descanso en su labor para conceder a la música toda su importancia. El maestro Guiral, que ahora falta conceder a la música un poco más de importancia de la que hasta ahora se le ha otorgado. Este aspecto de la cinematografía ha sido, hasta ahora, uno de los más abandonados. ¿Cabe ya para la música importancia para la belleza y la altura artística de las producciones. El precio que se paga por este aspecto de la producción, se paga efectivamente este aspecto con todo su valor, no se abate, no se abate. En el cine, que tiene un carácter eminentemente artístico, los productores extranjeros, también que dan a la música la misma importancia que en el cine español.

—¿Y usted cree que esto se puede hacer en España?

—Desde luego, en nuestro país tenemos los buenos, elementos como pueden existir en cualquier parte, incluso mejores en muchos aspectos. Conviene y es necesario que se ponga en marcha, puede dar los resultados inmejorables, lo único que hace falta es el tiempo y dinero.

—¿Qué le da la impresión, y dignos, maestro, ¿qué le da la impresión de "Los hermanos Libranza"?

—Y de proyectos, ¿qué nos dice?

—Que más proyectos son los de siempre. Trabajar con toda intensidad en todo lo que tengo que hacer.

LA MUSICA EN EL CINE PARA 1947



El maestro Parada nos contesta

—¿Cómo ve el panorama de la música en el cine para el año 1947?

—La música en el cine está en relación directa con la producción cinematográfica, en cantidad y calidad. En cantidad, sí está, según los datos que he dado, va a ser importante, hemos de sacar la consecuencia de que el panorama musical para el próximo año ofrece perspectivas optimistas. En cuanto a calidad, es de esperar que la constante supervisión de nuestro cine se refleje también en el aspecto musical.

—¿Cómo cree que debe ser la música para el cine?

—(Cinematográfica). Que no exista? ¡Sí, señor! Cada día que pasa queda más claramente demostrado que la música, para que en el cine tenga la mayor eficacia, ha de tener una personalidad que, naturalmente, en cada caso, es una de la propia personalidad de la película.

—¿Qué hace actualmente y qué proyecto tiene para 1947?

—De momento, tres guiones: *El viento rojo*, de José Luis Sáenz de Heredia; *Paradise*, de Antonio Benavente; y *El hijo de Bepi*, de Fernando Delgado. Más adelante.

—¿Desea decir algo más?

—La respuesta a la pregunta anterior: dándole más tiempo.

La música de cine no se debe repenitizar, dice Azagra

La visita al maestro Azagra es un oasis en el caminar del reportero. El maestro está escribiendo una revista española, y un plantel de chicos guapa-bullas a su alrededor, alegrados con sus canciones Antonio Moreno, Nelly del Plata y María García, y con el ritmo de su baile, la gran Pequeña María. (Al Taulián hay dos "tos") el cantador Lucrécia y el autor del Ballet, Pava. En una pausa, preguntamos al maestro:

—¿Qué opina de la música cinematográfica en España?

—Hombre, pues... que hasta ahora no se le ha dado toda la importancia que merece a la música de las películas, y se le ha restado el aspecto económico, perjudicando con ello la calidad de la sincronización. El caso es que en España hay autores que pueden hacer las cosas tan bien como los americanos. Ahora bien, lo que hace falta es que nos encarguen las cosas con tiempo y no nos obliguen a hacer la música de una película en cuatro días.

—¿Muy razonable, maestro. Ahora vamos a hablar un poquito de sus proyectos.

—¿Proyectos? Hace la música que me encargan. Ahora trabajo en *La Princesa de los Ursinos* y después hará la música de *José María el Temporal* y *Los siete años de Erijú*. Ya ve usted, parece que ahora se van dando cuenta los productores de que Azagra sabe hacer música española. Llevo he-

EL PUBLICO, AFIRMA QUIROGA, TIENE CADA DIA MAYOR EDUCACION MUSICAL

El maestro Quiroga, que en la actualidad, además de la labor teatral para Lola Flores, compone tres canciones para *Serenata española* y la música de *La Lola se va a los puertos*, hace un alto en su tarea para exponernos su punto de vista sobre la música en el cine.

—Cada día—el público tiene mayor educación musical, y cada vez es más necesario depurar el estilo. Por ello pienso que, lógicamente, en el próximo año la música tendrá mayor calidad, especialmente en lo que se refiere al ropaje armónico y a la rítmica ocasional.

Y tras estas breves declaraciones, el maestro Quiroga vuelve a sumergirse en la vorágine de sus ocupaciones.

SALAS DE REGISTRO Y EQUIPOS DE MEZCLA DICE EL MAESTRO QUINTERO

El maestro Quintero se somete a nuestro interrogatorio, y a la pregunta de cómo ve el panorama de la música para 1947, contesta:

—Yo, particularmente, no tengo planes fijos para 1947; pero creo que será bueno, dado el alto nivel artístico conseguido ya en la producción cinematográfica española.

—¿Qué defectos encuentra usted en la forma de hacer la música para el cine?

—El defecto mayor es la prisa con que hay que hacer la partitura. Cuando llega al compositor el "copión" para poder trabajar, siempre hay compromisos de espacio tan próximos que tenemos que trabajar a marchas forzadas. Además se carece en los Estudios de salas de registro de música acondicionadas especialmente, y los equipos de mezcla no son todo lo perfectos que nosotros deseáramos.

—¿Cómo podrían corregirse estos defectos?

—Espero que pronto, dado el celo y entusiasmo de nuestros Estudios cinematográficos, habrá buenas salas de registro de música y magníficos equipos mezcladores.

—Y ahora, una última pregunta: ¿qué proyecto tiene para la próxima temporada y qué hace actualmente?

—Eh... voy haciendo una partitura para el cine, ya creo más difícil hacer una buena partitura para el cine, ya que su misión es dar a la pantalla el relieve y la profundidad de que carece. Actualmente estoy haciendo una obra teatral, y como le decía antes, no tengo aún planes determinados para 1947.

MAESTRO PARADA

—¿Cómo cree que debe ser la música para el cine?

—(Cinematográfica). Que no exista? ¡Sí, señor! Cada día que pasa queda más claramente demostrado que la música, para que en el cine tenga la mayor eficacia, ha de tener una personalidad que, naturalmente, en cada caso, es una de la propia personalidad de la película.

—¿Qué hace actualmente y qué proyecto tiene para 1947?

—De momento, tres guiones: *El viento rojo*, de José Luis Sáenz de Heredia; *Paradise*, de Antonio Benavente; y *El hijo de Bepi*, de Fernando Delgado. Más adelante.

—¿Desea decir algo más?

—La respuesta a la pregunta anterior: dándole más tiempo.

EL MAESTRO LEONZ AFIRMA QUE LA MUSICA CINEMATOGRAFICA ES MUY DIFICIL

Con fluidez y gran seguridad en los conceptos va contestando el maestro Leonz a nuestro interrogatorio sobre la música en el cine, y con estas palabras nos explica cómo ve él el panorama de la música cinematográfica para 1947:

—Está a la vista que la música en el cine va mejorando de día en día. Y eso que la música cinematográfica, que no es la película musical, es muy difícil de hacer bien, porque es necesario que el músico sea un compositor hecho, sobre todo en el aspecto sinfónico. Debe saber a la perfección lo que es una pantomima, música sinfónica, música dramática... porque todas éstas y muchas más cosas se le pueden presentar en su labor como músico de cine. Y, sobre todo, porque los efectos cinematográficos deben estar servidos por un estilo de música digno.

—¿Qué inconvenientes encuentran los músicos de cine para escribir sus partituras?

—Creo que se ha llegado a una completa comprensión entre músico y director, que facilita enormemente el trabajo. El único inconveniente que encuentro es el agobio, la falta de tiempo,

ya que la partitura no se puede hacer hasta que no está terminada la película, y entonces hay prisa por estrenar. Y tenga en cuenta que cualquier película normal, *Las inquietudes de Shantinhá*, por ejemplo, tiene una hora de música. Y siendo buena la música, no se escribe en un año y cinco días.

—¿Y cómo cree usted que podría solucianarse este inconveniente?

—Unigo más: el cine es el reino del vértigo. No hay más solución que adaptarse.

—Dígame, maestro: ¿cómo cree que debe ser la música cinematográfica?

—Yo creo que debe ser una música moderna con todas las inquietudes y las conquistas que la música ha logrado en nuestros días. Por ejemplo: Son modelos de músicas cinematográficas las escritas por Newman para *Cuervito maulero* y *La canción de Bernadette*, y la de Rossa para *Recreo*.

—¿Quiere decirnos ahora qué proyectos tiene, maestro?

—Este momento trabajo en la música de *Embudo*, *Serenata española*, *Tres espejos*, *Maria Fernanda la Jerezana*, y otros cosas. Más tarde, seguiré trabajando para el cine, por el que siento gran afición, aunque a veces me da disgustos. Y, por fin, en cosas particulares, como un cuarteto que me estrenará la Agrupación Nacional de Música de Cámara, y una ópera.

que la partitura no se puede hacer hasta que no está terminada la película, y entonces hay prisa por estrenar. Y tenga en cuenta que cualquier película normal, *Las inquietudes de Shantinhá*, por ejemplo, tiene una hora de música. Y siendo buena la música, no se escribe en un año y cinco días.

—¿Y cómo cree usted que podría solucianarse este inconveniente?

—Unigo más: el cine es el reino del vértigo. No hay más solución que adaptarse.

—Dígame, maestro: ¿cómo cree que debe ser la música cinematográfica?

—Yo creo que debe ser una música moderna con todas las inquietudes y las conquistas que la música ha logrado en nuestros días. Por ejemplo: Son modelos de músicas cinematográficas las escritas por Newman para *Cuervito maulero* y *La canción de Bernadette*, y la de Rossa para *Recreo*.

—¿Quiere decirnos ahora qué proyectos tiene, maestro?

—Este momento trabajo en la música de *Embudo*, *Serenata española*, *Tres espejos*, *Maria Fernanda la Jerezana*, y otros cosas. Más tarde, seguiré trabajando para el cine, por el que siento gran afición, aunque a veces me da disgustos. Y, por fin, en cosas particulares, como un cuarteto que me estrenará la Agrupación Nacional de Música de Cámara, y una ópera.

que la partitura no se puede hacer hasta que no está terminada la película, y entonces hay prisa por estrenar. Y tenga en cuenta que cualquier película normal, *Las inquietudes de Shantinhá*, por ejemplo, tiene una hora de música. Y siendo buena la música, no se escribe en un año y cinco días.

—¿Y cómo cree usted que podría solucianarse este inconveniente?

—Unigo más: el cine es el reino del vértigo. No hay más solución que adaptarse.

—Dígame, maestro: ¿cómo cree que debe ser la música cinematográfica?

—Yo creo que debe ser una música moderna con todas las inquietudes y las conquistas que la música ha logrado en nuestros días. Por ejemplo: Son modelos de músicas cinematográficas las escritas por Newman para *Cuervito maulero* y *La canción de Bernadette*, y la de Rossa para *Recreo*.

—¿Quiere decirnos ahora qué proyectos tiene, maestro?

—Este momento trabajo en la música de *Embudo*, *Serenata española*, *Tres espejos*, *Maria Fernanda la Jerezana*, y otros cosas. Más tarde, seguiré trabajando para el cine, por el que siento gran afición, aunque a veces me da disgustos. Y, por fin, en cosas particulares, como un cuarteto que me estrenará la Agrupación Nacional de Música de Cámara, y una ópera.

Recorte 44: La música en el cine para 1947, *Radiocinema*, nº 130, 01-12-1946.

La música y el "Quijote"

EL MAESTRO AZAGRA dice que la inmortal obra cervantina puede inspirar tantos motivos musicales como capítulos tiene

Por FLAVIANO



Cada escena de "Don Quijote de la Mancha", es un motivo de inspiración en que se asocia la plástica de las medias tintas y la armonía de la expresividad de las imágenes.

El maestro Azagra está siempre atareado, como hombre que abarca múltiples actividades y todas las desempeña con puntualidad cronométrica. Con la "emperaora" del baile "cañí", Carmen Amaya, el maestro Azagra se pasa algunas horas al frente de la orquesta con que la gitana genial y los suyos ensayan casi continuamente, preparando nuevas sorpresas al público español y al de fuera de España.

En este ambiente de teatro y de zambra nos ha sido posible al fin entrevistarnos con el maestro, el cual, enterado de nuestro propósito, nos atiende amablemente en uno de los intermedios.

—No conozco la música del "Quijote"—confiesa—, por lo que no puedo referirme a ella en cuanto con la película se relaciona. Sí puedo decirles, sin embargo, lo que me parece la obra de Cervantes desde el punto de vista musical y como tema de inspiración, a mi entender inagotable.

—¿Dónde ve usted el principal motivo musical del "Quijote"?

—La obra en sí podría condensarse en un solo y admirable poema musical, teniendo como "leit-motiv" las canciones populares—españolas, naturalmente—de la época en que Cervantes escribió su libro famoso. Pero, además, cada uno de los capítulos y aun de las escenas del "Quijote", pueden inspirar por sí solos y separadamente motivos musicales extraordinarios, tanto, por lo menos, como lo son en sí mismos los méritos y las bellezas de la obra.

—¿Cómo es que a pesar de eso son tan pocos los músicos españoles que se han decidido a buscar inspiración en el libro cervantino?

—La empresa es de una gran responsabilidad. Para muchos es preferible no intentarla. Considere usted que por simple que fuera el motivo temático—y lo tiene que ser en la mayoría de los pasajes del "Quijote"—, tendría que corres-



ponder a los méritos de una obra famosa y celebrada en el mundo entero. Esta es la causa de la inhibición de algunos compositores, que, aun siendo maestro del pentagrama y de reconocidas facultades en el divino arte, temen fracasar en la aventura, o al menos, no estar a la altura de las posibilidades y los méritos de la obra inmortal.

—¿No cree usted que además de esos motivos sencillos, no tiene el "Quijote" también base y cantera para la realización de magnos poemas sinfónicos?

—Indudablemente; y ese es el "quid" de las dificultades de que le hablo. A los temas de factura virgiliana y popular, grandiosos, sin embargo, en su misma sencillez primitiva, tendrían que suceder los de expresión solemne y arrolladora, imponentes en la gravedad de su acento erudito, y en esa mezcla y confusión de temas diversos, antagónicos en la forma, pero con un carácter de unidad y armonía en el fondo, estriba la dificultad de lograr la obra perfecta.

—¿Le gustaría a usted ver realizado el gran poema musical del "Quijote"?

—Espero que la película misma sea un exponente de esta realización extraordinaria, y que tanto en conjunto como en detalle, se pueda obtener la mejor sensación de sus muchos méritos e insuperables dificultades. Por lo demás, y volviendo a la obra de Cervantes como tema inagotable de inspiración musical, que es desde el punto de vista que le hablo, según le manifesté al empezar, de suponer es que ahora, con motivo de la proyección de la película en todos los lugares del mundo, vayan surgiendo músicos enamorados del ambiente—más directo y real en la pantalla que en el libro—que se decidan a intentar—y acaso lo logren—el gran poema musical del "Quijote", digno por todos los conceptos de esa obra maravillosa de que tan justamente orgullosa puede sentirse, con España, la Humanidad entera.

Recorte 45: Flaviano. La música y el Quijote, *Radiocinema*, nº 140, 01-10-1947.

ANEXO IV: Tabla de resumen por años de las conclusiones de la catalogación

AÑO	1919	1920	1921	1922	1923	1924	1925	1926	1927	1928	1929	1930	1931	1932	1933	1934	1935	1936	1937	1938	1939	1940	1941	1942	1943	1944	1945	1946	1947	1948	1949
TÍTULO	Títulos de pelecitas (1944 sobre caballos)																														
GÉNERO	Música de fondo (en 1940 Ier. Ballester)																														
FECHA	Música de fondo																														
LUGAR	España																														
VOCAL/INST R(UJ)	Varios																														
DURACIÓN	Varios																														
COMPAS	3/4																														
Nº CC	70-99																														
INDICACIÓN	Allegro, Moderato, Andante																														
TONALIDAD	Varios																														
PPAL.	La M																														
TONALIDAD SEC.	Cambio modo																														
EDITORIAL	UM E																														
AUT. LETRA	Mota																														
AUT. MUS.	Molá																														

