

Vicente Portolés, *swing* mediterráneo

Daniel Martínez Babiloni

CEIP Fabián y Fuero de Villar del Arzobispo, Valencia
Conselleria d'Educació de la Generalitat Valenciana

martinez_danbab@gva.es

Resumo

A história que pretendemos traçar com este artigo é a de um músico, Vicente Portolés Tomás (1918-82), reconhecido localmente na cidade de Castellón de la Plana (Comunidade Valenciana, Espanha), mas esquecido pelos dicionários e pela história da música em geral, geralmente orientados para a música erudita. A figura de Portolés é o epítome de uma forma de compreender a música muito difundida em Espanha entre os anos 1940 e 1960. Muitos músicos formaram orquestras para animar as festividades e os eventos sociais em cidades como Castellón e nas vilas da sua província. Além disso, administraram esses conjuntos, criaram as peças que eles próprios executaram, distribuíram e gravaram música. Durante esse período, Vicente Portolés compôs cerca de trinta canções de jazz, às quais devemos acrescentar *pasodobles*, boleros, tangos e ritmos latinos. As fontes consultadas não esclarecem como foi capaz de adquirir as competências que o jazz requer, pelo que tentámos estabelecer um quadro detalhado de influências a partir das experiências que teve na sua cidade: cinema, rádio, programas de variedades e os programas dos concertos da Banda Municipal, onde tocou trombone. Assume especial relevância o contacto que Portolés, como outros músicos, pôde ter com os fuzileiros navais da 6.^a Frota norte-americana, que por diversas vezes visitou Castellón nos anos 1950.

Palavras-chave

Vicente Portolés; Castellón (Espanha); *Swing*; *Orquestina*; Edição musical; Música popular urbana; Franquismo.

Abstract

The story I aim to trace with this article is that of a musician, Vicente Portolés Tomás (1918-82), locally known, in the city of Castellón de la Plana (Valencian Community, Spain), but forgotten by dictionaries and from history in general. This is partly on account of the fact that they are generally orientated towards classical music. The figure of Portolés is the epitome of a way of understanding music that was very widespread in Spain between the 1940s and 1960s. Several musicians formed orchestras to enliven festivities and social events in cities such as Castellón and in the towns of their province. In addition, they managed these groups, created the pieces they performed, and distributed and recorded music. During this period, Vicente Portolés composed about thirty jazz songs, to which we must add *pasodobles*, boleros, tangos and Latin rhythms. The sources consulted do not clarify how he was able to acquire the skills required by jazz music, so I intend to establish a detailed picture of influences from the experiences he had in his native city: cinema, radio, variety programmes and concert programmes of the Municipal Band, in which he played the trombone. The contact that Portolés, like other musicians, may have with the US 6th Fleet Marines during their visits to Castellón in the 1950s is of particular importance.

Keywords

Vicente Portolés; Castellón (Spain); *Swing*; *Orquestina*; Musical edition; Urban popular music; Francoism.

EN LA INTRODUCCIÓN DEL CLÁSICO *THE JAZZ SCENE*, Eric Hobsbawm afirma que «el mundo del jazz no consiste solo en los ruidos que surgen de las particulares combinaciones de instrumentos tocados de una forma determinada».¹ También está formado por los músicos que lo interpretan –estadounidenses y no estadounidenses, blancos y negros–, por los lugares en los que se toca, por las estructuras que lo sostienen y, sobre todo, por ese vasto espacio cultural de entretenimiento que es la música popular urbana, al que apelan en numerosas ocasiones autores como IGLESIAS (2017), HOBSBAWM (1999; 2014), GARCÍA (2012), GOIALDE PALACIOS (2009) o JOHNSON (2002).

De esta manera, la historia que pretendemos trazar es la de uno de esos músicos, Vicente Portolés Tomás (1918-82), reconocido en el ámbito local, en la ciudad de Castellón de la Plana (España), pero olvidado por diccionarios e historia generales: «las historias del jazz con mayúsculas» (HOBSBAWM 2014, 165). Un descuido que se debe a que éstas están orientadas, generalmente, hacia la música culta o sinfónica (IGLESIAS 2017, 68), por lo que ni él ni otros como él tienen cabida en ellas.

Esta directriz conlleva un vacío historiográfico en el que recaímos cuando investigábamos el desarrollo de los bailes dominicales que amenizaba un grupo de músicos amateurs en Villar del Arzobispo, una pequeña población del interior de la provincia de Valencia, durante las décadas de 1950 y 1960. Nuestras pesquisas iniciales al respecto fueron expuestas, primero, en el artículo «La sonorización de lo cotidiano durante el franquismo: las músicas bailables» (MARTÍNEZ BABILONI 2013), y, segundo, en el Congreso Internacional: El jazz en España, celebrado en Valencia en 2013, en la comunicación titulada *Vicente Portolés, loco por el jazz*.² Las actas de dicho congreso no se publicaron, por lo que este artículo supone la actualización de aquel trabajo, sobre todo, en su marco teórico y bibliográfico.

Durante el largo periodo transcurrido, tesis doctorales que nos sirvieron de base (IGLESIAS 2010) han sido ampliadas y puestas al día como monográficos (IGLESIAS 2017), y parte de la prensa que consultamos en papel ha sido digitalizada.³ De igual forma, nosotros mismos hemos ahondado en el estudio de la música popular urbana al analizar los géneros que predominaban en aquellos bailes que mencionábamos (MARTÍNEZ BABILONI 2018). Porque es entre pasodobles, boleros, tangos y ritmos latinos, en definitiva, «músicas de baile» (HOBSBAWM 1999, 37 y 243), donde

¹ «The world of jazz consists not only of the noises which emerge from particular combinations of instruments played in a characteristic way». (HOBSBAWM 2014). Todas las traducciones del inglés son del autor.

² Congreso Internacional: El jazz en España. Universitat de València celebrado del 28 al 30 de noviembre de 2013.

³ Diarios como *El Heraldo de Castellón* y *Mediterráneo: Diario de Falange Española Tradicionalista y de las J.O.N.S* se pueden consultar en la web del Arxiu Històric Municipal de Castelló (AHMC). No obstante, hemos mantenido las referencias que obtuvimos en su día de las ediciones en papel. <<http://arxiu municipal.castello.es/castellonbib/ca/bib/search-by-ref.do?field=idlocalidad&valueId=652>> (accedido el 5 de agosto de 2020).

encontramos más de una treintena de piezas jazzísticas, compuestas por Vicente Portolés entre las décadas de 1940 y 1950.

Sin embargo, y a pesar de todo, el objetivo que nos marcamos en 2013 sigue vigente. Con este ensayo pretendemos contribuir a paliar el vacío mencionado y a profundizar en la figura de Portolés, epítome de una forma de entender la música muy extendida en España en la citada etapa. Como él, numerosos músicos nutrieron orquestinas, las gestionaron, compusieron músicas bailables, las distribuyeron, las interpretaron y las grabaron; una labor polifacética y extenuante que hasta ahora no ha sido atendida por la musicología. Por ello nos preguntamos: ¿qué vías de entrada tuvo el jazz en la ciudad de Castellón y cómo pudo influir en nuestro compositor?, ¿dónde adquirió éste la técnica necesaria para componer piezas en este estilo?, ¿qué características tiene este tipo de producción musical?, y ¿cuáles son los motivos que llevan a un músico a desarrollar una carrera tan compleja?

A todas esas preguntas intentaremos responder a lo largo de este estudio. Pese a que no tiene precedentes, hemos de decir que tareas como la redacción de la biografía del músico han resultado sencillas. Los testimonios de sus hijos y de algunos de sus compañeros han sido muy útiles. Así mismo, debemos agradecer la colaboración y consejos de estudiosos de la vida musical de Castellón como Daniel Gil Gimeno y Antonio Sidro Gascó, del periodista y promotor musical Salvador Bellés Sabater y la diligencia del personal del Centro Documental de la Memoria Histórica de Salamanca y del Archivo General Militar de Guadalajara.⁴

Para contextualizar el trabajo de Portolés en su ciudad recurrimos a las excelentes publicaciones de la Universitat Jaume I (GRAU REIG 2012; PERIS 2012 y PEÑA 2010). Para conocer sus posibles influencias, a los volúmenes firmados y editados por Patricio GOIALDE PALACIOS (2009), Frank TIRRO (2007), Mervyn COOKE y David HORN (2002) y Gunther SCHULLER (1991), además de otras publicaciones ya clásicas como *Del fox-trot al jazz flamenco: El jazz en España, 1919-1996*, de José María GARCÍA MARTÍNEZ (1996). Por otra parte, la tesis desarrollada por FONTELLES RODRÍGUEZ (2010) sobre el desarrollo del jazz en la ciudad de Valencia ha sido una referencia ineludible.

Por último, antes de presentar a Vicente Portolés Tomás, nos queda advertir que cada vez que utilizamos «el constructo jazz» (GABBARD 2002, 1) no lo conceptualizamos desde un paradigma purista, ni esencialista. No pretendemos hablar del género autónomo surgido en España en la década de 1960, con orientación culta y revestimiento de autenticidad (IGLESIAS 2017, 55). Ni del «verdadero jazz» que surgió en el País Valenciano durante la transición democrática (1975-82) (GARCÍA 2006, 509-14). Tampoco, de la música que, en opinión de Fernando Marco, apareció en

⁴ Este artículo no se hubiera podido publicar sin la aportación y el interés de Vicente y Luis Portolés Canales, y, además de los mencionados, de Francisco Signes Castelló.

Castellón en 1980 «cuando un grupo de músicos se desplaza a Barcelona para estudiar jazz y música moderna».⁵ Nos referimos a una manifestación musical aplicada al asueto de la sociedad urbana e industrial, en este caso, castellonense, producida por músicos pluriempleados. En ella encontramos un «amplio abanico de músicas» (GARCÍA 2012, 35) con formas populares y bailables (*foxtrot*, *swing*, *bugui*, etc.), de gran aceptación comercial, conocidas en conjunto por sus contemporáneos como jazz (IGLESIAS 2017, 55).

El músico

Vicente Portolés Tomás nació en la localidad de Les Useres (Castellón), el 7 de noviembre de 1918. Muy pronto se trasladó con sus padres y cinco hermanos a la ciudad de Alcora. Allí regentaron el Bar de la Damiana, su abuela paterna. De niño aprendió a tocar la caja y el *tabalet*⁶ y, según su hijo Luis Portolés Canales, recorrió los pueblos de la comarca de L'Alcalatén animando sus fiestas junto a su hermano Salvador (entrevista a PORTOLÉS CANALES 2013a). Éste tocaba la *dolçaina*,⁷ oficio que aprendió de Vicente Montoliu Ramos, uno de los *dolçainers* de Tales (otro municipio de la provincia) y patriarca de una familia de músicos dedicados al jazz.⁸

En Alcora, Vicente Portolés recibió sus primeras lecciones de solfeo de la mano del «maestro Emilio Mallol, pasando luego a formar parte de la banda de música, primero como componente, y luego, ya residiendo en Castellón, como director cuando eran requeridos sus servicios».⁹ El 1 de enero de 1935 su padre y él mismo firmaron la solicitud de ingreso en el Conservatorio de Música. Su expediente personal enumera las asignaturas de solfeo, piano y armonía, cursadas entre 1934 y 1937, aunque no constan las calificaciones de las dos últimas, debido a que el centro entró en una progresiva languidez tras el golpe de estado del 17 de julio de 1936, hasta su clausura definitiva en 1939, que cercenó el periodo formativo de nuestro protagonista.¹⁰

⁵ Fernando Marco ha sido músico y promotor de los programas Jazz a Castelló, Universijazz y Blaurecords (entrevista a MARCO 2013).

⁶ Instrumento tradicional de percusión asimilable a la caja y al tambor.

⁷ Dulzaina en español.

⁸ Su hijo fue el líder de la Montoliu Jazz de Barcelona, que actuaba con anterioridad a la Guerra Civil española (IGLESIAS 2017, 75) y su nieto fue el reconocido Tete Montoliu, cuyo nombre era Vicenç Montoliu Massana (FONTELLES 2010, 308-10).

⁹ Información facilitada por escrito por el Cronista Oficial de L'Alcora, José Manuel Puchol Ten, a quien agradecemos su colaboración (PUCHOL TEN 2013).

¹⁰ Expediente personal, n.º 107. Conservatorio de Música de Castellón. Solicitud de examen de ingreso firmada el 1 de enero de 1935 y solicitud de examen de 3.º de piano y 1.º de armonía del 8 de septiembre de 1936. Reproducciones cedidas por Daniel Gil Gimeno.



Figura 1. Vicente Portolés Tomás de niño (archivo familiar)

El 28 de abril de 1938, Portolés fue reclutado para ingresar en el Instituto de Carabineros, con destino a las Unidades de Infantería.¹¹ Tras la guerra, tuvo que cumplir el servicio militar en el Regimiento de Infantería n.º 24 de Loiola (San Sebastián).¹² En su instancia de filiación consta como profesión la de músico; por ello, en los más de veinte meses que permaneció en activo, contribuyó a reconstruir y dirigir una banda de música (en la que se integraron algunos instrumentistas valencianos), y a animar el bar de oficiales con el piano (entr. PORTOLÉS CANALES 2013a). Afirma Salvador BELLÉS SABATER (2003), que allí pudo completar y afianzar su formación musical y después volvió a Castellón «convertido en gran pianista, excelente intérprete de varios instrumentos y avisado director». Aunque no tenemos más información al respecto, añadiremos que sería posible que nuestro autor entrara allí en contacto directo con el jazz, ya que San Sebastián era una de las mecas españolas de esta música desde antes a la Guerra Civil (IGLESIAS 2017, 44-5).

A finales de 1942, Portolés ingresó en la Banda Municipal de Castellón como trombonista (GASCÓ SIDRO 2000, 121). Esta ocupación fue simultánea a su condición de compositor, editor de sus propias piezas, director y gestor de su orquesta, pianista acompañante de cantantes famosos¹³ y,

¹¹ Centro Documental de la Memoria Histórica, Salamanca, Boletín Oficial del Instituto de Carabineros, n.º 32, Barcelona, 28 de abril de 1938, p. 413.

¹² Archivo General Militar de Guadalajara, Instituto de Historia y Cultura Militar, Ejército de Tierra, Oficio de 21 de noviembre de 2013, documentación de D. Vicente Portolés Tomás, perteneciente al R/1939.

¹³ Vicente Portolés Canales recuerda que cantantes como Marifé de Triana, Antonio Machín o Sara Montiel hicieron uso de sus servicios como pianista en sus ensayos o actuaciones en Castellón (entr. PORTOLÉS CANALES 2014).

desde 1962, gerente de una tienda de instrumentos, libros y partituras: Musical Portolés. Dicho lugar servía al mismo tiempo de oficina de contratación, tanto de su conjunto como de otros intérpretes, y facilitó la financiación necesaria para que numerosos grupos locales de música pop, que surgirían a partir de entonces, adquirieran guitarras eléctricas y otros instrumentos (*Castelló Rock City* 2019).

Hemos dicho que Vicente Portolés dirigió la banda de la Agrupació Musical L'Alcalatén de Alcora. Murió el 29 de agosto de 1982, tras dirigir en ella su propio pasodoble *Gracia española* en un concierto. Refiere su hijo que la frenética y polifacética actividad que mantuvo durante toda su vida se debía, en parte, a que fundó una familia junto a Josefina Canales Llansola, con la que tuvo seis hijos. Además, su suegra, al quedarse viuda pronto, pasó a vivir en el mismo hogar.

Ambiente musical del Castellón republicano

Alcora, la ciudad a la que se trasladó la familia Portolés, era uno de los tres vértices del floreciente triángulo industrial de la cerámica formado por las localidades de Onda, Alcora y Castellón. Este sector se constituyó en el potente motor de la economía provincial durante los años treinta, junto a la comercialización de cítricos (GRAU REIG 2012, 36-44). Esta prosperidad conllevó «intensos cambios en el comportamiento y en la cultura vivida» en la capital, favorecidos por los mítines políticos, las lecturas públicas en los cafés, la aparición de la emisora EAJ-14 Radio Castellón, el crecimiento de la oferta de ocio y la proliferación de diarios, que leía la burguesía y los trabajadores del sector terciario (GRAU REIG 2012, 44-7). No obstante, el índice general de analfabetismo estaba situado en torno al cincuenta por ciento de la población (PERIS 2012, 79).

La actividad de ocio mayoritaria entre las clases populares era el incipiente cine sonoro, inaugurado en 1931, alternado con películas mudas y noticiarios, que se ofrecían en el Salón Royal, Salón Doré, Cine Victoria, Actualidades, Goya, Fantasio y Teatro Principal. En verano se proyectaban películas en el Parque Ribalta, al aire libre y, en la plaza de toros a partir de la festividad de San Juan (24 de junio) (PERIS 2012, 104-5).

La publicidad y las noticias publicadas en el *Heraldo de Castellón* dan una idea de la presencia del jazz durante los primeros años treinta en la ciudad. El 6 de mayo de 1931 se proyectó en el cine Doré *El rey del jazz*: «un espectáculo jamás visto, todo en colores y presentado en español» (*Heraldo de Castellón*, 6 de mayo de 1931). El Teatro Principal inauguró la temporada de 1932, el sábado 17 de septiembre, con la «Opereta cinematográfica de gran espectáculo» *Music-Hall*, cuyo título original es *Ein Tango für dich* (1930), con música de Robert Stolz.

La sección «Cinematografía» de este mismo diario publicó en enero de 1931 una entrevista realizada a Ramón Pereda, actor santanderino que trabajaba en los estudios Paramount (HERNÁNDEZ 2000), en la que se describía el ambiente musical de un cabaré hollywoodiense:

Una breve carrera en el auto, y estamos en pleno cabaret [*sic*]. Junto al mostrador se levantan los taburetes con lindas muchachas, que en sus disformes posturas vistas con unos gemelos, del revés, parecen unos elegantes puños de paraguas de señora. Cuando el *jazz-band* descansa de su complicada manifestación artística, comienza la orquestina americana en su repertorio de bailables contorsionistas. (*Heraldo de Castellón*, 17 de enero de 1931)

En el ámbito institucional hay que destacar la labor del Conservatorio de Castellón y de la Societat Filharmònica. El primero fue inaugurado el 28 de septiembre de 1932. Su claustro inicial estuvo formado íntegramente por profesores castellonenses, que habían sido becados por la Diputación Provincial para ampliar estudios en otros centros nacionales o extranjeros (GIL GIMENO 2008; 2013).¹⁴ La norma por la que se regía su plan de estudios era el Real Decreto de 25 de agosto de 1917, regulador del gobierno y régimen del Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid, del cual dependían todos los existentes en el Estado (GUIRADO CID 1995, 16).

Entre las tres carreras-itinerarios que proponía el reglamento (compositor, instrumentista o cantor, además de declamación),¹⁵ no sabemos cuál es la que hubiera elegido Vicente Portolés. Desde que el 23 de marzo de 1937 el crucero Baleares comenzara a bombardear la ciudad hasta el final de la guerra, muchos alumnos dejaron de asistir a clase, algunos profesores abandonaron la ciudad por precaución ante las algaradas y la institución dejó de recibir las escasas ayudas económicas que percibía de Ayuntamiento y Diputación (GIL GIMENO 2008) hasta que cerró.

La Societat Filharmònica dominaba el ambiente musical de Castellón durante lo que Grau Reig denomina «la edad dorada de la cultura castellonense» (GRAU REIG 2012, 215-27).¹⁶ En el Teatro Principal se representaban zarzuelas y programaban conciertos el Casino Antiguo, el Ateneo, el Liceo Beethoven, la Unió Musical Castellonenca y la Banda Municipal en el paseo del Obelisco o en el Parque Ribalta. Éste era el espacio de sociabilidad por excelencia del Castellón republicano (GIL GIMENO 2010, 96-100) y, como veremos, un entorno tan significativo en la carrera de Portolés y su orquesta como para inspirarle, entrado ya el franquismo, un bolero que lleva por título *Parque Ribalta* (PORTOLÉS ca. 1950h).

Una costumbre extendida en la ciudad durante la canícula era sentarse por las tardes en la calle, en la puerta de la casa, «a la fresca», para charlar animadamente o, en algunos casos, escuchar música si algún vecino sacaba su gramófono. Las emisiones variaban desde romanzas de zarzuela,

¹⁴ Abelardo Mus Sanahuja fue el primer director del Conservatorio y profesor de violín, Vicente Asencio Ruano de armonía, estética e historia, además de secretario, Encarnación Mus Sanahuja y M.^a de la Concepción Añó eran profesoras de piano y Pascual Asencio Ruano de solfeo.

¹⁵ Gaceta n.º 242 de 30 de agosto de 1917, Agencia Estatal Boletín del Estado, Gaceta: colección histórica, <<http://www.boe.es/datos/pdfs/BOE/1917/242/A00545-00551.pdf>> (accedido el 5 de agosto de 2020).

¹⁶ En valenciano en el original: «L'edat daurada de la cultura castellonenca». Todas las traducciones del valenciano son del autor.

interpretadas por el tenor Miguel Fleta, a la copla de Miguel de Molina (PERIS 2012, 106). Prueba de la alta demanda de estos aparatos son los numerosos anuncios que encontramos en la prensa de la época.¹⁷ Estos datos coinciden con el discurso de Patricio GOIALDE PALACIOS (2009, 89) con respecto al auge de la radio en estos años y con los que aporta Iván IGLESIAS (2017, 52-3) a partir de las investigaciones de Antonio VIÑAO (2004): en España el número de receptores de radio se incrementó de unos 50.000 a más de 300.000 entre 1930 y 1936, y la música grabada se consolidó como principal modalidad de emisión radiofónica, contribuyendo así a la naturalización del jazz como entretenimiento y, probablemente en nuestro caso, inspiración para Vicente Portolés.

Por otra parte, también la Banda Municipal sirvió como correa de transmisión del estilo musical americano (recordemos que Portolés ingresó en ella en 1942). Entre los estrenos realizados durante la etapa del director Eduardo Felip y Suárez (1920-1955), Antonio GASCÓ SIDRO (2000, 157) relaciona siete marchas compuestas por John Philip Sousa en las últimas décadas del siglo XIX: *Semper fidelis*, *El regimiento*, *King Cotton*, *Manhattan Beach March*, *The Crouader*, *The Thunderer* y *The Dictadores*. En los años cincuenta, la Banda interpretó por primera vez *Buglers Holiday*, de Leroy Anderson.

Por último, hay que abordar un aspecto laboral relevante referente a la Banda Municipal, que explica la necesidad de los músicos de diversificar su labor: «En aquel tiempo ninguno de los músicos de la banda vivía exclusivamente de la música, y todos tenían otras profesiones que les permitían mantenerse» (GIL GIMENO 2010).¹⁸ Por tanto, tocar en los bailes, acompañar espectáculos de variedades y el teatro musical se constituyeron en fuentes alternativas de ingresos para estas familias. De ahí que Gascó argumente que en los primeros años de la década de 1930 aparecieron orquestinas como The Melodic Boys, Címbal Jazz, Unión Musical o la Orpheo, que actuaban en La Pérgola del Paseo Ribalta, en la Sala de Fiestas Savoy, en los casinos Antiguo y Mercantil y en muchas de las plazas de los pueblos de la provincia.

Posiblemente la más antigua de estas agrupaciones fuera The Melodic Boys, en la que se agrupaban una serie de músicos siguiendo, a su modo, los esquemas de las orquestinas americanas del tipo de las de Glenn Miller, los Dorsey, o el mismo Cugat, tocando con un gran sabor rítmico temas de Porter, Gershwin, Ellington u otros, sin olvidar arreglos de temas de las melodías más populares de los vocalistas españoles o europeos (pasodobles, baladas, habaneras, napolitanas...) y también de música afrocubana a base de rumbas, boleros, mambos o cha-cha-chá (GASCÓ SIDRO 2000, 146-53).

¹⁷ Receptores Marconi o Telefunken, radios, gramolas y discos a la venta en el comercio Radio Folch, entre otros. AHMC.

¹⁸ En valenciano en el original: «En aquell temps cap dels músics de la banda vivia exclusivament de la música, i tots tenien altres professions que els permetrien viure».

Para olvidar, destellos y melodías de *hot* y *swing*

Gunther Schuller, en su obra de referencia sobre el *swing*, *The Swing Era*, advierte que uno de los factores más influyentes en la proliferación de orquestas y de estilos asociados a éstas en Estados Unidos a partir de 1932 fue la adaptación de la propia música a las turbulencias de unos años de depresión económica: sólo los estilos más fuertes y saludables, comercialmente hablando, fueron capaces de sobrevivir (SCHULLER 1991). Por su parte, GOIALDE PALACIOS (2009, 89) también achaca al crac del 29 el auge que tuvo este estilo en los años inmediatos. Así, en la década de 1930 el jazz se convirtió en sinónimo de música popular,ailable y de entretenimiento, y, para algunas personas y minorías raciales, como los músicos negros, supuso el primer acceso a un empleo (SCHULLER 1991, 4-5).

De forma similar, en la España de la inmediata posguerra, el cine y la música popular coadyuvaron a olvidar los desastres de la guerra (GARCÍA 2012, 32). El 14 de junio de 1938 las tropas nacionales entraron en Castellón. La represión se instauró en ese mismo instante (GODES 1990, 93). La Ley de Responsabilidades Políticas, de 9 de febrero de 1939, acrecentó la desesperación, la pobreza y el ajuste de cuentas. Esta norma tuvo gran «trascendencia a la hora de estructurar la nueva sociedad franquista» (PEÑA 2010, 90 y 290) y, en la ciudad como en todo el país, fue un tiempo de calamidades, pobreza, hambre y estraperlo¹⁹ (PEÑA 2010, 129).

En este contexto, los bailes y el cine, amparados por el régimen con una doble moral, ya que los censuraba en nombre del decoro pero, por otra parte, los permitía como entretenimiento (IGLESIAS 2010, 374-84), fueron los principales agentes de evasión. La radio siguió siendo un elemento de distracción y difusión de la música en general, y del jazz en particular. No obstante, no podemos hacer referencia más que a los espacios genéricos de «discos variados» o «música de baile», intercalados con selecciones de zarzuela y ópera, porque en Radio Castellón no se conservaron las parrillas de programación.²⁰

El 11 de mayo de 1939 coincidieron en la cartelera de la ciudad dos películas musicales: *Sigamos la flota* y *Una fiesta en Hollywood*. En 1942, mientras Marcos Redondo cantaba zarzuelas en el Teatro Principal,²¹ se proyectaron comedias como *Desde aquel beso*, con música de Cole Porter, *Tú serás mi marido* (*Sun Valley Serenade*), en la que aparece Glenn Miller, o *Con la música a otra parte*, con Bing Crosby. Dada la belicosidad que vivía Europa, el cine alemán tenía un lugar destacado en la información diaria. El periódico *Mediterráneo* daba cuenta del estreno de *Die grosse*

¹⁹ Comercio ilegal de artículos intervenidos por el Estado o sujetos a algún tipo de tasa.

²⁰ Información proporcionada por Elena Rincón, subdirectora de Radio Castellón: la documentación que se conservó tras la compra de la emisora por Cadena Dial es muy escasa (entrevista a RINCÓN 2013).

²¹ Hemos encontrado los siguientes títulos: *Los Claveles*, *La tabernera del puerto*, *La rosa del azafrán*, *Los de Aragón*, *La Dolorosa* o *Luisa Fernanda*. (*Mediterráneo*, 28 de enero de 1942).

Liebe, una historia de amor entre un piloto de la Luftwaffe y una cantante, y de la actividad en los estudios alemanes; mientras que «el nuevo cine español estrena ¡A mí la legión!» (*Mediterráneo*, 16 de abril de 1942).

La apertura de locales de baile, sobre todo en los pueblos de la provincia, estaba prohibida desde 1939. Esta medida era constantemente incumplida, a tenor de las denuncias practicadas por Gobierno Civil y publicadas en los periódicos.²² Por ello, el Gobernador insistía ante los alcaldes para que prohibieran la actividad de salones no autorizados y de bailes que no tuvieran lugar en la vía pública por el día, con motivo de las fiestas tradicionales, y sin que «atenten a la moral cristiana y salud pública» (GODES 1990, 749). Tan rigurosa era la medida que, en el primer baile de estudiantes convocado en la Navidad de 1945, el Teniente Coronel de la Guardia Civil, Bienvenido Pascó, fue nombrado presidente de honor «para poder obtener la imprescindible autorización» (entrevista a BELLÉS SABATER 2013).

La censura cayó implacable sobre los autores de canciones, cuyas sanciones era publicadas constantemente en *Mediterráneo*, siempre bajo la misma fórmula: «La Jefatura Provincial del Movimiento prohíbe la canción...» o «Por orden superior queda terminantemente prohibida la canción titulada... en todo el territorio nacional».²³

Todas las orquestas y conjuntos de baile estaban obligadas a realizar cualquier contratación a través del grupo de músicas de la Central Nacional-Sindicalista, «el cual se encargará de la composición del grupo de profesores que deberá actuar o autorizará las peticiones o permisos» (GODES 1990, 742). Lo habitual era que la orquesta contratada por la sala de fiestas ofreciera dos pases los sábados (tarde y noche) y uno los domingos por la tarde. Si la convocatoria era extraordinaria, por ser día festivo o porque el conjunto se consideraba de nivel internacional, se programaban tres y dos pases respectivamente. En las verbenas agostañas de 1953 en La Pérgola, la entrada para los caballeros costaba cinco pesetas y la de señoras dos pesetas, «precios corrientes», con posibilidad de reservar una mesa.

Durante la década de 1940 se presentaron en Castellón espectáculos de «fama internacional» como los de Blas Vilson y su Orquesta Club Ritmo, «los artífices del baile moderno»;²⁴ el Trío Billy Wells y las prestigiosas orquestas valencianas Conjunto Paladium de Hot y Dolz y su Orquesta con

²² En Alcora, a Jaime Durá Forés se le impuso una sanción de treinta días «por celebrar baile sin la debida autorización». (*Mediterráneo*, 1 de enero de 1942). En Vilafamés, Vicente Oliver Miralles fue sancionado con 300 pts. por el mismo motivo y, además, por «permitir entrada a menores». (*Mediterráneo*, 5 de noviembre de 1943).

²³ Algunos de los títulos que hemos encontrado son: *Fiero* (java-apache); *No sé lo que siento*, con música de Monje y letra de J. García Moreno; *Lo siento mucho*, de J. Lito; *Rosal cubano*, *Ay chumbala*, *Hipo*, de M. Godoy y Oriente; *Hombres fatales*, de López Martín y J. Canameras; *Feliz veras*, de J. Gómez y Luis Boronar; *Siete eran los siete niños*, de Lucas Cot y Vicente Crespín; *El golfillo*, de Almeda; *Por alegre*, de Zanón; *Caballero blanco* con música de Quirós; y *Misterio dicen que es*, de Monje y Liesco.

²⁴ Todas las referencias publicitarias de estos espectáculos incluidas como citas provienen de la Colección de carteles y programas de mano de AHMC.

«el mayor acontecimiento de bugui de la temporada». Ambos conjuntos, titulares de Radio Valencia y Radio Mediterráneo, eran «los verdaderos intérpretes de música moderna. Hot-swing-fox-sambas». Con ellos actuaban Pirula y Rezusta, ganadoras del campeonato de *swing* y bugui-bugui de Valencia; Jack y Díaz, extraordinaria pareja de bailes modernos y bugui, y Thomson, «la gran atracción de color procedente de los mejores teatros del mundo». También visitó la capital de La Plana el «bailarín de prestigio» Eddie Brown y su orquesta Río Delta, «los magos del ritmo americano de jazz-hot y swing, acompañados de otros aplaudidos artistas de principalísima categoría».

En 1947, Alberto Semprini y su Gran Orquesta triunfaron en el Teatro Principal con el espectáculo *Soñando con música*: «una producción de Kaps y Johan. La mejor orquesta de Europa». Dos años después, José Puertas, su extraordinaria Orquesta Moderna y Pepita Velázquez actuaron en este mismo coliseo en *Rapsodia del jazz*. A principio de los años cincuenta, Joe Grifoll, «el director de la Orquesta Internacional y As de la trompeta más dinámico del mundo», presentó *Luces de Broadway*, una revista musical procedente del Teatro Mayo de Buenos Aires, con «primerísimas vedettes internacionales».

Las orquestinas y conjuntos castellonenses también gozaron de mucha aceptación. Entre ellos existía un clima de camaradería y competencia leal, ya que compartían músicos, veladas y contacto entre autores. Sus nombres eran: Orpheo, de Eduardo Bosch y Conchita Monteagudo, Bolero, Florida, Bahía, Boston, Blues, Casablanca, Los Leaders, Vitol Quartet y Tabú (GASCÓ SIDRO 2000, 146-53), que destacaba por incluir guitarra eléctrica, y un elenco de hasta de siete vocalistas y parejas de «baile moderno».

Es significativo que el Conjunto Tabú diferenciase en su repertorio la música «moderna», es decir, todos los estilos relacionados con el jazz (*foxtrot*, *swing*, bugui, etc.) de una «gran selección especial de bailes tradicionales para casados: java-machicha-galop-polka-vals-marcha-pericón-habanera-pasodoble, etc.». Esta categorización coincide con la señalada por Iglesias en los centros jazzísticos más importantes del Madrid de la posguerra (IGLESIAS 2017, 153), y por Martínez en los bailes dominicales de zonas rurales alejadas de las grandes urbes (MARTÍNEZ BABILONI 2013, 350).

«To day and every days, great dancing»²⁵

Entre los programas de las fiestas castellonenses, a la Orquesta Portolés la encontramos por primera vez en una «selecta verbena» celebrada en La Pérgola el 5 de agosto de 1953,²⁶ aunque fue fundada en 1939 (GASCÓ SIDRO 2000, 150). Durante la década de 1940 era titular de dicho espacio durante el verano y de la Sala Savoy en invierno, que contaba con una «gran barra americana» publicitada con intensidad. También actuó en el Teatro Principal y en muchos cines, teatros y plazas de los

²⁵ Anuncio de los bailes que se ofrecieron a los buques de la VI Flota en su visita a Castellón en 1954. AHMC.

²⁶ Colección de programas de mano del AHMC.

pueblos de la provincia. En una ocasión, precisamente en Les Useres, población natal de Vicente Portolés, la orquesta sufrió la censura y vio prohibido uno de sus bailes cuando había montado todo lo necesario en el escenario (entr. PORTOLÉS CANALES 2013b). Además, esta agrupación acompañaba a los cantantes que se presentaban al exitoso concurso *Rumbo a la fama*, dirigido por Vicente Escura, en Radio Castellón (HERNÁNDEZ 2011, 6).

Antonio GASCÓ SIDRO (2000, 146-53) recalca que la Orquesta Portolés estaba formada por nueve componentes, entre los que se encontraban cuatro músicos de la Banda Municipal de Castellón: Eliseo Artola, Manolo Mir y los Planas, padre e hijo, además de los hermanos del director, Abel y Paquito, entre otros. Generalmente, este conjunto contaba con Rose Mary Monfort como animadora y, en numerosas ocasiones, con Francisco Vila y Pedro Villanueva como vocalistas. Por su parte, HERNÁNDEZ BELTRÁN (2011, 9-10) destaca la participación de Jaime Palacios, uno de los protagonistas y mentor de la escena pop castellanense de las décadas de 1970 y 1980, y que sus músicos fueron los primeros en obtener el carné nacional del sindicato vertical.



Figuras 2 y 3. La Orquesta Portolés en una de sus actuaciones (Portolés al trombón) y en una foto de estudio (archivo familiar)

La orquesta ensayaba un par de veces por semana, en la primera planta del negocio familiar que regentaba la madre de Portolés; local que servía además de estudio de composición (entrevista a PORTOLÉS CANALES 2014). Estaba ocupada todo el año, que comenzaba con el Baile de las uvas, la Fiesta fin de año y los bailes de Roscón de Reyes. En 1956, durante el mes de febrero, animó, en sesiones dobles de sábado y domingo, los bailes de sociedad de la Gaiata n.º 10, uno de los diecinueve sectores o barrios en que se divide la ciudad para organizar las fiestas de la Magdalena. Seguían las tardes de Pascua, pasado el rigor de la Cuaresma, y, tras las verbenas estivales en La Pérgola, actuaba los fines de semana hasta la llegada de la Navidad.

Un hecho que sin duda alteró la vida de la ciudad fue la escala de varios buques de la armada norteamericana en su puerto a mediados de la década de 1950. Era una de las consecuencias de los Acuerdos Hispano-norteamericanos firmados en 1953. Josep Fontana destaca de ellos que impulsaron una «guerra de la cultura, de función netamente propagandística» dentro de la Guerra Fría en la que la principal «arma secreta sónica» fue la música americana (FONTANA 2011, 125). Por otra parte, Iván Iglesias coincide en estos términos al argüir que los intercambios musicales que se produjeron en el seno de este programa contribuyeron a matizar el conocimiento que se tenía en España del jazz (IGLESIAS 2017, 201-13) y añadimos, que posiblemente, también influyesen en la música de Vicente Portolés.

En 1954, la Orquesta Portolés y el Conjunto Tabú fueron los protagonistas indiscutibles de los espectáculos ofrecidos en honor de los marinos norteamericanos. La publicidad fue redactada en inglés y los bailes se prolongaron durante la estancia de los buques. Entre el 9 y el 15 de enero atracaron en la capital de La Plana el rastreador de minas Jeffers, la barcaza L.S.D. y el New. El diario *Mediterráneo* puso énfasis en informar sobre la religión que profesaba la tripulación: más de la mitad era católica (*Mediterráneo*, 10 de enero de 1954), y, el día 11, el párroco de la concatedral de Santa María, D. Benjamín Peris, «ofició una misa asistido por dos oficiales católicos estadounidenses», a la que acudieron treinta soldados y en la que comulgaron dieciséis marinos. El sacerdote incluso pronunció una plática en inglés (*ABC*, 12 de enero de 1954).²⁷ Finalmente, el día 15, los norteamericanos se despidieron realizando numerosas «compras de recuerdos y postales», dejando patente «la cordialidad de la visita y los lazos de simpatía creados entre ambos pueblos» (*Mediterráneo*, 15 de enero de 1954). En abril y octubre de ese mismo año llegaron los buques MacCaffery y Kleinsmith. A su despedida, el comandante del buque publicó un escrito de agradecimiento al pueblo de Castellón en la prensa local (*ABC*, 14 de abril de 1954).²⁸

En Valencia fueron también muy sonadas las maniobras de la VI Flota del 12 de octubre de 1954. El periódico *La Vanguardia Española* abrió la portada con la noticia de que Francisco Franco las presencié y fue recibido en el buque Coral Sea al son de la marcha *Ramos y flores* [*sic*], interpretada por «las bandas de música» (*La Vanguardia Española*, 12 de octubre de 1954).²⁹ No obstante, uno de los datos más interesantes de estos acontecimientos es que, un año antes, en la ciudad de Castellón había trascendido un discurso pronunciado por el Vicealmirante Thach en Valencia, en el que manifestaba que conocía la fama de esta ciudad a través del pianista y director de orquesta José Iturbi (*ABC*, 10 de enero de 1953).³⁰

²⁷ Archivo ABC <<https://www.abc.es/archivo/periodicos/abc-madrid-19540112-23.html>> (accedido el 5 de agosto de 2020).

²⁸ Archivo ABC <<https://www.abc.es/archivo/periodicos/abc-madrid-19540414-24.html>> (accedido el 5 de agosto de 2020).

²⁹ La Hemeroteca de La Vanguardia <<http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1954/10/12/pagina-5/32786699/pdf.html>> (accedido el 5 de agosto de 2020).

³⁰ Archivo ABC <<https://www.abc.es/archivo/periodicos/abc-sevilla-19530110-11.html>> (accedido el 5 de agosto de 2020).



Figura 4. Anuncios del baile ofrecido a los buques de la VI Flota en enero de 1954. Fuentes: Archivo Histórico Municipal y diario *Mediterráneo*, 10 de enero de 1954

La prensa también se encargó de airear las estrechas e intensas relaciones que se establecieron entre norteamericanos y castellonenses, quienes llegaron a formar matrimonios.³¹ Durante la segunda mitad de la década de 1950 hubo marinos en Castellón, que, por lo general, desembarcaban en *jeep* y paseaban las calles de la ciudad una vez amarrado el correspondiente buque (*Mediterráneo*, 10 de enero de 1953). Los comercios colocaban saluciones e indicaciones en inglés. Los soldados eran invitados a las funciones de Teatro Principal y, como hemos visto, a fiestas. También acudían a los toros, en los que desfilaba la Banda Municipal y la de Cornetas y Tambores del Regimiento de Infantería Tetuán. En otros momentos jugaban al fútbol y al baloncesto.

³¹ El ejemplar de *Mediterráneo*, 14 de enero de 1955, narra el noviazgo del americano Benjamín Santos, «católico muy ferviente», y la castellanense de Lucena del Cid, Carmencita Beltrán Pons, de una forma que no nos resistimos a transcribir. «Como si Cupido hubiese preparado sus dardos para él, le dirigió al Café Suizo. Benjamín Santos se sentó en una mesa, indiferente a la algaraz de sus compañeros, hasta el extremo que aquellos marcharon, quedando él solo, pensando tal vez en Virginia, donde trabaja y reside. Cuando entró en el Café Suizo allí se hallaba Carmen Beltrán Pons, de Lucena del Cid, que prestaba servicio en el mostrador, también muy ajena de que Cupido tenía preparado su haz de flechas». Benjamín y Carmen contrajeron matrimonio el 15 de enero de 1955. AHMC.

En 1954, en la visita de cortesía del Kleinsmith, la tripulación tuvo permiso para visitar el Grao y la ciudad por las tardes. Otro día, la Tuna de la Escuela de Peritos Industriales de Barcelona subió a bordo «interpretando un selecto programa siendo muy felicitados y obsequiados». Una vez partieron, el periodista afirmó: «se van habiendo conquistado muchos amigos. Lleven feliz viaje» (*Mediterráneo*, 13 de enero de 1955).

Una industria musical de andar por casa

Como decíamos, Vicente Portolés diversificó su labor entre la composición, la interpretación y la gestión de su conjunto y de su obra creando, entre otras cosas, sus propias editoriales y distribuidoras: Ediciones Portolés y Ediciones Dinámicas. Por lo que sabemos, la primera, domiciliada en la Plaza de la Victoria, n.º 12, estuvo en funcionamiento entre mediados de la década de 1940 y finales de la de 1960. Una de las primeras composiciones que hallamos bajo este sello es *La conga del beso*, que, pese a su título, es una pieza para orquesta de jazz, formada por piano, contrabajo, violines, trompeta, clarinete y saxo alto (Apéndice I). En cambio, Ediciones Dinámicas parece que funcionó intermitentemente entre 1957 y 1963, y su sede estuvo en la calle San Félix, n.º 47.

El sistema de manufactura en ambos sellos era el mismo y se podría calificar de artesanal: el compositor escribía las partituras en papel vegetal y las mandaba a una imprenta. Una vez recogidas las copias impresas eran introducidas en sobres, por él mismo y con ayuda de sus hijos, para ser distribuidas mediante correo postal, con destino a toda la Península Ibérica y a Palma de Mallorca (entr. PORTOLÉS CANALES 2013a). Por estos envíos las editoriales no cobraban cantidad alguna. La condición que ponían al destinatario era: «Rogamos la inclusión de estas obras en las Hojas de la SGAE, siempre que se ejecuten. Gracias».³² No obstante, hemos encontrado una doble partitura que marca el precio de diez pesetas y condiciones de abono «para aquellos que no pueden correspondernos por actuar poco y firmar pocas hojas de la SGAE» (PORTOLÉS ca.1950g). Ediciones Portolés rebasó las 300 obras publicadas con el envío del juego de partituras del *fox Tío Sam*, de Juan Andreu, y la sexta edición de *Las locuras del jazz*, de Portolés (ANDREU 1963).

Tanto Ediciones Portolés como Dinámicas, además de las propias composiciones de su titular, publicaron creaciones de otros autores (Apéndice II). Como él, son desconocidos en la actualidad, pero gozaron de cierta fama en su momento entre los músicos de orquestinas (MARTÍNEZ BABILONI 2013, 353 y MARTÍNEZ BABILONI 2018, 129). Podemos citar a Tomás Gil Membrado, José María Oriol, Deseado Mercadal Bagur, Martín Alonso, Avelino Novoa, Simón Giribert o Santiago Sanz, amigo de

³² Las Hojas de la Sociedad General de Autores de España (SGAE) eran unos impresos que debía rellenar el responsable de cada conjunto después de cada actuación con los títulos de las piezas interpretadas para remitirlas posteriormente a la SGAE, con el fin de que ésta pudiera devengar los correspondientes derechos a sus asociados.

Portolés y dedicatario de alguna de sus publicaciones (PORTOLÉS 1948c). De igual forma eran los gerentes de sus propias empresas de edición y distribución. Hay que señalar, además, que algunos de estos títulos fueron popularizados por la Orquesta Boluda de Valencia y la Orquesta Plantación de Barcelona, fundada por Adolfo Araco y dirigida por Casas Augé, Augusto Algeró y Napoleón Zayas, figuras indispensables en la historia del jazz español (GARCÍA MARTÍNEZ 1996, 96).

Vicente Portolés, hijo, nos informó de que el intercambio de partituras con compositores americanos fue frecuente (entr. PORTOLÉS CANALES 2014). Tanto, como la colaboración con las editoriales e imprentas Ramentol (Badalona), Gráficas Ordorica (Bilbao), As Acordeón (Barcelona), Ediciones Camar (Valladolid), Ediciones Huertas (Ciudad Real), Editorial G. Guío (Ávila), Editorial América (Menorca), Jesús Piles (Valencia) y Editorial Hersant (Madrid). Un nutrido elenco que prueba la vitalidad de una industria que está por investigar.

Por otra parte, en las portadas de algunas de las partituras de Portolés se menciona que presentó sus obras en editoriales más importantes que las mencionadas: Música del Sur, Ediciones Iris y Ediciones Hispania.³³ En cuanto a las discográficas, diremos que Columbia, RCA y Belter registraron alguno de sus títulos, aunque prácticamente no hemos encontrado grabaciones originales.³⁴

El estilo Goodman

Entre los músicos que conocieron a Vicente Portolés es sabido que era un líder de orquesta «de reconocida afición al jazz» (GASCÓ SIDRO 2000, 150), y especialmente dotado para la improvisación (entrevista a GASCÓ SIDRO 2013). Joan Garcés Queralt, director de la Banda Municipal de Castellón (1955-84), recordaba que cuando interpretaba el solo de trombón de *Bolero*, de Maurice Ravel, tuvo que corregirle en más de una ocasión, ya que lo abordaba con un carácter «demasiado jazzístico»; a lo que el músico contestaba, que a Ravel le gustaba el jazz (entrevista a GARCÉS QUEROL 2013). No obstante, no tenemos constancia de qué manuales, partituras o grabaciones pudo utilizar Portolés como modelo compositivo, aunque, en vista de la abundante información que nos proporciona la vida musical castellanense, podemos afirmar que ésta fue un condicionante imprescindible: cine, espectáculos, grandes éxitos emitidos por la radio y, tal vez, la interacción con algún músico americano.

³³ La propietaria actual de estos catálogos es Carish, en la que no hemos encontrado ningún título de Vicente Portolés.

³⁴ Columbia y RCA pertenecen a Sony Music y Belter a Divucsa Música. En ninguna de estas discográficas hemos encontrado los registros mencionados por Portolés en sus partituras. En la Fundación Joaquín Díaz (Valladolid) se conservan las grabaciones de *Las locuras del jazz*, *Silbar de invierno*, *Parque Ribalta*, *Soñé que te besaba*, *Un consejo te diré* y *Un gitano con salero*. En la Biblioteca Nacional de España (BNE) aparecen grabaciones actuales del pasodoble *Morenito de Valencia*, *Adiós amor* y *Silbar de invierno*, en recopilatorios de Jorge Sepúlveda.

El catálogo de la Biblioteca Nacional de España (BNE) enumera treinta y nueve entradas correspondientes a piezas compuestas por Portolés en diferentes estilos vinculados con el jazz: *fox*, *foxtrot*, *swing*, *boogie* y *bebop* (Apéndice I). Además, el término *foxtrot*, tomado en España como sinónimo de jazz durante mucho tiempo (GARCÍA 2012, 20-1), se puede matizar como *fox-canción*, *fox-swing*, *fox-moderato*, *fox-lento*, *fox-rock*, *fox medio-tiempo*, *rebop*, *slowly*, *medio-lento*, *melódico* y *lento-moderato*. Este conjunto supone más de un tercio del total de las músicas bailables que aparecen³⁵ y constituye una prueba más del «significado plural» (IGLESIAS 2017, 120) que mantuvo el jazz en España a lo largo de las décadas de 1940 y 1950.

Es preciso destacar que piezas como *En el Savoy* fueron publicadas por las dos editoriales propiedad de Portolés en momentos distintos: la primera, en estilo *fox-swing-moderado* (Ediciones Portolés, ca. 1950) y la segunda como *fox-rock* (Ediciones Dinámicas, 1962). Este cambio de etiquetado podría tener su causa en el intento de adaptarse a los nuevos tiempos que marcó la llegada del rock y rejuvenecer su público. Es el mismo caso que *Silbar de invierno*, *fox-lento* en 1947 y *rock-lento* en 1964, y de *¡Oh, Rosalinda!*, inicialmente *canción-fox* y después *rock-slow*. No obstante, estas mutaciones superficiales, que no afectan prácticamente al resultado sonoro, denotan la continuidad del jazz en los estilos que predominaron a partir de la década de 1960 (IGLESIAS 2017, 264 y 270; GOIALDE 2009, 90) y del abrazo cultural al llamado *american way of life* (HOBSBAWM 1999, 241).

Con respecto a las partituras que analizaremos a continuación, advertimos que, a pesar de estar escritas bajo la influencia del *swing*, éste tampoco hay que tomarlo en el sentido estricto del estilo propio de las *big band* estadounidenses de los años treinta (GOIALDE 2009, 91; HOBSBAWM 1999, 250-8), que dio inicio al incipiente jazz moderno (SCHULLER 1991, 919). Los conjuntos que lo interpretan aquí son reducidos, incluso se orquestan títulos con violines, y la escritura, como veremos, es menos abigarrada y en algunos aspectos sin ataduras. No obstante, sí nos encontramos con lo que Iglesias denomina «la gran novedad jazzística de la posguerra española» (IGLESIAS 2010, 158), aunque García Martínez matizara que desde la década de 1930 las orquestas *hot* madrileñas, es decir, las que hacían concesiones a la improvisación, intentaban estar «a la última» con la importación de arreglos británicos de la música de Benny Goodman, Jimmy Lunceford, Casa Loma Orchestra o Count Basie (GARCÍA MARTÍNEZ 1996, 114).

Algunas de las composiciones de Portolés de los años cuarenta y cincuenta del siglo pasado fueron cambiando en las sucesivas reediciones. En principio, mantuvo una plantilla de tres maderas (dos saxos altos y un tenor, con opción a doblar al clarinete), tres metales (dos trompetas en si $\flat$ y

³⁵ En las 93 entradas del catálogo de la BNE en las que aparecen obras de Vicente Portolés encontramos boleros, pasodobles, bayaos, un beguine, algún rock y un *twist*.

trombón) y una base rítmica de piano, contrabajo y batería (3+3+3). En los temas vocales melódicos de esta etapa, *Silbar de invierno*, *Mar Mediterráneo* o *Amor incompreso*, incorporó violines para conseguir una sonoridad meliflua. Después, en *¿Me permite este swing?* (1959), *Club Copacabana* (1961) y *Las locuras del jazz* (1961) añadió una trompeta y un saxo a los dos anteriores. Por último, en el fox-rock *En el Savoy* (1962) dobló maderas y metales (6+6+3), y en *Ilusión de amor* (1963) incluyó, además, tres voces de violines (3+6+6+3).

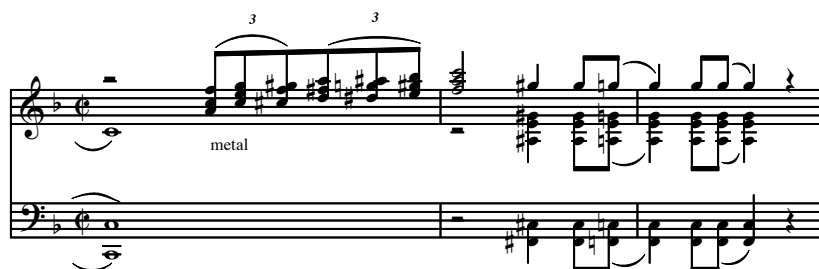
Por lo general, esta ampliación de medios no conlleva un enriquecimiento armónico, ya que el autor se limita a duplicar las voces de saxofón o trompeta, en unos desarrollos armónicos sencillos. Por ejemplo, en *Las locuras del jazz* (1947) utiliza principalmente los acordes tonales de fa menor: tónica y subdominante con sexta añadida (fa^m6, si^b6) y séptima de dominante (do⁷). En la grabación de esta pieza realizada por Tejada y su Gran Orquesta, observamos una corrección del bajo escrito en la partitura: el acompañamiento de tónica y dominante, en primer y tercer tiempo, pasa a ser un walking bass (PORTOLÉS s.d.). También varía la versión escrita y sonora de *Silbar de invierno* (1947): el contrapunto que se escucha no se corresponde con el escrito y, en la instrumentación, los saxos mutan en los clarinetes que acompañan al cantante Jorge Sepúlveda.

Club Copacabana (1951) es una de las páginas con una armonía más rica. Está en la tonalidad de re^b mayor y modula a si^b mayor. En ella predominan los acordes de tónica con sexta añadida y séptima de dominante e incluye algún acorde de novena en ambas tonalidades. En *Solo te quiero a ti* (1948) muestra un tránsito interesante entre el do mayor inicial al Do menor conclusivo, pasando por la subdominante de ambas (fa) en un ambiguo juego con su relativa re menor. Las modulaciones son abruptas y poco desarrolladas. Por lo general, utiliza repeticiones rítmicas (Ejemplo 1), más o menos elaboradas, para modular de una tonalidad a otra:



Ejemplo 1. Vicente Portolés (1962), *En el Savoy* (cc. 72-4), Ediciones Dinámicas, BNE (transcripción del autor)

En *Nos veremos en el Club* (1962) encontramos una forma singular de unir dos secciones: a un corte en los metales le sucede la reiteración de las figuras de negra y dos corcheas en el *tutti* (Ejemplo 2). Por otra parte, este es otro ejemplo de cambio de etiquetado a lo largo de las diferentes reediciones que hemos encontrado: *swing be-bop* (1950), *fox-canción* (1951) y *fox-rock* (1962).



Ejemplo 2. Vicente Portolés (ca. 1950), *Nos veremos en el Club* (cc. 37-9), Ed. América, BNE (transcripción del autor)

En cuanto a la forma, todas las composiciones de Portolés presentan una introducción. En algunas de ellas es un sencillo solo de plato sobre el ritmo de *swing* (Ejemplo 3), sin el característico acompañamiento de la pulsación marcada por el bombo y el *charles* que practicaban los bateristas americanos para dotar a la presentación de mayor interés (TIRRO 2007, 251).



Ejemplo 3. Vicente Portolés (1952), *¿Me permite este swing?* (cc. 1-2), Ediciones Portolés, BNE (arriba) Ritmo de *swing* típico más elaborado de *charles* y bombo según Frank TIRRO (2007, 251) (abajo) (transcripción del autor)

Otro apartado lo constituyen los diferentes estilos que aborda Portolés. En *¡Oh, mi bugui!* encontramos un modelo de traslación del patrón rítmico del estilo pianístico *boogie-woogie* a la orquesta. TIRRO (2007, 211-2) define este patrón como un *ostinato* de ocho corcheas de *swing* para la mano izquierda en cada compás, sobre una progresión armónica de *blues*. En el caso de la versión para orquestina, también es el piano quien lo ejecuta, pero no solo en el bajo, sino a dos manos y con armonía libre (Ejemplo 4).



Ejemplo 4. Vicente Portolés (ca. 1950), *¡Oh, mi bugui!* (cc. 4-7), Ediciones Portolés, BNE (transcripción del autor)

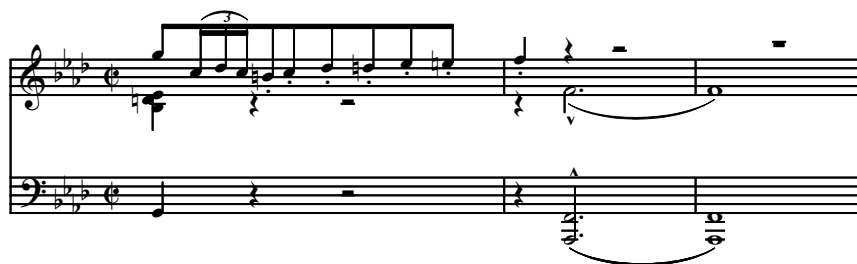
Esta misma partitura nos ayuda a ilustrar la destreza del compositor en el manejo de las estructuras. El material temático es presentado en los cuatro primeros compases de la introducción y después, distribuido en semifrases de cuatro compases, hasta formar frases de ocho y secciones de dieciséis. Las secciones, casi siempre isorrítmicas, se presentan en espejo para acabar en una coda del *tutti*. No obstante, lo más importante es que este bugui-bugui nos informa de que Portolés conocía perfectamente las novedades musicales y las incorporaba a su catálogo: este baile fue popularizado en España a mediados de la década de 1940 por el cine norteamericano, la radio, las grandes orquestas de *swing* españolas y los concursos (IGLESIAS 2010, 161-3), como hemos visto en el apartado «Para olvidar, destellos y melodías de hot y swing».

Intro		A	B	C
Tema tutti	Solo piano patrón boogie	Metal tema Saxos riffs	Saxos tema Metal riffs	Solo saxos
8		16	16	16

B	A	B	Coda
Saxos tema Metal riffs	Metal tema Saxos riffs	Saxos tema Metal riffs	Tutti
16	16	16	16

Tabla 1. Vicente Portolés (ca. 1950), *¡Oh, mi bugui!* Ediciones Portolés, BNE (elaboración propia)

En cuanto a recursos expresivos, haremos referencia a técnicas como el *bending* en *Mar Mediterráneo* (ca. 1950), un singular *fox-canción* compuesto para tres vocalistas; el corte cromático que resuelve en una pedal en *Las locuras del jazz* (Ejemplo 5), que podría provenir del famoso *In the Mood* (1940), de Glenn Miller, o del final de *Daphne* (1937), de Django Reinhardt; y a la repetición de la sección final de *Swing en la Pérgola* (1948), similar a la triple repetición de *In the Mood* en *mf*, *pp* extremo y *ff* espectacular antes de llegar a la vibrante conclusión.



Ejemplo 5. Vicente Portolés (1947), *Las locuras del jazz* (cc. 38-40), Ediciones Portolés, BNE (transcripción del autor)

Un elemento imprescindible en el *swing* es el solo. Vicente Portolés puebla sus partituras con ellos. Los construye en *chorus* de ocho compases y, aunque los escribe en su totalidad, permite al intérprete cierta licencia en la improvisación al añadir la indicación *hot* (Ejemplo 6).

Ejemplo 6. Vicente Portolés (1952). *¿Me permite este swing?*, (cc. 78-94), Ediciones Portolés, BNE (transcripción del autor)

Pero, a pesar de que sería natural encontrar la influencia de Glenn Miller, trombonista como el maestro Portolés, en su catálogo aparece una obra que denota un conocimiento profundo del repertorio para *big band* inspirada por otro instrumentista. *Estilo Goodman*, *fox-swing* para clarinete y orquesta (ca. 1950), está «dedicado a los clarinetistas de jazz» y sigue, aún en una escritura más elemental (Tabla 2), la estela de páginas solistas de Duke Ellington, *Clarinet Lament* (1936) y *Concerto for Cootie* para trompeta (1940), del *Concerto for clarinet* (1940), de Artie Shaw, o de las exitosas *Clarinet a la King* (1941) y *Clarínade* (1945), de Mel Powell, dedicadas al «Rey del Swing» (SCHULLER 1991, 39).

Intro		A			Puente
		Sol M			Modulación
Arpeggio clarinete	Motivo isorrítmico	Solo de clarinete			Tutti
		a	b	a'	
		2	2	16	
4		36			6

B			Puente		A	Final
Mi b M		La b M			Sol M	
Solo de saxo alto			Solo trompeta	Break clarinete	Clarinete	Arpeggio y tutti
a	a'	b				
16	16	15				
47			5		19	

Tabla 2. Vicente Portolés (ca. 1950), *Estilo Goodman*, Ediciones Portolés, BNE (elaboración propia)

Estilo Goodman comienza con un arpeggio de clarinete que refuerza el acorde de tónica con sexta añadida inicial (sol6) y enlaza con un motivo isorrítmico y sincopado para el *tutti* (cuatro compases que van de tónica a dominante para introducir la sección principal encargada al solista).

Esta parte está construida sobre un tema con forma aba', también arpegiado, en el registro agudo del clarinete. En los silencios que deja en primer y segundo tiempo, el resto de la orquesta responde con un intervalo sincopado de quinta descendente acentuado y en piano. Un puente de seis compases, sobre el que la batería marca corcheas de *swing*, sirve para modular a mi b mayor en la sección en que el solista ha de cambiar el clarinete por el saxofón alto.

La textura es ahora homofónica. La melodía es lineal y rítmica; extremadamente rítmica y acentuada con el cambio a la b mayor en la última parte de la intervención del saxo. El nuevo puente hacia la sección final consta de dos elementos: un solo de trompeta sobre una progresión cromática descendente en blancas con *glissandi*, mientras la orquesta emite negras con *sf* en las partes débiles del compás, y un virtuoso corte del clarinete de dos compases de duración. Éste retoma el tema de la primera sección, y otro corte sobre el arpeggio inicial de la obra da paso a un poderoso final sobre tresillos para todo el grupo (acordes de novena), mientras el solista mantiene un largo fa # sobreagudo. Por último, hay que recalcar que este concierto es una de las obras estudiadas que más detalle presenta en las dinámicas.

Conclusiones

La disección de todas estas partituras nos presenta a un Vicente Portolés conocedor de los estilemas armónicos, rítmicos y expresivos del jazz más en boga entre las décadas de 1940 y 1950. En primer lugar, percibimos un acercamiento al *swing* acomodado a los medios de los que disponía: modesta instrumentación, procesos armónicos sencillos dentro del colorido propio de esta música y rítmica destacada, pero al servicio de una melodía cálida, de líneas prolongadas y siempre cantable. Tal vez, debido a tener una génesis próxima a ambales pasodobles, boleros románticos y serenatas mediterráneas. Por otra parte, ha quedado demostrado el interés de este autor por estar al día para presentar a su público los estilos más novedosos como, por ejemplo, el bugui-bugui.

Preguntados los hijos del compositor por las posibles influencias que tuvo su padre señalaron que no las conocían, pero añadieron que era un músico con «altas dosis de intuición» (entr. PORTOLÉS CANALES 2014). Esta aptitud, si bien es positiva, no es suficiente para alcanzar una carrera tan exitosa como la que tuvo. Reiteramos que no han aparecido métodos, partituras o grabaciones que le pudieran orientar. También, que su formación se vio truncada por el estallido de la Guerra Civil. Sabemos que profesores que le influyeron y con los que mantuvo una larga amistad, como Vicente Asencio Ruano y su esposa Matilde Salvador Segarra, no se caracterizan, precisamente, por haberse acercado al jazz (PORTOLÉS CANALES 2013a).

Queda en otro espacio de escasa visibilidad lo que pudo pasar en San Sebastián durante el cumplimiento del servicio militar. Pero, por el contrario, hemos documentado con profusión el ambiente musical que le rodeaba en Castellón y que sitúa a la ciudad dentro de los circuitos

internacionales. Este panorama cumple con las premisas que marcan autores como IGLESIAS (2017; 2010), FONTELLES (2010) o GARCÍA MARTÍNEZ (1996) en otras ciudades españolas: jazz como sinónimo de entretenimiento, divulgado por los medios de comunicación de masas y embadurnado de músicas bailables.

Portolés es un eslabón de una extensa cadena de músicos que se conocieron, colaboraron y difundieron el jazz, entre otros muchos estilos, en salones provincianos, espacios públicos y plazas de pequeños pueblos durante una etapa marcada por la censura. Se trata de un extenso elenco, del que solo hemos puesto unos pocos ejemplos, que permanece en el anonimato y sería interesante redescubrir, así como rescatar sus piezas del silencio. A partir de aquí, nos proponemos dibujar un mapa con la localización de la mayor parte de ellos, con el que obtener un tupido tapiz, que permitirá comprobar como esta industria musical (orquestinas, gerentes, compositores y editoriales familiares) también contribuyó a la divulgación musical y a la cohesión sociológica de un país, además de erigirse en una forma de vida.

Apéndice I

Composiciones jazzísticas de Vicente Portolés Tomás catalogadas en la BNE por orden cronológico³⁶

Año	Nota ³⁷	Título	Estilo	Autor letra	Edición
1947		<i>La conga del beso</i>	<i>orq. jazz</i>	Julio Cabrera	Ediciones Portolés
1948	cop	<i>Amor incomprensible</i>	<i>fox lento</i>	Vicente Portolés	Ediciones Hersant
1948	cop	<i>Cuando brillan las estrellas</i>	<i>fox moderato</i>	Vicente Portolés	Ediciones Portolés
1948	cop	<i>Swing en la pérgola</i>	<i>foxtrot</i>		Ediciones Portolés
1948	cop	<i>Tú serás mi amor</i>	<i>fox-medio-lento</i>		Ediciones Portolés
1950	ca	<i>¡Oh, mi bugui!</i>	<i>boogie</i>	Portojuán	Ediciones Portolés
1950	ca	<i>¡Oh, Rosalinda!</i>	<i>canción fox</i>	Portojuán/ Portolés	Ediciones Portolés
1950	ca	<i>A la playa</i>	<i>fox-swing</i>		Ediciones Portolés
1950	ca	<i>Aflición</i>	<i>fox-canción</i>	Vicente Portolés	Ediciones Portolés
1950	ca	<i>Constancia</i>	<i>fox melódico</i>	Vicente Portolés	Ediciones Portolés, Badalona: Ramentol
1950	ca	<i>Constancia (2.ª edición)</i>			Ediciones Portolés
1950	ca	<i>Cumbres borrascosas</i>	<i>fox melódico</i>		Ediciones Portolés
1950	ca	<i>En un bello jardín</i>	<i>fox lento</i>		Ediciones Portolés, Badalona: Ramentol
1950	ca	<i>Estilo Goodman</i>	<i>fox swing</i>		Ediciones Portolés, Badalona: Ramentol
1950	ca	<i>Fuertes latidos</i>	<i>fox-moderato</i>	Portojuán	Ediciones Portolés
1950	ca	<i>Mar Mediterráneo</i>	<i>fox-canción</i>	Vicente Portolés	Ediciones Portolés
1950	ca	<i>Pensil de amor</i>	<i>fox-moderado</i>		Ediciones Portolés
1950		<i>Solo es un sueño</i>	<i>fox-canción</i>	Julio Cabrera	Ediciones Portolés
1951	cop	<i>Club Copacabana</i>	<i>fox swing</i>		Ediciones Portolés
1951		<i>No puedo esperar más</i>	<i>fox-rebop</i>		Ediciones Portolés
1951		<i>Nos veremos en el club</i> (2.ª edición)	<i>fox canción</i>		Ediciones Portolés
1952	cop	<i>Vivo de recuerdos</i>	<i>fox slowly</i>	G. Guío	Ávila: Ediciones G. Guío
1953	cop	<i>Abeja y flor</i>	<i>fox-swing</i>		Moral de Calatrava (Ciudad Real): Ediciones Huertas

³⁶ Biblioteca Nacional de España, catálogo: Vicente Portolés <<http://catalogo.bne.es/uhtbin/cgisirsi/?ps=eVbd2aIPX1/BNMADRID/243000830/2/7>> (accedido el 8 de agosto de 2020).

³⁷ Notas de la BNE: ca: fecha aproximada; cop: copia; D.L.: depósito legal.

1953	cop	<i>Cada vez</i>	<i>fox-moderato</i>		Ediciones Portolés
1955	cop	<i>Dime a qué hora</i>	<i>fox-canción</i>		Ediciones Portolés
1957	cop	<i>Club Copacabana</i>	<i>fox swing</i>		Ediciones Portolés
1958	D.L.	<i>No puedo esperar más</i>	<i>fox-lento</i>		Barcelona: Ediciones As para Acordeón
1959	D.L.	<i>Ilusión de amor</i>	<i>fox-moderado</i>	Vicente Portolés	Ediciones Portolés
1960		<i>Cuando brillan las estrellas</i>	<i>rock-moderato</i>		Ediciones Portolés, Badalona: Ramentol
1961		<i>Club Copacabana</i>	<i>rock shuffle</i>		Badalona: J.G. Ramentol
1961		<i>Las locuras del jazz</i>	<i>fox swing</i>		Badalona: J.G. Ramentol
1962		<i>¿Me permite este swing?</i>	<i>fox</i>	Vicente Portolés	Ediciones Portolés. Tall. Gráf. Ordórica
1962		<i>En el Savoy</i>	<i>fox-rock</i>		Ediciones Dinámicas. Grafispania
1962		<i>No puedo esperar más</i>	<i>rock-moderato</i>		Ediciones Portolés, Badalona: Ramentol
1962		<i>Nos veremos en el club</i>	<i>fox-rock</i>		Ediciones Portolés. Grafispania
1963		<i>Solo es un sueño</i>	<i>fox-rock</i>		Ediciones Portolés, Badalona: Ramentol
1963		<i>Yo te quiero</i>	<i>fox</i>		Ediciones Portolés. Grafispania
1964		<i>¡Oh, Rosalinda!</i>	<i>slow-rock</i>		Ediciones Portolés. Grafispania
1964		<i>Silbar de invierno</i>	<i>rock-lento</i>	Vicente Portolés	Ediciones Portolés. Grafispania

Apéndice II

Títulos de otros compositores publicados en las editoriales de Vicente Portolés catalogados por la BNE³⁸

Año	Nota ³⁹	Título	Estilo	Autor	Edición
1962		<i>¡Toma del frasco, manito ...!</i>	<i>corrido</i>	Juan de Orúe	Ediciones Dinámicas
1963		<i>Tío Sam</i> (3.ª edición)	<i>fox</i>	Joan Andreu	Ediciones Portolés
1961		<i>Te vi y me enamoré</i>	<i>cha-cha-chá</i>	Deseado Mercadal Bagur	Ediciones Dinámicas
1956	cop	<i>Te canto yo así</i>	<i>bolero</i>	Martín Alonso	Ediciones Portolés
1961		<i>Tango a Norma</i>	<i>tango</i>	Avelino Novoa	Ediciones Portolés
1950	ca	<i>Swing en el club</i>	<i>foxtrot</i>	Tomás Gil Membrado	Ediciones Portolés
1953	cop	<i>Solféo-swing</i>	<i>foxtrot</i>	José María Oriol	Ediciones Portolés
1950	ca	<i>Recuerdo siempre</i>	<i>tango-slowly</i>	Santiago Sanz	Ediciones Portolés
1948	cop	<i>Radiante</i>	<i>swing</i>	Tomás Gómez	Ediciones Portolés
1950	ca	<i>Por una linda mujer</i>	<i>fox-canción</i>	Simón Giribet	Ediciones Portolés
1963		<i>El periquito de Adela</i>	<i>cha-cha-chá</i>	Luis Valls Bosch	Ediciones Portolés
1965		<i>No verte llorar</i>	<i>rock-lento/calipso</i>	Bernardino Blanco	Ediciones Portolés
1950	ca	<i>Mírame a la cara</i>	<i>bolero</i>	Guillermo Guío	Ediciones Portolés
1958	D.L.	<i>Mal negocio fue tu amor</i>	<i>bolero-mambo</i>	Ramón Vila	Ediciones Portolés
1959	D.L.	<i>Macagua</i>	<i>mambo</i>	Joan Andreu	Ediciones Portolés
1963		<i>Lenguaje secreto</i>	<i>bolero</i>	Cipriano Ramírez	Ediciones Portolés
1963		<i>De fama mundial</i>	<i>madison</i>	José Gardey,	Ediciones Portolés
1963		<i>Dame, dame, dame</i>	<i>rumba-rock</i>	Francisco Gálvez de la Vega	Ediciones Dinámicas
1959	D.L.	<i>Cuando me acaricias tú</i>	<i>bolero</i>	Joaquín Casillas	Ediciones Portolés
1963		<i>Constante obsesión</i>	<i>rock-lento/calipso</i>	José Morcelle	Ediciones Portolés
1950	ca	<i>Cerveza negra</i>	<i>foxtrot</i>	Joan Juncà i Albert,	Ediciones Portolés
1965		<i>Cada día un beso</i>		Alberto Martínez	Ediciones Portolés
1950	ca	<i>Bayón de la codorniz</i>	<i>bayón</i>	Ramón Garcés	Ediciones Portolés

³⁸ Biblioteca Nacional de España, catálogo: Vicente Portolés <<http://catalogo.bne.es/uhtbin/cgisirsi/?ps=eVbd2aIPX1/BNMADRID/243000830/2/7>> (accedido el 8 de agosto de 2020).

³⁹ Notas de la BNE: ca: fecha aproximada; cop: copia; D.L.: depósito legal.

1961		<i>Baile este mambo</i>	<i>mambo</i>	Ramón Garcés	Ediciones Dinámicas
1963		<i>Aviador tiene que ser</i>	<i>marchiña</i>	Simón Giribet	Ediciones Portolés

Referencias bibliográficas

- ANDREU, Juan (1963), *Tío Sam/Vicente Portolés. Las locuras del jazz* (Castellón, Ediciones Portolés)
- BELLÉS SABATER, Salvador (2003), «Vicente Portolés Tomás, intérprete y compositor popular, seres humanos de Castellón», *El periódico Mediterráneo*, 11 de mayo
- Castelló Rock City (2019), *Un viatge en el temps per la música pop* [Documental] (Castellón, Producciones la Hormiga - La Saeta Azul Producciones. Canal Castelló Rock City) actualizado el 7 de julio de 2020 <https://www.youtube.com/watch?v=-JjZP28m_CE> (accedido el 15 de julio de 2020)
- FONTANA, Josep (2011), *Por el bien del imperio: Una historia del mundo desde 1945* (Madrid, Editorial Pasado y Presente)
- FONTELLES RODRÍGUEZ, Josep Lluís (2010), «Jazz a la ciutat de València. Orígens i desenvolupament fins a les acaballes del 1981» (Tesis Doctoral, València, Universitat Politècnica de València), <<http://riunet.upv.es/handle/10251/7325>> (accedido el 22 de enero de 2013)
- GABBARD, Krin (2002), «The Word Jazz», in *The Cambridge Companion to Jazz*, editado por Marvyn Cooke, y David Horn (Cambridge, Cambridge University Press), pp. 1-8
- GARCÍA, Jorge (2006), «Jazz», in *Diccionario de la música valenciana*, dirección de Emilio Casares Rodicio (Madrid, Iberautor Promociones Musicales), pp. 509-14
- GARCÍA, Jorge (2012), *El ruido alegre. Jazz en la BNE* [Catálogo] (Madrid, Biblioteca Nacional de España)
- GARCÍA MARTÍNEZ, José María (1996), *Del fox-trot al jazz flamenco: El jazz en España, 1919-1996* (Madrid, Alianza)
- GASCÓ SIDRO, Antonio J. (2000), *La banda Municipal de Castelló, 1925-2000. Notas para su historia*, (Castellón, Excmo. Ayuntamiento de Castellón)
- GIL GIMENO, Daniel (2008), «El primer Conservatori de Música de Castelló (1932-1939)», *Artres. Revista del Centre Municipal d'Estudis Rafel Martí de Viciàna*, 6, pp. 7-9
- GIL GIMENO, Daniel (2010), «L'ambient musical i els músics al Castelló de 1932, l'any de la fundació del primer conservatori de música de la ciutat», *Asociació Cultural Gaiata, 1, Brancal de la Ciutat*, pp. 96-100
- GIL GIMENO, Daniel (2013), «El Conservatori de Música de Castelló durant la Segona República. El camí frustrat cap a l'oficialitat», *Anuari*, 24, pp. 77-95 disponible en <http://repositori.uji.es/xmlui/bitstream/handle/10234/90753/06%20Anuari_24_2013%20%2877-95%29.pdf?sequence=1> (accedido el 5 de agosto de 2020)
- GRAU REIG, Vicent (2012), *La segona República a Castelló: Una memòria històrica positiva* (Castelló de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I)
- GODES BENGOCHEA, Ramón (1990), *Política y sociedad en Castellón durante la década de los años 40* (Castellón de la Plana, Diputació de Castelló)
- GOIALDE PALACIOS, Patricio (2009), *Historia de la música de jazz I. De los orígenes a la era del swing* (San Sebastián, Musikene - Mediateka)
- GUIRADO CID, Celia (1995), *Vademécum del músico* (Murcia, Ediciones de la Universidad de Murcia)
- HERNÁNDEZ BELTRÁN, David (2011), *Historia de la música pop en Castellón* (Castellón, La saeta azul)
- HERNÁNDEZ GIRBAL, Florentino et al. (2000), *Los que pasaron por Hollywood* (Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes), disponible en <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/los-que-pasaron-por-hollywood-0/>> (accedido el 5 de agosto de 2020)
- HOBBSAWM, Eric (1999), *Gente poco corriente: resistencia, rebelión y jazz* (Barcelona, Crítica)
- HOBBSAWM, Eric (2014), *The Jazz Scene* (Faber & Faber, Edición de Kindle)
- IGLESIAS, Iván (2010), *Improvisando la modernidad. El jazz y la España de Franco, de la Guerra Civil a la Guerra Fría (1936-1968)* (Tesis Doctoral, Valladolid, Universidad de Valladolid)
- IGLESIAS, Iván (2017), *La modernidad elusiva. Jazz, baile y política en la Guerra Civil española y el franquismo (1936-1968)* (Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas)
- JOHNSON, Bruce (2002), «Jazz as a Cultural Practice», in *The Cambridge Companion to Jazz*, editado por Marvyn Cooke y David Horn (Cambridge, Cambridge University Press), pp. 96-113

- MARTÍNEZ BABILONI, Daniel (2013), «La sonorización de lo cotidiano durante el franquismo: Las músicas bailables», in *100 Anys d'Art Sonor Valencià 1912-2012*, editado por Llorenç Barber y Montserrat Palacios (DVD, València, Ed. Laboratorio de Creaciones Intermedia-Universitat Politècnica de València), pp. 338-58
- MARTÍNEZ BABILONI, Daniel (2018), «Al arrimo de un bolero. Géneros en el baile del domingo», in *Músicas populares, sociedad y territorio: sinergias entre investigación y docencia*, editado por Ana María Botella Nicolás y Rosa Isusi-Fagoaga (València, Universitat de València), pp. 123-34
- PEÑA RAMBLA, Fernando (2010), *El precio de la derrota: La Ley de Responsabilidades Políticas en Castellón, 1939-1945* (Castelló de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I)
- PERIS MUIÑOS, Maria Isabel (2012), *Històries de vida al Castelló de la guerra i la postguerra* (Castelló de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I)
- PORTOLÉS, Vicente (1947a), *Las locuras del jazz* (Castellón, Ediciones Portolés)
- PORTOLÉS, Vicente (1947b), *Silbar de invierno* (Castellón, Ediciones Portolés)
- PORTOLÉS, Vicente (1947c), *La conga del beso* (Castellón, Ediciones Portolés)
- PORTOLÉS, Vicente (1948a), *Amor incomprensible* Madrid, Ediciones Hersant)
- PORTOLÉS, Vicente (1948b), *Solo te quiero a ti* (Castellón, Ediciones Portolés)
- PORTOLÉS, Vicente (1948c), *Swing en la Pérgola* (Castellón, Ediciones Portolés)
- PORTOLÉS, Vicente (ca. 1950a), *Aflicción* (Castellón, Ediciones Portolés)
- PORTOLÉS, Vicente (ca. 1950b), *Constancia* (Castellón, Ediciones Portolés)
- PORTOLÉS, Vicente (ca. 1950c), *Estilo Goodman* (Castellón, Ediciones Portolés)
- PORTOLÉS, Vicente (ca. 1950d), *Ilusión de amor* (Castellón, Ediciones Portolés)
- PORTOLÉS, Vicente (ca. 1950e), *Mar Mediterráneo* (Castellón, Ediciones Portolés)
- PORTOLÉS, Vicente (ca. 1950f), *Nos veremos en el Club* (Menorca, Ediciones América)
- PORTOLÉS, Vicente (ca. 1950g), *¡Oh, mi bugui!* (Castellón, Ediciones Portolés)
- PORTOLÉS, Vicente (ca. 1950h), *Parque Ribalta* (Castellón de la Plana, Ediciones Portolés)
- PORTOLÉS, Vicente (1957), *Club Copacabana*. (Castellón, Ediciones Portolés)
- PORTOLÉS, Vicente (1959), *¿Me permite este swing?* (Castellón, Ediciones Portolés)
- PORTOLÉS, Vicente (1961), *Las locuras del jazz* (Castellón, Ediciones Portolés)
- PORTOLÉS, Vicente (1962), *En el Savoy* (Castellón, Ediciones Dinámicas)
- PORTOLÉS, Vicente (1963a), *Ilusión de amor* (Castellón, Ediciones Portolés)
- PORTOLÉS, Vicente (1963b), *Las locuras del jazz* (Castellón, Ediciones Portolés)
- TIRRO, Frank (2007), *Historia del jazz clásico* (Barcelona, Ediciones Robinbook)
- SCHULLER, Gunther (1991), *The Swing Era, II. The History of Jazz* (New York, Oxford University Press, Edición de Kindle)
- VIÑAO, Antonio (2004), *Escuela para todos: Educación y modernidad en la España del siglo XX* (Madrid, Marcial Pons.)

Discografía

- PORTOLÉS, Vicente (s.d.), *Las locuras del Jazz, Silbar de invierno. Foxtrot*, Tejada y su Gran Orquesta, director N. Tejada, Jorge Sepúlveda (Fabrica de Discos Columbia, 10-685. C7053/7052. Columbia V9447 - Fundación Joaquín Díaz, Valladolid)

Entrevistas

- BELLÉS SABATER, Salvador (2013), Entrevista telefónica en 5 de noviembre (Villar del Arzobispo)
- GARCÉS QUEROL, Joan (2013), Entrevista telefónica, en 6 de noviembre
- GASCÓ SIDRO, Antonio J. (2013), Entrevista personal en 2 de noviembre (Valencia)
- MARCO, Fernando (2013), Entrevista por correo electrónico, 5 de noviembre
- PORTOLÉS CANALES, Luis (2013a), Entrevista personal, Musical Portolés, en 24 de octubre (Castellón)
- PORTOLÉS CANALES, Luís (2013b), Entrevista telefónica, en 26 de noviembre (Villar del Arzobispo)
- PORTOLÉS CANALES, Vicente (2014), Entrevista por correo electrónico, 13 de junio
- PUCHOL TEN, José Manuel (2013), Entrevista por correo electrónico, 19 de noviembre
- RINCÓN, Elena (2013), Entrevista telefónica, 2 de noviembre (Villar del Arzobispo)

Daniel Martínez Babiloni. Comencé los estudios musicales con mi abuelo, un clarinetista amateur, amante de la música de banda y bailable. Más tarde completé la titulación de Profesor Superior de Clarinete en el Conservatorio Superior «Joaquín Rodrigo» de Valencia y la Licenciatura en Historia y Ciencias de la Música en la Universidad de La Rioja. En esta misma institución concluí un Máster en Musicología (2019) y soy Doctorando en la actualidad. También soy Diplomado en Magisterio y trabajo como Maestro de Educación en Primaria. Además, colaboro en varias revistas especializadas como crítico musical y articulista.

Recebido em | *Received* 13/04/2019

Aceite em | *Accepted* 13/10/2020