

{ Capítol 1: Ramon Ferrés i Mussolas }

RAMON FERRÉS I MUSSOLAS és el primer compositor català emblemàtic que participa en el cinema sonor, amb la composició de la música i les cançons per a la pel·lícula *El relicario* (1933). Nascut a Valls (Tarragona) el 1878, va créixer en un ambient melòman, ja que el seu pare, l'advocat Ignasi Ferrés i Solé, organitzava vetllades musicals a casa seva amb membres de la seva família o amb músics amb els quals contactava. I si això no era possible, “es tancava cada dia durant un parell d'hores en una habitació per executar amb el violoncel obres de Beethoven, Mendelssohn i altres mestres setcentistes alemanys” (*La Crònica de Valls*, 18.12.1926, cit. en Comas, 2002: 12). Hereu d'aquestes inquietuds, Ramon Ferrés va estudiar violí, composició i direcció d'orquestra amb Mathieu Crickboom, Enric Morera i Frederic Lliurat a Barcelona.

Els inicis de la seva carrera professional ja es detecten a la seva ciutat natal, i el diari local *La Crònica de Valls* va desgranant algunes de les seves activitats, com la inauguració, “a instància d'alguns pares de família i de diversos joves aficionats a la música”, d'una acadèmia “per a l'ensenyament del solfeig i del violí, el piano i altres instruments” (núm. 11, 16.09.1905), ubicada al carrer de Sant Antoni. Es té notícia també d'una sèrie de concerts celebrats al Teatre Principal d'aquesta ciutat, a partir del 29 d'abril de 1906, amb la violinista Adelina Casanovas (una de les seves deixebles) i una orquestra de trenta-cinc músics. En aquests, a més de peces de repertori (de Weber, Saint-Saëns o Verdi), Ferrés aprofitava per presentar obres pròpies com *Epíleg*,

pertanyent a una òpera seva (pel que se sap, encara avui dia inèdita) titulada *Chrysis* o *Krisys*, el llibret de la qual s'inspirava en la novel·la *Afrodita* de Pierre Louis (*La Crònica de Valls*, núm. 42 i 44, abril del 1906). L'esforç de Ferrés per proporcionar activitats musicals de qualitat a Valls és valorat molt positivament a la seva població, i la seva música rebia elogis que presagiaven per a Ferrés un futur que, finalment, no es va complir: “L’*Epileg*, que ens va donar a conèixer el senyor Ferrés diumenge, és una obra acabada, completa, d’orquestració notable i atrevida, digna de l’escola wagneriana, que el jove mestre cultiva. La cançó amorosa amb què la cortesana *Chrysis* atreia els seus amants; el dolç record de la passada felicitat, evocat per ella en els últims instants de la seva vida; la tocata de les joves flautistes; el desordenat remolí dels joves que, després d’una nit d’orgia, troben les compassives joves i les ajuden en la seva piadosa tasca; els principals motius, en fi, de l’òpera s’hi destaquen, combinats en perfecta harmonia; enllaçats per una marxa fúnebre de felicíssima frase. La nostra felicitació al mestre Ferrés, a qui recomanem que doni com més aviat millor l’última mà a la seva òpera, començada des de fa uns quants anys.” (*La Crònica de Valls*, núm. 45, maig del 1906). De la importància que Ferrés va tenir per a la vida cultural de Valls i de l’afecte que se li tenia, n’és una bona mostra l’homenatge pòstum (va morir el 1962) que la ciutat li va organitzar al juny del 1974, dins dels actes de la Festa Major de Sant Joan Baptista.

Encara a Valls, Ferrés va fundar una companyia de sarsuela de la qual formava part Teresa Idel, nom artístic de Teresa Iquino Parra, la seva esposa. Fruit d’aquesta unió va néixer el 1910 un fill, Ignasi Ferrés i Iquino, que va ser una figura capital per al desenvolupament d’una indústria cinematogràfica catalana en els anys de la postguerra com a productor i director cinematogràfic i que va tenir molt a veure amb la introducció en el cinema de Ramon Ferrés. La data en la qual el matrimoni Ferrés es va instal·lar a Barcelona és incerta: sembla que el seu fill Ignasi va abandonar la llar paterna en morir el seu avi (desembre del 1926), amb el qual passava llargues temporades per les contínues absències dels seus pares a causa de les gires de la companyia de sarsuela per Catalunya, Espanya i, fins i tot, Amèrica del Sud. Ignasi Ferrés i Iquino es va instal·lar primer a París i dos anys més tard a Barcelona. Ja a la Ciutat Comtal, va muntar una empresa de pantalles de pergamí per a llums, va treballar com a decorador, va obrir una casa de modes al carrer de València, va fer il·lustracions per a algunes revistes... Guanyava prou diners per viure tranquil, malgrat el revés econòmic que li va suposar l’arribada de la República: “Vaig tenir èxit [amb la casa de modes] i van ploure els encàrrecs. Però la República va espantar els rics i se’n van anar del país i em vaig quedar frustrat i arruïnat. Només em va quedar la tarima.” (*Sal común*, març del 1981, cit. en Comas, 2002: 16). Va ser aleshores

que va muntar un estudi fotogràfic al passeig de Gràcia, 46, en un local de lloguer que va ser, amb els anys, la seu d'Emisora Films i de la seva pròpia empresa cinematogràfica. És molt possible que l'assentament i l'estabilitat econòmica aconseguits pel seu fill Ignasi motivessin el trasllat del matrimoni Ferrés a la Ciutat Comtal, en la qual, de totes maneres, tampoc no era cap desconegut. El 3 de desembre de 1924 es va estrenar al Teatre Victòria de Barcelona la seva sarsuela *La vicària*, que prenia com a punt de partida el famós quadre de Fortuny. El llibret va ser escrit en vers per Planas de Taverne, i les protagonistes eren Teresa Idel i Amparo Romo. Malgrat el discret èxit obtingut (*La Vanguardia*, 07.12.1924), tres anys més tard una editorial musical alemanya va adquirir els drets de publicació i representació en aquell país (*La Vanguardia*, 28.04.1927) i va encarregar a Ferrés la composició de tres números nous. Instal·lat o no a la capital catalana, Ferrés va estrenar diverses obres líriques abans d'introduir-se en el cinema: *La boda de la Paloma* (Teatre Apolo, 24.01.1930), *Segismunda, la lotera* (Teatre Victòria, 22.10.1930) i la sarsuela catalana *Gent del camp* (Teatre Victòria, 15.09.1931), amb llibret de Víctor Mora i representada sota els auspicis de la Fundació Pro Teatre Líric Català. Potser el seu contacte amb Mora va afavorir la seva primera intervenció en el cinema, que res no va tenir a veure amb el seu fill Ignasi: per a *El relicario* va compondre la cançó "Y no te pueo queré", amb lletra de Mora. Els inicis de Ferrés en el cinema es van alternar amb la composició per al teatre: *Portfolio de Novedades o Miss República* (1932), *La cruz de hierro* (1933), *Les noies de l'Estatut* (1934), *Carmela Moreno* (1939) o *Toda tú, para mí* (1936); però a poc a poc es va decantar cap al cinema i va tornar al teatre líric el 1960, quan va compondre *Un lio de faldas* i *Las alegres chicas de Portofino*, juntament amb Enrique Escobar, el nou compositor de la productora del seu fill. Es té constància, a més, del seu projecte de guió per portar al cinema *La vicària*, segons es dedueix de l'exemplar manuscrit d'aquest, firmat per Ferrés i dirigit a Josep Maria Castellví (Llegat Castellví, Filmoteca de Catalunya).

A partir d'*El relicario*, les seves incursions següents en el cinema es relacionen ja amb el seu fill, director del seu segon llargmetratge, *Al margen de la ley* (1935). Amb aquesta pel·lícula es va iniciar una fructífera col·laboració paternofilial que va tenir, no obstant això, alts i baixos importants. Iquino i l'empresari Francisco Ariza, casat amb la seva germana, van reflatot Emisora Films, fins que el primer va deixar la productora el 1948 per fundar la seva pròpia companyia. Les circumstàncies que van concórrer en aquesta escissió van ser d'ordre familiar i van influir en la trajectòria de Ferrés com a compositor cinematogràfic: Ignasi Ferrés i Iquino va iniciar una relació sentimental amb Juliana Sanjosé, germana de la seva dona, situació que va suposar una ruptura també professional, ja que Ariza i Ramon Ferrés van prendre partit

per la primera esposa de l'Ignasi, per la qual cosa Ferrés es va mantenir fidel a Emisora Films (entre el 1944 i el 1951 només un dels vint-i-sis llargmetratges musicats per Ferrés no estava produït per Emisora). El seu fill, com veurem més endavant, va haver de buscar nous compositors per a les bandes sonores de les seves pel·lícules.

No obstant això, d'aquesta primera etapa amb Iquino encara a Emisora van sorgir bandes sonores com les de *Borrasca de celos* (1946), *El tambor del Bruch* (1948) o *Canción mortal* (1948), última de les col·laboracions professionals entre pare i fill en aquesta etapa, que només van repetir tandem anys més tard en *Pasaje a Venezuela* (1956). Per a Emisora va ser també la banda sonora de *Turbante blanco* (1943), que, igual que *Fin de curso* (1943), amb un interessant tema per a violoncel, va compondre en coautoria amb Joan Duran i Alemany. De la primera es va dir que “[...] a part de les seves situacions musicals, el mestre Ferrés ha donat fi a una inspirada partitura que ha de subratllar i realçar diferents passatges del film. Aquesta partitura, que interpretarà una orquestra de setanta professors, té una durada d’una hora i quart i la seva orquestració està traçada amb els efectes i els trucs sonors més moderns usats fins ara per la cinematografia mundial” (*La Vanguardia*, 11.12.1943). Però aquesta informació sembla contradir-se amb la que proporcionava *Radiocinema*, segons la qual “Alemany ha escrit el concert de piano i orquestra, la portada i la simfonia patètica per a l’orgue, que és el motiu principal de la pel·lícula”. Va ser Joan Suñé i Sintès qui va interpretar la peça per a orgue en el Palau Nacional de Montjuïc, i hi van intervenir també Azarola –“el pianista elèctric”– i el violinista Henry Lescaut. Aquesta mescla entre jazz i música clàssica es donava poc en Ferrés, que acostumava a deixar la composició de temes ballables moderns a altres compositors i es reservava per a ell els tradicionals boleros (*Una sombra en la ventana*, 1944), valsos (*Julieta y Romeo*, 1939; *Los ladrones somos gente honrada*, 1942), polques (*Un hombre de mundo*, 1948), o pasdobles i xotis (*Me quiero casar contigo*, 1951).

Tots els tòpics de la composició cinematogràfica més clàssica conflueixen en Ferrés, encara que, malauradament, no sabem quins eren els seus referents, que possiblement tenia en el cinema estranger que s’estrenava a Barcelona. Les convergències de tot tipus són comunes en la seva obra (igual que passava en la de la majoria dels compositors d’aquest període):

- a) Convergència cultural conceptual, com en *El tambor del Bruch* (1948), en què abunden la percussió i el metall, tímbricament tan militars, tan bèl·lics... tan “obligats” en una pel·lícula d’aquestes característiques.
- b) Convergència anímica, com en *Pacto de silencio* (1963), una pel·lícula d’espionatge i rerefons amorós, que presenta blocs musicals tensos,

d'una banda, i blocs romàntics confiats sovint al violí solista, de l'altra, o com en *Despertó su corazón* (1949), en la qual els blocs romàntics tenen una important presència de l'arpa.

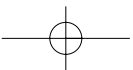
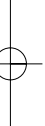
- c) Convergència cultural local, com en les múltiples citacions que fa del "Virolai" i altres peces del folklore català en *El tambor del Bruch* (1948), de música d'arrel àrab en les seqüències algerianes de *Pacto de silencio* (1963), que té també un curiós xotis que acaba amb citacions de "La Marsellesa" (al protagonista li han dit que a Madrid hi ha una oficina que ajuda els que volen unir-se a De Gaulle), o com en *Alegres vacaciones*, quan Garbancito proposa a la resta dels personatges recórrer la geografia espanyola, i Ferrés compon una *suite* pròpia plena de referents a cada una de les regions que visitaran, mentre uns rètols n'indiquen el nom.
- d) Convergència dinàmica, com en el bloc que acompanya l'arribada amb tren dels personatges d' *Un hombre de mundo* (1948) a Sevilla.

Com també és habitual, les divergències no abunden, però Ferrés, en *Apartado de correos 1001* (1950), compon un bloc per a la persecució final usant aquest recurs: aquesta té lloc al Frontón y Atracciones Apolo, de Barcelona, i el tema s'inicia tímbricament emulant música de fira, malgrat el dramatisme de la situació en la qual el criminal fuig de la policia. No obstant això, aviat el tema esdevé dinàmic, de persecució, sense abandonar certa comicitat, ja que la persecució es fa per tobogans, túnels amb trampes, decorats de grutes de cartó pedra, etc.

Sovint Ferrés dóna rellevància als instruments solistes, com en *El tambor del Bruch* (oboè), *Pacto de silencio* (piano, en els temes que denoten tensió), *Duda* (violí), *Pasaje a Venezuela* (un tema, a cavall entre l'havanera i el vals, confiat a l'acordió), i quan això no passa, Ferrés es presenta com a hàbil orquestrador i dota els blocs d'una riquesa tímbrica poc habitual.

Finalment, cal esmentar la utilització d'un altre recurs clàssic del cinema de Hollywood que apareix en Ferrés, el *mickeymousing*, que fa servir de la manera més ortodoxa en *Alegres vacaciones* (1948), al més pur estil de Carl Stalling, però que alterna amb una melodia de la secció de corda, o, de manera més subtil, en *Un hombre de mundo* (1948), quan Don Luis (Manolo Morán) arriba amb la seva nova esposa al seu domicili sevillà i és rebut per tot el servei, seqüència que Ferrés dota de certa comicitat.

Ferrés va deixar de compondre per al cinema el 1951, quan Emisora Films va cessar la seva activitat, i només ho va tornar a fer de manera episòdica el 1956, quan va compondre la banda sonora musical de *Pasaje a Venezuela* (1956), dirigida pel seu fill Ignasi. Va morir sis anys més tard.



{ Capítol 2: Joan Dotras i Vila }

AQUEST COMPOSITOR BARCELONÍ, nascut el 1900, va rebre les seves primeres nocions musicals del seu pare, Alfons Dotras –que era intèrpret i professor de viola– i va ampliar els seus estudis amb Lluís Millet (solfeig), Enric Morera (harmonia) i Pellicer (piano). A Dotras li correspon, cronològicament, el segon lloc en aquesta relació de compositors, ja que la seva primera banda sonora, *El paraíso recobrado*, va ser composta el 1935. No obstant això, l'activitat de Dotras en el cinema es remunta a l'època del cinema mut, amb una importància que s'acostuma a ometre injustament.

Des de setembre del 1927 són constants les referències a l'Orquestina Dotras-Vila al Teatre Tívoli de Barcelona, reconvertit en cinema i anunciat com a “Temple de la cinematografia”. Dotras va ser al Tívoli fins a l'aparició del sonor, encara que no va ser l'únic cinema en el qual va portar la batuta, sempre vinculat d'alguna manera a l'empresa Cinaes, de la qual va ser director musical: a l'octubre del 1928 va dirigir al Pathé Palace una partitura adaptada per a *Ben-Hur* (Fred Niblo, 1925) que ja havia estrenat al Tívoli al desembre del 1927; mentrestant, s'anunciava la seva presència també al Kursaal, on va ser fins a l'octubre del 1929, alternant amb el Tívoli. Però la seva presència es detecta també en les projeccions que del *Napoleón* d'Abel Gance (1927), exclusiva de Cinaes, es van fer a la Sala Olímpia: “*Napoleón* va ser presentada en triple pantalla ja que així ho requeria la grandiositat del seu assumpte i del seu desenvolupament, i tant la pel·lícula en si com aquesta novetat van agradar molt al nombrós públic que va assistir ahir a l'Olímpia.

[...] També va agradar molt la part musical, a càrrec d'una nombrosa orquestra, dirigida pel notable mestre Dotras i Vila, amb intervenció de l'Orfeó Goya i del seu aplaudit director, el mestre Mayral." (*La Vanguardia*, 13.11.1928.) Curiosament, en aquesta mateixa sala i el mateix any Dotras va estrenar la seva primera obra lírica d'èxit, *Cosmópolis*, amb llibret d'Amichatis, i un número musical del mestre Demon, tots dos relacionats amb el cinema català en algun moment de la seva vida.

Si haguéssim de destacar algun dels seus treballs per al cinema mut (la qual cosa, malauradament, cal fer a la vista de les cròniques de l'època, ja que les partitures no es conserven), ens hem de quedar amb la seva música per a *Ben-Hur* (Fred Niblo, 1925), *The King of kings* (*Rey de reyes*, Cecil B. DeMille, 1927) i, sobretot, i encara que no fos la més original, la de la versió cinematogràfica de l'òpera de Wagner *Die Meistersinger von Nürnberg* (*Los maestros cantores de Núremberg*, Ludwig Berger, 1927), totes tres estrenades al Tívoli. La música per a *Ben-Hur*, com hem vist interpretada en diverses sales, va motivar fins i tot un homenatge dels músics de l'orquestra al seu director (*La Vanguardia*, 11.02.1928) i l'única anècdota que el mateix Dotras recordava d'aquesta etapa: "Al principi de dirigir l'orquestra, precisament al Teatre Tívoli, quan es presentava la pel·lícula *Ben-Hur*, que era gairebé l'última pel·lícula muda gran que es va fer, ja que jo dirigia una orquestra de trenta professors. I recordo perfectament que la batuta se'm va encallar al faristol. En una ranura del faristol. Va fer palanca, va saltar a l'espai i va anar a caure sobre la calba d'un espectador. I no vaig saber què dir-li en aquells moments: que "perdoni" ..., jo què sé... I des d'aquell dia vaig deixar de dirigir amb batuta i sempre més he dirigit amb els braços i les mans." (Entrevista per al programa de ràdio *La vida es radio*, 01.12.1971, amb locució de Pepe Antequera.) De la música de *The King of kings* (Cecil B. DeMille, 1927), la premsa de l'època va dir que les seves projeccions "estan sent revalorades com a veritables concerts del més alt valor artístic, a càrrec d'una excel·lent orquestra dirigida pel prestigiós mestre Dotras i Vila, que executa selectes pàgines musicals de compositors eminents" (*La Vanguardia*, 16.03.1928). Quant a l'obra wagneriana, la crítica la lloava en aquests termes: "L'empresa d'aquest esplèndid cinema ha volgut rodejar dels màxims honors l'estrena de l'adaptació cinematogràfica del poema musical wagnerià "Els mestres cantors de Nuremberg", que va tenir lloc ahir, i per a aquest fi va encarregar al notable mestre Dotras i Vila la missió de seleccionar els fragments més brillants de la sublim obra de l'immortal compositor alemany, que els va sincronitzar amb la cinta formant una bella partitura que, executada per la brillant orquestra del Tívoli, i sota la batuta d'aquest mestre, esdevindrà el més digne complement a una pel·lícula de tant mèrit. [...] Els cors de l'Orfeó Goya, sota la direcció d'un

altre notable mestre, Mariano Mayoral [*sic*, i. e. Mayral], també formaven part del programa.” (*La Vanguardia*, 26.05.1928)

L'agost del 1929, l'empresa Cinaes, propietària del Tívoli, després de provar l'Amplifon, que encara es combinava amb la presència de l'orquestra, va adquirir el sistema Photophone, que permetia utilitzar els dos sistemes de so existents en aquella època (Vitaphone i Movietone), i anunciava les primeres pel·lícules sonores que es podrien veure la temporada següent: *Noah's ark* ('L'arca de Noè', Michael Curtiz, 1928), *The singing fool* (*El loco cantor*, Lloyd Bacon, 1928) i revistes musicals "Follies" (cfr. *Diario de Barcelona*, 24.08.1929). A partir de l'octubre del mateix any, les referències a Dotras i la seva orquestrina van desaparèixer amb relació al Tívoli i el Kursaal. Més tard va passar a exercir el càrrec de director musical del cine Lido entre el 1931 i el 1932. Un ofici deixava pas a un altre, i Dotras va iniciar la seva activitat com a compositor cinematogràfic, ja en l'etapa sonora.

Segons Vizcaíno Casas (1966: 82), Dotras va ser director musical dels Estudis Trilla-La Riva el 1933, encara que aquest punt no ha pogut ser corroborat per cap altra font, si bé Ricard Matas (1956: 299) indica que va ser "director musical de *diverses* empreses cinematogràfiques". Sigui com sigui, Dotras va formar part del comitè català que el 1931 va participar en el Congrés Hispanoamericà de Cinematografia, en la secció segona (Producció i distribució), juntament amb un altre únic compositor participant, Enric Granados, que res no tenia a veure amb el cinema. El director Xavier Güell també va formar part d'aquest comitè i amb ell Dotras va fer la seva primera banda sonora, la ja esmentada *El paraíso recobrado* (1935).

Abans de la Guerra Civil i al llarg aquesta, va compondre la música de diverses pel·lícules (*Barrios bajos*, 1937, *¡No quiero, no quiero!*, 1938, i *Mano lenka*, 1939), però la seva activitat cinematogràfica va quedar truncada el 1940, després de compondre la banda sonora de *Salomé*. Vuit anys va interrompre Dotras la seva tasca en el cinema, a favor d'altres tasques que, de fet, ja havia alternat amb la pantalla anteriorment.

Dotras era reconegut com a autor de teatre líric de diversa índole, sobretot revista i sarsuela. Són seves l'opereta en tres actes *La embajada en peligro*, estrenada amb gran èxit en ple Paral·lel barceloní, al Teatre Victòria, el 9 de març de 1934, o la revista *Miss-miss*, estrenada a l'agost del 1935 al Teatre Còmic. I en plena Guerra Civil, quan el més habitual era reestrenar sarsueles, va aconseguir estrenar *Romanza húngara* (19.02.1937) –sens dubte la seva obra més coneguda i representada– i *El ramo de la Fuensanta* (04.02.1938), totes dues al Teatre Novetats.

El setembre del 1936 va aparèixer una notícia sobre un multitudinari concert (*La Vanguardia*, 01.09.1936), que va provocar una confusió que gairebé

costa la vida a Dotras i Vila, un cop acabada la guerra. D'aquella notícia es deduïa que "A las barricadas", himne de la CNT, era obra seva. Al setembre del 1939 va ser detingut acusat d'haver-lo compost i d'haver format la banda de música del CRIM (Centre de Reclutament i Incorporació Militar, de la República). L'acusació sobre l'autoria d'aquest himne que la FAI havia adoptat com a himne de guerra durant la contesa era falsa, ja que en realitat es tractava d'una peça polonesa, la "Varsoviana", original de finals del segle XIX, de la qual Dotras havia fet un arranjament. Sobre la formació de la banda del CRIM no es tenen més dades. Afortunadament, en *La Vanguardia* del dia 7 d'octubre del mateix any va aparèixer la notícia "El mestre Dotras, depurat", una vegada demostrat l'error. Dotras va tornar al Tívoli, de la companyia de sarsuela del qual havia estat nomenat director el mateix mes de la seva detenció. S'inicia a partir d'aquí una etapa en què Dotras va deixar de banda el cinema, no se sap gaire bé si per falta d'interès, per excés de treball en altres camps o per escassa motivació econòmica. Al novembre del 1939, Ramón de Baños li va enviar una carta en la qual li manifestava la seva intenció de filmar la versió cinematogràfica de *La embajada en peligro* per a la productora Pro-Film, de Barcelona. Dotras va demanar un total de 25.000 pessetes que s'havien de repartir entre els drets literaris, musicals i l'adaptació i la direcció musical de la partitura de la pel·lícula. En canvi, Baños li va oferir 12.000 pessetes, ja que considerava excessiva la seva demanda, i li va dir: "Si no accepta com a bona la meua oferta, hauré de decidir-me per una altra obra, cosa que lamentaria, per l'afecte que jo havia posat en l'assumpte i per l'amistat que ens uneix." (Carta de Ramón de Baños a Joan Dotras i Vila, 11.11.1939. Fons Ramón de Baños, Filmoteca de Catalunya.) Un altre projecte que no es va dur a terme data del 1939: Josep Maria Castellví pretenia filmar una comèdia musical cinematogràfica, amb guió de José León i Lope F. Martínez de Ribera, titulada *La gloria en el sotobanco*, segons es dedueix del pressupost datat el 30 de juny d'aquest any (Llegat Castellví, Filmoteca de Catalunya). El compositor previst en el pressupost era Dotras i Vila, però ni la pel·lícula no va arribar a fer-se ni Dotras no va treballar mai per a Castellví. Havia decidit deixar el cinema per sempre?

És cert que van venir uns anys en els quals Dotras es va centrar en la docència (el 1942 va obtenir la plaça de catedràtic de piano al Conservatori de Barcelona) i en les seves composicions líriques.

El 1941 va estrenar al Tívoli *La reina Chulapa* i a l'Español, al juny del 1943, *Estrellas futuras*, que no és més que una successió de quadres musicals perquè els còmics Alady i Lepe es lluïssin. Del 1944 són *Adoración*, estrenada a l'abril al Teatro Nuevo de Madrid per la companyia de Marcos Redondo, i *Barcelona, gran ciudad*, (21.06.1944) amb un preludi basat en temes populars

que el públic barceloní va obligar a repetir. A aquesta la van seguir *De la Seca a la Meca*, composta per a lluïment d'Emili Vendrell el 1946. Altres obres d'aquesta època van ser *Paralelo a la vista* o *Mambrú se fue a la guerra*, amb les quals va demostrar ser un autor prolífic en el terreny líric. La seva popularitat durant aquesta dècada va anar creixent, així com el reconeixement a la seva música, valorada molt positivament com es dedueix de la crítica a una repoció que es va fer de *Romanza húngara* el 1968, al Teatre Calderón de Barcelona: "Feia ja temps que aquesta magnífica sarsuela no era representada a Barcelona. L'amplitud del seu repartiment artístic i la qualitat que exigeix dels seus intèrprets no la situen a l'abast de tots. Perquè l'excel·lent partitura llueixi en tota la seva esplendor cal un excel·lent grup de cantants i un bon director. [...] L'expectació despertada no es va veure defraudada. El públic barceloní va poder veure una representació de *Romanza húngara* digna de la seva fama i del seu mèrit i, evidentment, a l'altura de les millors que hem vist. Les més glòries jornades de la gran sarsuela es van veure ressorgides en aquesta d'ara." (*La Vanguardia*, 22.08.1968)

Ambdós elements, popularitat i valoració, segurament van influir perquè Rovira i Beleta li demanés la composició de la banda sonora de *Doce horas de vida* el 1948, després de vuit anys d'absència de la pantalla. I els mateixos motius hem de veure, potser, en una composició peculiar que Dotras va fer en aquesta època: el primer himne que va tenir el FC Barcelona, "Barcelona, sempre amunt!". Compost el 1949, i amb lletra (en català) d'Esteve Calzada i Alabedra, el governador civil de torn, el general Felipe Acedo Colunga, va impedir-ne l'estrena per por d'un esclat de catalanisme, i Calzada va publicar-ne una versió en castellà en la revista *Xut!*, al desembre del mateix any. Dotras va treballar en dues ocasions més per a Rovira i Beleta (*Luna de sangre*, 1951, i *Once pares de botas*, 1954). En totes dues, i com ja passava en Ferrés, trobem com a recurs principal les convergències. En *Luna de sangre* (1951), de clar ambient rural, Dotras utilitza molt la nota bucòlica, el recurs pastoral..., fins i tot quan no escau, i dóna prioritat a la convergència cultural local i deixa de banda la convergència anímica. El joc de convergències li serveix en ocasions per interactuar amb el muntatge, com passa en l'el·lipsi de set anys, quan el poble és alliberat del domini francès: Dotras fa una mena d'el·lipsi musical en la qual "La Marsellesa" –utilitzada diverses vegades en la banda sonora musical– evoluciona cap a l'"Himno de Granaderos", l'himne espanyol. En *Once pares de botas* (1954), amb un atípic inici –uns crèdits sense música–, Dotras intenta accentuar la comicitat de diferents seqüències, i està especialment aconseguit el bloc còmic de la primera aparició de la criada dels futbolistes, Mary Santpere: és un tema en *staccato* per a trompeta fent servir la sordina wa-wa, un recurs habitual en el cinema. No tota la música

d'aquesta pel·lícula és de Dotras: per celebrar el triomf en un partit, tot l'equip –*cameos* inclosos dels futbolistes César, Biosca i Ramallets– va a la sala Bikini, de Barcelona, on actua Tete Montoliu i el seu trio (Jorge Pérez, guitarrista; Santiago Pérez, contrabaix, i Julio Ribera, bateria). La festa acaba amb una baralla, “amanida” pel grup de Montoliu, que toca música dinàmica de jazz. Després de la baralla, Ariza (José Suárez) i la noia van pel carrer cap a casa, i Dotras compon una melodia bàsicament confiada a la corda, un tema ballable que ressalta el romanticisme de la seqüència.

Són poques les pel·lícules de Dotras en aquesta etapa, de les quals cal destacar *La honradez de la cerradura* (1950), *Catalina de Inglaterra* (1951) i *El final de una leyenda* (1951). En aquesta, les mescles no permeten apreciar la música –un aspecte comú, malauradament, a bona part del cinema espanyol d'aquesta època–, que perd així part de la seva funcionalitat. No obstant això, s'aprecien un predomini del temps de vals i, novament, les convergències (aquí més anímiques, com passa en el primer *flashback*, que presenta un bloc delicat i romàntic, amb presència de l'arpa, que esdevé *leitmotiv* amorós en el film).

Aquesta nova etapa cinematogràfica, encara que amb treballs molt espaiats entre si, es va prolongar fins el 1958, quan Juan de Orduña li va demanar que intervingués en *Música de ayer*: “El mestre compositor i director d'orquestra Joan Dotras i Vila en sap un niu, de cinema. Ja en l'època en què les pel·lícules mudes eren presentades amb adaptacions musicals, ell les feia aquí. Però la seva fotogènia l'havia preocupat poc fins ara. Però vet aquí que el productor i director Juan de Orduña li va encarregar els arranjaments musicals de la pel·lícula *Música de ayer*, la resurrecció del gènere d'opereta, i a l'hora de rodar els plans del teatre, l'ha compromès per interpretar davant de les càmeres el director d'orquestra d'un coliseu madrileny de l'època. Dotras i Vila no ha tingut escapatori i ha actuat davant les càmeres amb la mateixa il·lusió que un “extra” novell al qual fan un gran pla. “Ho hauré fet bé?”, es preguntava. Terrible dubte per a un home que fa tres lustres que dirigeix orquestres amb molt d'èxit.” (*La Vanguardia*, 01.10.1958)

A partir d'aquesta pel·lícula –igualmente vinculada al gènere líric tan estimat per Dotras– desapareix tota referència a aquest compositor en el cinema espanyol. La seva trajectòria continua sobretot en la docència, primer com a catedràtic de repertori d'òpera i d'estètica de la música del Conservatori del Liceu (1963) i, més endavant, arriba a ocupar el càrrec de subdirector del Conservatori de Barcelona des del 1967 (malgrat que oficiosament exercia des del 1964) fins al 1973. També cal remarcar l'inici de la seva activitat en l'àmbit corporatiu: va ser secretari del Montepío de Maestros Directores y Concertadores de Barcelona durant la dècada dels cinquanta, i el 1958 for-

mava part, juntament amb Jaume Mestres i Francisco Codoñer Pascual, *Lito*, de la Comissió Informativa a Catalunya de la SGAE, entitat de gestió de la qual va ser nomenat conseller el 1963 (formava part del Consell d'Administració juntament amb Federico Moreno Torroba, Manuel López Quiroga, Enrique Escudé-Cofiner i Amado Urmeneta) i conseller delegat de la secció musical al juliol del 1975. I ja el 1978, pocs mesos abans de morir i després d'una sortida forçada de la SGAE, va ser nomenat president de la comissió coordinadora d'actors, compositors i editors musicals enquadrada dins del Sindicat Professional de Músics Espanyols, de Barcelona. També va ser membre del jurat del Gran Premio del Disco, atorgat per la revista *Ondas* de la cadena SER, juntament amb Radio Barcelona els anys 1963, 1964, 1967 i 1969, i també de la comissió seleccionadora per a les edicions del Festival de la Canción Mediterránea del 1961 i 1967, juntament amb altres compositors: "La presideix l'assessor musical de Ràdio Nacional d'Espanya, el senyor Rafael Ferrer, i és integrada pel senyor Jaume Mestres, per la Societat General d'Autors; el senyor Joan Dotras i Vila, pel Conservatori Superior Municipal de Música de Barcelona; el senyor Frederic Martínez i Tudó, pel Sindicato Español del Espectáculo, i el senyor Joan Altisent, pel Conservatori Superior de Música i Dansa del Liceu [...]" (*La Vanguardia*, 18.07.1961).

Tanta activitat docent i gestora explica la seva escassa presència als teatres, malgrat que aquesta no desapareix del tot, i encara va estrenar *Aquella cançó antiga* (1952) i *Historias del Paralelo* (1968), que va compondre amb Jaume Mestres i Federico Moreno Torroba, amb llibret de Sebastià Gasch i lletres de Jesús María de Arozamena, entre d'altres.