

## EL MAESTRO SUÑÉ, UN CASO PARADIGMÁTICO COMO MÚSICO Y DIRECTOR EN EL ACOMPAÑAMIENTO MUSICAL CINEMATOGRÁFICO DE LA TERCERA DÉCADA DEL S. XX EN BARCELONA

### *Master Suñé, a Paradigmatic Case as a Musician and Conductor in the Cinematographic Musical Accompaniment of the Third Decade of the 20th Century in Barcelona*

Jorge GIL ZULUETA 

Universidad Complutense de Madrid  
jorgegilz@musikarte.es

**RESUMEN.** Esta publicación presenta una inicial reconstrucción de la trayectoria de uno de esos músicos «anónimos» que se dedicaban al acompañamiento musical de las películas en los años veinte del pasado siglo. José Suñé Tomás aparece referenciado en los medios de prensa y revistas cinematográficas de la época como «el maestro Suñé» junto a la orquestina de su propio apellido. Pero en este caso no es un nombre más entre los dispersos en las agendas culturales, sino que sobresale en determinados reportajes la distinción de su trabajo musical en torno a un cine que aún no conocía lo que hoy universalizamos como banda sonora musical.

Partiendo de los escasos datos biográficos que hasta el momento se tienen, se esboza a través de un análisis hemerográfico el perfil formativo del maestro, la actividad que realizó la orquestina Suñé en los cines Kursaal y Capitol entre 1923 y 1928, los acompañamientos musicales de los diferentes estrenos de las producciones cinematográficas más importantes de mediados de los años veinte, así como las pocas partituras localizadas en su producción compositiva o como arreglista, por lo que podemos considerarlo como un caso paradigmático del hecho musical del cine «mudo» español.

*Palabras clave:* cine «mudo»; música cinematográfica; orquestas; Barcelona.

**ABSTRACT.** This publication presents an initial reconstruction of the trajectory of one of those «anonymous» musicians who dedicated themselves to the musical accompaniment of films in the twenties of the last century. José Suñé Tomás appears referenced in the media and film magazines of the time as «the master Suñé» together with the orchestra of his own surname. But in this case, he is not just another name among those scattered in cultural agendas, but rather the distinction of his musical work stands out in certain reports around a cinema that still did not know what we universalize today as a musical soundtrack.

Starting from the scarce biographical data available to date, the formative profile of the maestro is outlined through a hemerographic analysis, the activity carried out by the orchestra Suñé in the Kursaal and Capitol cinemas between 1923 and 1928, the musical accompaniments of the different premieres of the most important film productions of the mid-twenties, as well as the few scores located in his compositional production or as an arranger, so we can consider it a paradigmatic case of the musical fact of Spanish «silent» cinema.

*Keywords:* Silent film; cinema music; orchestras; Barcelona.

## 1. UN ESTADO DE LA CUESTIÓN. MÚSICA PARA UN CINE «NO MUDO» EN ESPAÑA. CARACTERÍSTICAS Y PRINCIPALES ELEMENTOS

Desde hace ya unas décadas los estudios sobre la primera etapa del cine en España y su hecho sonoro han comenzado a desarrollarse con un cierto interés por parte de la musicología y otras disciplinas paralelas. Sin embargo, todavía no se ha llegado a profundizar en las características principales de esas músicas que se generaban en la misma exhibición cinematográfica y sus intérpretes, los músicos que formaban parte del nuevo espectáculo, así como su evolución hasta la llegada del llamado cine sonoro recién iniciada la década de los años 30 del siglo pasado. Perduran las, a veces, muy simples menciones de la función de un pianista o de una orquesta acompañando las películas, pero apenas se plantean interrogantes de cómo se realizaban dichos acompañamientos, qué recursos musicales se empleaban, repertorios o si existía alguna metodología concreta, cayendo en una excesiva generalización sin diferenciar esta práctica de la realizada en otros países. Está constatado que este acompañamiento musical fue diferente en función de muy diversos factores como la manera en que se fue desarrollando la industria cinematográfica en cada país, su cultura musical o bien la recepción que el nuevo

espectáculo tuvo por parte del público y la crítica junto a la mayor o menor consideración del recién denominado séptimo arte como tal por parte de los sectores culturales y artísticos. Y es obvio que dichos factores configurarían el hecho sonoro de esa etapa para el elemento final: la exhibición en sala con un acompañamiento musical interpretado en directo. Así, la música, en su componente humano, se convertiría en un ingrediente fundamental para el nuevo espectáculo ganando su espacio frente a los diversos intentos de sonorización de las proyecciones a través de los muy variados artilugios mecánicos que se fueron ideando. En la línea de inexactitudes generalizadas también se sigue cayendo en el error de atribuir la funcionalidad de la música únicamente para mitigar el sonido del proyector que, si bien pudo ser considerada en un principio, realmente no fue tan determinante y fue más determinante el otorgar a la película una entidad expresiva superior adecuada a la intencionalidad de la escena (Padrol & Valls, 1986: 28). Son cuestiones que en nuestro país no se han acometido debido en parte a la gran escasez de fuentes primarias, como pudieran ser las partituras que fueron utilizadas para el acompañamiento musical en las proyecciones. A ello debemos añadir que hasta hace poco la música de cine o para el cine tampoco fue una materia susceptible de incluirse en un canon investigador en nuestro país junto a la poca consideración con que la historiografía había tratado la etapa de nuestro cine «mudo».

Pero tal como comentábamos al inicio de estas líneas, la actividad investigadora comprende, aparte de publicaciones, sobre todo la celebración de congresos dedicados a la música en el audiovisual, lo que está consiguiendo es una continuidad que permite ir rellenando esas lagunas de la historia de nuestro cine y su música. Al respecto, es meritorio nombrar que congresos y simposios como el *Simposio Internacional: la creación musical en la banda sonora* de la Comisión de Trabajo Música y Lenguajes Audiovisuales de la Sociedad Española de Musicología (SedeM) han sido pioneros en incorporar y valorizar el estudio, en sus más diversas facetas, de la música en el audiovisual llegando a cubrir, como muestra de un gran ámbito investigador, por ejemplo, la música en los videojuegos. Pero quedaba también pendiente retornar a los orígenes de lo que supuso la invención del cine y su desarrollo como espectáculo y ahondar en su hecho musical en España en esos primeros treinta años antes del advenimiento del cine sonoro. Por tanto, es meritorio también destacar a los pocos investigadores pioneros en afrontar la reconstrucción de la música en los primeros treinta años de vida del cinematógrafo. Josep Lluís i Falcó con su publicación en 1995 *Música y músicos en la Cataluña silente* abrió el camino a partir de una exhaustiva investigación de la que uno de sus grandes valores reside en haber recogido testimonios directos de la época, algo inaccesible hoy día. Al tiempo establecía un panorama sobre el hecho musical durante las proyecciones en sus diversas etapas, músicos y cines de Cataluña, y testimoniaba también algún vestigio de corpus musical utilizado evidenciando un cierto auge de la música de acompañamiento de las películas en

la década de los años veinte en Barcelona. Pero de dicha publicación han pasado más de dos décadas y salvo determinadas publicaciones diseminadas de autores como Julio Arce, sentando precedentes en la reflexión de una etapa de nuestro cine y su música, junto algunas investigaciones transversales en torno a las relaciones del cine con la zarzuela y la música popular<sup>1</sup>, se evidencia necesario cultivar este campo en profundidad que puede aportarnos interesantes reflexiones sobre la identidad de nuestro cine y las bases de su música.

Es indudable que, para acometer el estudio de esta etapa, las fuentes hemerográficas son imprescindibles y tras su análisis podemos llegar a esbozar mínimamente de qué manera se aplicaba la música en las proyecciones de aquellos años en el acto de exhibición en sala y, al tiempo, nos aportan –no en gran cantidad y de forma muy diseminada– nombres de sus protagonistas principales, los músicos que se dedicaban a lo que era ya un oficio consolidado a los pocos años de nacer el cine.

Pero en este punto podemos determinar los elementos y formas del hecho musical del cine en esa etapa, por lo que podríamos establecer una división en:

- La parte interpretativa en la misma sala con diversos formatos musicales que podían ir desde un solo pianista a un número variable de músicos que podían conformar desde dúos a octetos o las denominadas orquestinas, para llegar al formato mayor que era el de las orquestas de los grandes cines.
- Y, en contra de lo que se puede pensar, otro hecho musical importante sería el acto compositivo para determinadas producciones cinematográficas nacionales para las que se elaboraba una partitura destinada lógicamente a ser interpretada fundamentalmente en los estrenos<sup>2</sup>. Posteriormente esta partitura iba a ser reducida y adaptada a otros formatos musicales para las proyecciones sucesivas en salas que no disponían del formato original de gran orquesta.
- Supeditadas a estos elementos existían las funciones de seleccionador del repertorio a utilizar en los acompañamientos y la de adaptador musical muy comúnmente asumida por el pianista en las pequeñas formaciones y los directores musicales en las grandes orquestas.

1 Entre estas investigaciones cabe destacar la publicación de *La música y las películas en el cine mudo español. Las adaptaciones de zarzuelas en la producción cinematográfica madrileña de los años veinte* de Joaquín Cánovas Belchi, así como la tesis de Benito Martínez Vicente *Los orígenes de la canción popular en el cine mudo español (1896-1932)* del Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad I de la Universidad Complutense de Madrid, siendo el director de tesis Emilio Carlos García Fernández.

2 No incluimos en este apartado las adaptaciones cinematográficas de zarzuelas o del teatro lírico puesto que previamente ya tenían sus propias composiciones musicales, aunque sí se realizaba el trabajo de adaptación, usualmente por el mismo compositor original.

Pero estos hechos musicales fueron evolucionando a partir de una serie de factores propios del desarrollo de la industria cinematográfica a lo largo de los primeros treinta años del siglo XX y esta en función de cada ciudad o región, sus componentes sociales y culturales, sus infraestructuras e incluso su identidad musical, lo que determinaría la importancia dada al acompañamiento musical cinematográfico y sus formatos y repertorios utilizados.

Por ejemplo, uno de esos factores determinantes en la evolución del formato sería la creación de espacios exclusivos para las proyecciones cinematográficas que también se identificaron con una configuración arquitectónica determinada, sobre todo por sus componentes decorativos junto a mayores comodidades y capacidad en el aforo. Los empresarios de estas salas, denominadas en la prensa cines aristocráticos, invertían para disponer de una orquesta, en muchas ocasiones residente o bien la ya establecida anteriormente en el caso de teatros con una actividad paralela de diversos espectáculos de revista musical o programación de conciertos. Caso emblemático sería el Palacio de la Música de Madrid con la orquesta del maestro Lasalle o también las orquestas contratadas puntualmente e incluso de otras salas del mismo empresario (a modo de orquesta itinerante) para determinados estrenos.

Esbozadas las etapas y elementos del hecho musical, es necesario detallar las funciones que se han determinado sobre la música en esa etapa, para lo que proponemos una mirada comparativa hacia los estudios anglosajones que son pioneros y han profundizado sobre el hecho musical que nos ocupa determinando muchas de las características de la música y los músicos en el cine «mudo». De esta manera podemos intentar extrapolar en parte, sin olvidar aplicar ciertos matices de la idiosincrasia cultural y social de nuestro objeto de estudio, a los datos recogidos en torno a uno de los músicos que, como presento aquí, puede ser un caso paradigmático en la labor de la interpretación musical en las salas de cine de la década de los años 20 en Barcelona, el maestro Josep Sunyer Tomás.

Así, de forma generalizada, podemos destacar dos funcionalidades que tenía el director de estas orquestas: la lógica dirección de los músicos junto a su interpretación en el caso de ser pianista y la otra como seleccionador de la música o configuración de un repertorio adecuado a cada pase de las películas del programa. A la vez, estas funcionalidades estaban condicionadas al tipo de producción cinematográfica y a su importancia en valores de recursos e inversión de presupuestos y aparato publicitario, entre las que podemos distinguir las que comúnmente entendemos como superproducciones en el caso de los grandes estrenos y las producciones de menor entidad y con menor duración en las carteleras y que usualmente no contaban con una partitura específica para su acompañamiento. Así, en el primer caso, la interpretación musical solía ser de una partitura compuesta expresamente para la película que usualmente podía ser facilitada por la productora o distribuidora, principalmente del cine llegado de EE. UU. o Alemania, países pioneros

en la composición cinematográfica antes del sonoro. En el segundo caso, y en la época que nos ocupa, fueron más numerosas las películas que no tenían concebida una música compuesta ex profeso para ella, dándose esta carencia sobre todo en nuestra producción nacional, por lo que, en la segunda funcionalidad descrita, la de selección del repertorio, iba a jugar una parte importante el criterio de cada uno de los directores de las orquestas de estos cines.

Es complejo esbozar con exactitud las características de esta labor menos representativa en nuestro país en comparación con la misma figura que se desarrolló en otros países como EE. UU., donde destacan por ejemplo compositores como Erno Rapee o el músico italiano Giuseppe Becce, quien desarrolló gran parte de su trayectoria como compositor en Berlín, otro de los grandes centros de producción cinematográfica. Y no solo destacaron en el campo de la composición cinematográfica dirigida a películas concretas, sino también en la elaboración de música destinada a realizar los acompañamientos al uso. Los músicos nombrados y muchos más, también de EE. UU., desarrollaron el rol de director musical a la par que confeccionaron diversas partituras que estaban englobadas en las llamadas *Photoplay music*, llegándose a establecer bibliotecas musicales en las que se pueden encontrar, en algunos casos, hasta veinte mil composiciones. Su presupuesto anual solo para música se acerca a las seis cifras. De hecho, el gasto en música a menudo supone casi un tercio del total de los gastos de exhibición (Simón, 2004: 2).

Evidentemente el volumen de cifra mencionado, tanto del corpus musical como del presupuesto, no es representativo en el desarrollo de nuestra industria cinematográfica y sobre todo en lo relativo al hecho musical y, en un principio, en nuestro país este rol fue asumido por el propio empresario que buscaba –dentro de una funcionalidad más práctica y comercial– la mayor efectividad posible para el espectáculo para posteriormente pasar a manos del pianista o músico director, quien elaboraría los programas de acompañamiento musical aunque en ocasiones, tal como se refleja en los artículos de la prensa del momento, unos defensores y otros detractores, la consideración artística, social y laboral no era demasiado positiva, tanto por parte de la prensa como del público (Gil Zulueta, 2019: 320).

## 2. BREVE APUNTE SOBRE LA EXHIBICIÓN CINEMATOGRAFICA EN BARCELONA Y EL HECHO MUSICAL EN SUS CINES EN LOS AÑOS VEINTE DEL SIGLO XX

La historiografía sobre la historia del cine en España ha llegado a determinar sobre el desarrollo industrial y artístico del cine que sería la ciudad de Barcelona el principal centro productivo durante la primera década del nuevo siglo y, tal como apunta Palmira González (2001), se sucede una verdadera eclosión de apertura de numerosas salas dedicadas al cine en los primeros años, por lo cual

podemos deducir un mayor desarrollo en el planteamiento de las proyecciones cinematográficas que buscaban, en una de sus funcionalidades más pragmáticas, ofrecer el cine como un espectáculo completo en el que la música sería determinante dentro de las programaciones. Esta preeminencia ya era advertida por Juan Cabero en una de sus notas del *Heraldo de Madrid* en la que destacaba que en las salas de proyección de Barcelona la música se realiza de forma continua sin interrupción alguna como muestra de la importancia concedida a la música en las proyecciones por parte de los maestros directores<sup>3</sup>. Estas orquestinas eran formaciones de menor tamaño que previamente a la llegada del cinematógrafo interpretaban músicaailable en los salones con un repertorio variado, pero más centrado en las modas recién llegadas del exterior como el primigenio *jazz* y sus variantes másailables como el *fox-trot* o el *charleston* y que en los años veinte del siglo XX comenzaron a causar sensación.

Remitiéndome de nuevo al estudio centrado en la Cataluña silente, Lluís i Falcó menciona a diferentes directores de estas orquestinas. De entre estos músicos podríamos destacar, por su relevancia en los medios y su trabajo tanto compositivo como interpretativo, a Martín Lizcano de la Rosa, el llamado maestro Suñé, Blai Net, Eduard Toldrà o Juan Dotras Vila. Junto a la hemerografía de agendas culturales de la época de los principales periódicos de Barcelona y revistas de cine observé que la huella hemerográfica más relevante pertenecía al llamado maestro Suñé y no solo de forma cuantitativa por el número de apariciones de su nombre en prensa, sino por los tipos de artículos de opinión o crítica que se referían a su labor como director de la orquestina homónima en su apellido referentes sobre todo a determinados estrenos de grandes producciones y a sus adaptaciones musicales, así como por las consideraciones reflejadas por parte de diversos profesionales del mundo del cine.

Tabla 1. Muestra de música de la Cataluña silente

Músico	Años de actividad	Cine	Formación
Eduard Toldrà	1912	Salón Cataluña/ Sala Imperio	Violinista de la formación quinteto
Jordá - Moltó	1922	Salón Cataluña	Sexteto
José Suñé Tomás	1923-1929	Kursaal/Capitol Cinema	Orquestina - Compositor - Pianista

3 *Heraldo de Madrid*, 24 de agosto de 1927, p. 5.

Músico	Años de actividad	Cine	Formación
Orquesta Jover -Torrens	1926-1929	Cine Cataluña	Sexteto
Martín Lizcano de la Rosa	1924-1929	Pathé Cinema/ Cine Lido	Orquesta Lizcano
Dotras Vila	1927-1929	Tivoli/Kursaal/ Cataluña	-----

Fuente: Datos recogidos de la publicación *Música y músicos de la Cataluña silente* de Lluís i Falcó y elaboración propia.

### 3. EL MAESTRO JOSEP SUÑÉ TOMÁS. SU LABOR DE ACOMPAÑAMIENTO MUSICAL EN LOS CINES KURSAAL Y CAPITOL

La nota mencionada anteriormente del *Heraldo de Madrid* en la que Juan Cabero resalta el valor de la música en las salas de cine barcelonesas hace referencia principalmente a la profesionalidad del maestro Suñé por su adaptación musical realizada para un pase privado en el Capitol Cinema de Barcelona de la película *Estudiantes y modistillas* (Juan Cabero, 1927), dirigida por el propio Cabero, quien suscribe el artículo. Si bien pudiéramos atisbar un propio interés en elogiar la labor del músico en el pase de prueba de su propia obra, es más cierto que el maestro Suñé reúne muchas más menciones a su favor a lo largo de los años al frente de su orquestina en las salas de cine en las que trabajó, básicamente la Sala Kursaal y el Capitol.

En un principio, tanto en el estudio de Lluís i Falcó como en casi todas las menciones localizadas en la hemerografía se menciona como el «maestro Suñé» e inicialmente en mi investigación apenas encontraba datos biográficos para poder elaborar su trayectoria profesional y determinar cómo Suñé llegó a la labor de músico en las salas de cine. La búsqueda en referencia al maestro Suñé me llevó inicialmente al músico Juan Suñé y Masia (1866-1947), flautista y compositor catalán nacido en la localidad de Amposta. Sin embargo, no había referencia ninguna en su biografía de haber realizado acompañamiento musical en las salas de cine. Finalmente, en una noticia de 1931, cuando precisamente ya no realizaba tal labor debido a la llegada del cine sonoro, se comentaba la gira del músico José Suñé Tomás por el continente americano, recordando su labor en los cines

Kursaal y Capitol<sup>4</sup>. Constaté que llegó a ser usual en la misma época la confusión entre los dos músicos como sucedía, por ejemplo, en un anuncio del suplemento Álbum Musical de la *Revista El Cine* que dedica su n.º XIII al «notable maestro José Suñé» cuando realmente las partituras de dicho número que localicé pertenecían a Juan Suñé o bien cuando en otras partituras de la misma colección se firmaban solo como J. Suñé, por lo que dicha información llegaba a ser ambigua en la investigación.

Aun así, de José Suñé Tomás existen muy pocos datos biográficos sobre su persona y trayectoria artística. Los escasos datos biográficos y de su formación inicial académica tan solo los localicé en una ficha del fondo de la *Col·lecció Teatral Rull* catalogada en la Biblioteca de Catalunya. En ella se detalla que nace en Manresa en 1890 y muere en Barcelona en 1950; desde joven ya dirigía coros en su ciudad natal para posteriormente trasladarse a Barcelona y estudiar con el maestro Granados, que podemos presuponer que sería en el primer lustro del siglo XX, coincidiendo, por tanto, con el desarrollo del cinematógrafo. En la misma ficha se detallan contadas partituras de su producción compositiva. Otro dato disperso localizado se da en la biografía del violinista francés Ferdinand Guérin en la que, sin fecha concreta, aparece referenciado el Trío Suñé del que fue miembro junto a Juan Armengol y el propio José Suñé Tomás<sup>5</sup>.

Si atendemos a su producción compositiva, el corpus musical del maestro Suñé de partituras publicadas está disperso en diferentes publicaciones y su producción es menor con respecto a otros autores catalanes coetáneos con un volumen de composiciones principalmente de cuplés y sardanas bastante más numeroso. Este era un hecho a considerar en mi investigación puesto que uno de los objetivos primordiales era localizar arreglos, partituras originales o anotaciones musicales respecto al modo de acompañar las películas en las proyecciones. De este corpus se localizan en la publicación de 1913 *Las canciones del momento: álbum mensual de música n.º 4* el vals de su firma con título «El Recuerdo Perdura», así como un *charleston-fox* titulado «Pickmey» publicado en la revista *El Bufón* de Barcelona en su número 21 de junio de 1926. Composiciones dispersas las encontramos en una búsqueda en la red referenciadas en el portal de venta Todo Colección, como el disco de pizarra del *tango* «La Hermosa de Cuyo» (1919), de autoría propia e interpretado por la Orquesta Tziganer Planas de Barcelona, con la que también están localizados en el catálogo del sello discográfico Gramófono<sup>6</sup> los temas en discos de pizarra como el chotis «Vaya una Hembra, Amigo» (1921), que aparece compuesto junto al propio Planas, y el foxtrot «Matilde» (1921), aunque sin

4 *Arte y Cinematografía*, año XXII, n.º 360, 1931. Barcelona.

5 [https://es.wikipedia.org/wiki/Ferdinand\\_Gu%C3%A9rin](https://es.wikipedia.org/wiki/Ferdinand_Gu%C3%A9rin)

6 Información facilitada por José M. León de su investigación para confeccionar la base de datos en internet <http://www.euzomo.es/>

ninguna anotación que haga referencia a su publicación en partitura. También nos encontramos referenciada en la ficha de la *Col·lecció Teatral Rull* la composición musical que Suñé realizó para la obra dramática de Alfons Roura *El rei fa treballs forçats. Concert de cant i piano en tres parts*, que fue estrenada en el Gran Teatre Espanyol el 31 de marzo de 1934 cuando ya no realizaba la labor de acompañamiento musical cinematográfico con el advenimiento del sonoro.

De esta producción compositiva tan solo se han localizado dos partituras relacionadas con música escrita o arreglada por Suñé para una determinada producción cinematográfica. Estas partituras corresponden a los temas «La Sereñata» y «Julio en la Argentina», que pertenecen a la película *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* (Rex Ingram, 1921), dato que aparece en la portada, basada en la novela de Vicente Blasco Ibáñez. Los temas están descritos como un *tango-milonga* y compuestos por Harry Olsen, pero adaptados por el maestro Suñé como un arreglo fácil para piano. Las partituras localizadas –un ejemplar adquirido en mi nombre en el establecimiento Casa Beethoven de Barcelona– se publicaron con el sello de Selecciones Capitolio de S. Huguet, S. A., distribuidora fundada en Barcelona en 1920 por Sadurní Huguet i Riba, quienes iniciaron precisamente su actividad con esta película y con un aparato publicitario muy *hollywoodense*. Si bien no consta una determinada fecha de edición, sí que a pie de página se hace referencia publicitariamente a la temporada 1927-1928 de las próximas películas que presentará la distribuidora, por lo que la fecha de salida al mercado de las partituras se puede establecer entre 1926 y 1927. Posteriormente fueron publicadas en la revista *Popular Film* en julio de 1930 en sus números 208 y 209. Tanto el ejemplar como las reproducciones posteriores en la revista pudieron tener como objetivo el mercado de consumo dirigido a la interpretación *amateur*, algo muy usual en la época en la que, por ejemplo, la venta de pianos para el disfrute doméstico estuvo en alza.

Sin embargo, si queremos relacionar directamente estos temas con la película nos encontramos con dos inconvenientes. Uno, la disparidad de fechas entre el estreno de la película en 1922 y la distribución de estas partituras años más tarde; el otro es el hecho de que dos temas no dejan de ser una pequeña parte musical de lo que sería todo el metraje. En su pertenencia a la película, de la que no hay duda, podríamos relacionar los temas con una función diegética para ser interpretados durante la memorable escena de *tango* de su protagonista Rodolfo Valentino puesto que estilísticamente se corresponden ambos con un *tango-milonga*, aunque tampoco podemos asegurarlo al no haber indicación expresa de ello, pues usualmente en las denominadas *cue sheet* se especificaba la escena a la que correspondía la composición e incluso el tiempo de ejecución. Hay una mayor probabilidad de que su finalidad se corresponda con la moda ya instaurada del surgimiento de las canciones representativas de las películas en su sentido promocional, lo que una vez más nos corrobora la importancia que durante la etapa silente comenzaron

a adquirir los temas o canciones principales de cada superproducción tal como apunta Slowick:

Beginning with the title song from the film Mickey in 1917, theme songs increased in importance throughout the silent era, culminating with the massive success of «Charmaine» from *What Price Glory?* (1926) and «Diane» from *Seventh Heaven* (1927), both written by Capitol Theatre music director Erno Rapee. (Slowik, 2012: 50)

Sin embargo, sí hay constancia de la música original que, según la ficha de la productora Metro Goldwyn Mayer, estuvo compuesta por Louis F. Gottschalk, uno de los compositores pioneros en la música cinematográfica de acompañamiento de la etapa muda. Según la hemerografía consultada, la película fue estrenada en el Palace Cinema de Barcelona en octubre de 1922 y en esas mismas fechas en el Cine Príncipe Alonso de Madrid para posteriormente, en los dos años siguientes, estrenarse en otras ciudades españolas como en el teatro Principal de Valencia, Badajoz o en Tenerife y ciertas reposiciones entre 1927 y 1928.

En su estreno en el Palace Cine de Barcelona fue acompañada musicalmente por una nutrida orquesta formada por profesores del Sindicato Musical de Cataluña bajo la dirección del maestro Evelio de Burrel<sup>7</sup>. Aunque no se menciona expresamente la partitura original de Gottschalk, es muy probable que la productora Metro Goldwyn Mayer la proporcionara en su distribución y que los temas principales a los que hemos hecho referencia fueran incluidos. Curiosamente no fue Suñé quien se encargó del acompañamiento en el estreno de la película en octubre de 1922 puesto que en esas fechas estaba con su quinteto en el cine Kursaal donde se proyectaban otras películas mientras que *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* se estrenó en el Palace Cine, tal como hemos indicado más arriba, con el maestro Burrel en el acompañamiento musical.

La labor del maestro Suñé como director de la orquestina en las proyecciones cinematográficas estuvo concentrada en un tiempo relativamente corto que comprendería desde mediados de 1920 hasta la llegada del cine sonoro por lo que adquirió un notable prestigio entre la prensa especializada y profesionales del medio. Ello es muy destacable si atendemos a la peyorativa valoración que se solía tener sobre los pianistas en concreto y los músicos en general a la hora de acompañar los films e incluso sobre la conveniencia o no de la música de acompañamiento. Sin embargo, el maestro Suñé parece ser una excepción. La primera referencia que encontramos sobre él aparece en la revista *Arte y Cinematografía* en su número de mayo de 1923 elogiando a su orquestina por la adaptación musical de la película de producción francesa *María del Carmen (Aux jardins de Murcie)* (René Hervil y Louis Mercanton, 1923), versión cinematográfica de la

<sup>7</sup> *La Vanguardia*, jueves 8 de octubre de 1922, p. 11.

obra dramática del escritor José Feliu y Codina. Corresponde esta nota de prensa a la prueba previa al estreno efectuada los días 11, 12 y 15 de mayo en el Kursaal y en ella se detallan los componentes de la formación como el violinista Fernando Garni y el violoncelista Pérez Prió; este último accedería posteriormente a un puesto en la Orquesta Filarmónica de Madrid en 1940 (Ballesteros Egea, 2010: 67). Este dato es relevante puesto que es de las escasas ocasiones en las que se nombran algunos músicos componentes de la orquestina Suñé.

Y es el Kursaal el primer cine del que tenemos constancia en el que Suñé comenzaría a desempeñar su función de músico de cine. Este cine abrió sus puertas el día 6 de marzo de 1910 siendo heredero del cine Clavé (una sala de proyección de madera que se encuentra entre los primeros que fueron abiertos en la ciudad) y fue una iniciativa del empresario Josep Balanyà<sup>8</sup>. Ya en 1914 se menciona a un buen pianista en una breve nota de la revista *Arte y Cinematografía*, en su sección «Cinematógrafos», aunque no se le nombra y no se tiene constancia de que fuera el mismo maestro Suñé quien iniciara su labor como pianista solista para posteriormente crear su propia orquestina.

Los datos que hacen referencia a un acompañamiento fijo de la orquestina Suñé comienzan a ser más frecuentes ya iniciada la década de los años veinte. En la presentación de la temporada de invierno de la programación del cine Kursaal del 15 de septiembre de 1923, en la revista *Arte y Cinematografía* aparece mencionada la orquestina Suñé como «el complemento ajustado al aristocrático ambiente que en la sala se respira»<sup>9</sup>. En esta nota de prensa el Kursaal es denominado cine «aristocrático» y «Salón-Templo de la Cinematografía», calificativos que se repetirían en sucesivas agendas culturales y anuncios de las revistas cinematográficas y que respondía a una búsqueda de distinción dirigida a un público de la alta sociedad, «entre los concurrentes las más distinguidas familias de la sociedad barcelonesa»<sup>10</sup>, y para quienes se ofrecía una cuidada arquitectura e interior de la sala, como «una preciosa alfombra hecha expreso, la cual cubre todo el amplio vestíbulo que da acceso a la sala de espectáculos»<sup>11</sup>.

Parte importante de esta distinción que ofrecía el Kursaal respondía a la propia selección de los programas entre los que destacaban las grandes superproducciones provenientes de Hollywood, por lo que es relevante como muestra de la importancia dada a la música en las proyecciones, que también a diario, en las diversas agendas culturales de los periódicos, se destacaba el acompañamiento de música por parte de la orquestina del maestro Suñé con la frase publicitaria que hacía referencia a «selectos programas que, acompañados en la parte musical por

8 <https://www.prospectosdecine.com/barcelona--cine-kursaal>

9 *Arte y Cinematografía*, año XIV, n.º 270, septiembre 1923. Barcelona.

10 *Ibidem*.

11 *Ibidem*.

la orquestina Suñé, imprimen a los mismos un depurado gusto artístico y dan al Kursaal un sello de suma distinción».

La orquestina Suñé se convertiría pues, junto con otras formaciones de la Barcelona de los años veinte, en uno de los casos más representativos de formación estable encargada de musicalizar las proyecciones, distinguiéndose dentro de esta labor las grandes producciones que requerían de unas adaptaciones musicales concretas o provistas de sus propias partituras. De entre estas grandes producciones de los años veinte, Suñé y su orquestina se encargarían de realizar los acompañamientos musicales de películas como *Pedrucho* (Henri Vorins, 1923), de producción española, de género taurino que se proyectó en el Kursaal en febrero de 1924 y para la que el maestro Suñé compuso una adaptación musical según se refleja en el *Boletín de Información Cinematográfica*<sup>12</sup>. En la ficha de la película de la base de datos de IMDb consta la música del maestro Rene, pero no se ha logrado ninguna información sobre el nombre de este compositor, por lo que es muy probable que la música que Suñé adaptó correspondiera a una selección propia de un repertorio popular acorde al género de la película. Otra de las funciones de cualquier orquestina o formación musical de los cines sería la de amenizar los intermedios entre los pases de las distintas películas proyectadas tal y como se menciona en la sección de «Cines de Barcelona» de la revista *Arte y Cinematografía* de este mismo mes de febrero de 1924, que para tal menester la orquestina Suñé interpretaba «escogidas y selectas composiciones musicales, con la pericia y depurado gusto artístico proverbial en la misma»<sup>13</sup>. Debemos considerar este caso como representativo de un acompañamiento musical mucho más simple para las obras cinematográficas que no fueran superproducciones, entre las que se citan películas como *La famosa señora de Fair* (Fred Niblo, 1923), que efectivamente tienen la característica de pertenecer a una cartelera de menor duración y con menos aparato publicitario en sus estrenos.

También en 1924 otra de las películas a destacar en las que el maestro Suñé recopiló la música para su acompañamiento en las proyecciones sería *I Pagliacci* (*Los Payasos*) (G. B. Samuelson y S. W. Smith, 1923), producción italiana y primera versión cinematográfica de la ópera de Ruggero Leoncavallo distribuida por el Consorcio Internacional del Cine, que en ese mismo año abrió oficinas en Barcelona y en Madrid. Según el *Boletín de Información Cinematográfica* también será motivo de una adaptación especial por parte del maestro Suñé que recopiló lo que denominaban «ilustraciones musicales»<sup>14</sup>. Ya en la temporada de 1925 y en la línea de las superproducciones, aparece anunciada *El Caballo de hierro* (John Ford, 1924) de la Fox Film Corporation, para la que Erno Rapee, otro de los grandes compositores pioneros de la etapa del cine silente americano, compondría

12 *Boletín de Información Cinematográfica*, año III, n.º 19, febrero 1924. Barcelona.

13 *Arte y Cinematografía*, año XV, n.º 27, febrero 1924. Barcelona.

14 *Boletín de Información Cinematográfica*, n.º 24, 1/9/1924, p. 29.

la partitura. Sin embargo, de nuevo no se tiene constancia de que dicha partitura fuera proporcionada por la productora, pero la prensa destaca que «la adaptación musical del notable maestro Suñé, constituyó una maravilla de improvisación y mereció unánimes elogios de todos los invitados a la prueba, especialmente los fragmentos musicales dedicados a ilustrar las canciones del cabo Sábalo para animar a sus obreros al trabajo»<sup>15</sup>. Es interesante matizar el concepto mencionado de improvisación sobre un arreglo musical. Si bien el mismo concepto de improvisación puede ser muy ambiguo en función del género o estilo musical, en el acompañamiento musical de las proyecciones se daba de una forma más factible en los solistas, usualmente un pianista, mientras que en las formaciones como una orquestina el acto de improvisar estaba mucho más encorsetado en función de las transiciones de las imágenes y del propio arreglo musical que acompañaba a cada una de las escenas, por lo que cuando usualmente la prensa de la época habla de improvisación tenemos que pensar más en un acto de transición musical entre escenas y en la originalidad de traducir las escenas en un sentido musical.

**Tabla 2. Orquestina Suñé. Acompañamientos musicales más destacados**

Fecha	Sala	Películas	Música original
11/05/1923	Kursaal	<i>María del Carmen</i> « <i>Aux Jardins de Murcie</i> » (Louis Mercaton, 1922)	Adaptación musical
01/02/1924	Kursaal	<i>Pedrucho</i> (Henry Vorins, 1923)	Adaptación musical
01/09/1924	Kursaal	<i>I Pagliacci</i> (G. B. Samuelson y S. W. Smith, 1923)	Basada en una ópera de Ruggero Leoncavallo
01/10/1925	Kursaal	<i>El Caballo de Hierro</i> (John Ford, 1924)	Erno Rapee
01/08/1926	Eldorado	<i>Miguel Strogoff</i> (Viktor Tourjansky, 1926)	Werner R. Heymann
01/10/1926	Capitol	<i>El Gran Desfile</i> (King Vidor, 1925)	Musical Score Major Edward Bowes, David Mendoza y William Axt

Fuente: Elaboración del autor a través del estudio hemerográfico.

<sup>15</sup> *Boletín de Información Cinematográfica*, año IV, n.º 37, octubre 1925, p. 31.

En agosto de 1926 una noticia nos sitúa al maestro Suñé fuera del Kursaal adaptando la música en la sesión de prueba de otra superproducción de la casa Gaumont como lo fue la versión cinematográfica de la novela de Julio Verne *Miguel Strogoff* (Viktor Tourjanski, 1926). En este caso el pase de prueba se realizaba en el cine Eldorado destacando que «la música del maestro Suñé acusa una perfecta identificación con la obra. Momento hubo, como el del baile y la batalla de la primera parte, en que llegó ser un complemento precioso de la cinta»<sup>16</sup>. La música original estaba realizada por Werner R. Heymann, compositor alemán relacionado con el estudio cinematográfico UFA y que ya había realizado importantes partituras para *Fausto* (F. W. Murnau, 1926) de ese mismo año o la música de la premier alemana en Berlín de *Napoleón* (Abel Gance, 1927) o la película de corte folclórico español, pero de producción alemana, *Valencia (Du schönste aller Rosen)* (Jaap Speyer, 1927) con el famoso tema principal homónimo de José Padilla. Esta producción nos marca un momento de cambio para el músico pues, tres años después de su inicio en el Kursaal, el maestro Suñé será contratado para la nueva sala Capitol Cinema, propiedad también de Balanyà, y en el que, junto al Pathé Cinema, se estrenaría dicha producción. En la sesión inaugural del Capitol del 23 de septiembre de 1926 se programaron las películas *Los Parásitos* (Louis Gasnier, 1925) y *Dick el guardiamarina* (Christy Cabanne, 1925)<sup>17</sup> y la contratación de la orquestina Suñé sería anunciada en una nota de la revista *Popular Film*, detallando que se le encargó la formación de la orquestina para el nuevo salón de cine<sup>18</sup>.

Le sustituirán en el cine Kursaal y Cataluña las orquestas Jover-Torrens asumiendo el acompañamiento musical cinematográfico tal y como queda reflejado en las agendas culturales de los periódicos de los siguientes años.

Otra evidencia de la consideración cosechada en los últimos años por el maestro Suñé como músico residente en las salas de cine es su participación en importantes actos sociales que reunían a empresarios y profesionales de la cinematografía de la ciudad condal, como el organizado en el restaurante Patria de Barcelona, uno de los centros de reunión de políticos y empresarios de la sociedad catalana, en el que se celebró el 15 de octubre de 1926 el evento especial de celebración por el n.º 300 de la revista *Arte y Cinematografía* como homenaje también a su director Joaquín Freixes Saurí, reuniéndose en este acto desde periodistas madrileños, destacando a Juan Cabero, pasando por los directivos de la Mutua de Defensa Cinematográfica Española o la Asociación de Empresarios de Cataluña. La nota de la propia revista deja buena cuenta de la consideración sobre el maestro Suñé y su orquestina (que es mencionada como un quinteto), relatando que «fue amenizado el acto por la orquestina Suñé, cuyos méritos son de todos reconocidos, y la cual se adhirió

16 *Arte y Cinematografía*, año XVII, n.º 304, agosto 1926. Barcelona.

17 <http://labarcelonadeantes.com/capitol.html> de Jesús Fraiz [consultado el 15/5/2021].

18 *Popular Film*, n.º 008, 26/9/1926, p. 11.

galantemente al acto. Su esmerada labor mereció una ovación, que se repitió a cada una de las escogidas composiciones que ejecutó con su peculiar maestría»<sup>19</sup>.

Según los datos recogidos en el análisis hemerográfico, el maestro Suñé y su orquestina desarrollarían su trabajo en el Capitol Cinema hasta el año 1928. Uno de los primeros efectos de la llegada del cine sonoro fue la pérdida de un trabajo estable para los músicos del cinematógrafo, por lo que muchos músicos retomaron una actividad musical previa a la llegada del cinematógrafo y centrada en el formato de concierto en sus muy diversas modalidades y repertorios. Así vemos reflejada la noticia de que el maestro Suñé –que es mencionado con su nombre y apellidos como José Suñé Tomás, siendo esta la primera referencia localizada al respecto– realiza una gira en 1931 por el continente americano, resaltando que «la labor musical del maestro Suñé en los salones Kursaal y Capitol la recordará aún con agrado la selecta concurrencia que antes de la aparición del cine sonoro llenaba aquellos salones»<sup>20</sup>.

#### 4. CONCLUSIONES

A través de esta inicial reconstrucción de la labor del músico José Suñé Tomás, dedicado al acompañamiento musical cinematográfico, se constatan diversos elementos del panorama de la exhibición cinematográfica en la década de 1920. En la Barcelona de esos años se dará la consolidación de las salas de cine que ofrecen mayores comodidades y aforos y uno de sus elementos principales será la música en directo acompañando las proyecciones a través de formaciones como las orquestinas, buscando con ello una mayor distinción en el ofrecimiento del nuevo espectáculo en auge.

Ante la escasez de fuentes primarias sobre el hecho musical de nuestro cine en sus primeros treinta años, como pudieran ser partituras o métodos musicales, junto a los escasos datos sobre el músico en cuestión, el análisis y la interpretación de las fuentes hemerográficas se muestran como una metodología valiosa para realizar un esbozo certero de cómo se desarrollaba el trabajo de uno de los músicos más nombrados en el acto del acompañamiento musical cinematográfico en salas.

En este sentido, el maestro Suñé debe ser considerado como un caso paradigmático en el hecho musical de la etapa del llamado cine «mudo», dada su mayor relevancia en la prensa del momento y en otros eventos del mundo artístico y empresarial cinematográfico. No solo destacó por su trabajo como director de orquestina y pianista, sino también por su función como seleccionador de las músicas empleadas para el acompañamiento de diversas producciones

19 *Arte y Cinematografía*, año XVII, n.º 306, octubre 1926. Barcelona.

20 *Arte y Cinematografía*, año XXII, n.º 360, abril 1931, p. 48. Barcelona.

cinematográficas de mediados de los años veinte del pasado siglo realizados en los cines Kursaal y Capitol de Barcelona. Algunos trabajos como adaptador musical de partituras cinematográficas originales compuestas para los grandes estrenos constatan también la importancia que tenía la música durante las proyecciones y de forma concreta la labor desempeñada en esos años por el maestro Suñé.

## 5. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arce, J. (2008). El barracón cinematográfico: el pianista y su ‘estuche de distracciones’. In R. Gómez Muns y R. López Cano, *Música, ciudades, redes: creación musical e interacción social. Actas del Congreso de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología*. Sociedad Ibérica de Etnomusicología.
- Ballesteros Egea, M. (2010). *La Orquesta Filarmónica de Madrid (1915-1945) y su contribución a la renovación musical española*. Universidad Complutense de Madrid.
- Gil Zulueta, J. (2019). El arte de acompañar cine mudo. Los pianistas del cine mudo: las primeras bandas sonoras musicales en directo. Métodos y recursos. *Itamar, Revista de Investigación Musical*, 5, 313-334. <https://roderic.uv.es/handle/10550/71514>
- González López, P. (2001). Los quince primeros años del cine en Cataluña. *Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, 16, 39-74.
- Iglesias Simón, P. (2004). La función del sonido en el cine clásico de Hollywood durante el período mudo. *Área Abierta. Revista de Comunicación Audiovisual y Publicitaria*, 7, 1-15.
- Padrol, J., & Valls Gorina, M. (1986). *Música y cine*. Biblioteca Básica Salvat.
- Roquer, J., Torras, D., & López, L. (Eds.). (2020). *Del cine mudo a los videojuegos*. Letra de Palo.
- Slowik, M. (2012). *Hollywood film music in the early sound era 1926-1934*. Columbia University Press.

