Indice

Síntesis i
Abstract iv
I. Prólogo 1
II. Épocas literarias 14
1. Época Renacentista 14
2. Teatro del siglo de oro 24
3. Teatro del siglo XVIII 52
4. Teatro del siglo XIX 58
5. Teatro del siglo XX 123
III. Conclusiones 618
IV. Bibliografía 633
V. Archivos documentales 694

Síntesis

Al afrontar las vinculaciones de los dramaturgos españoles y el séptimo arte, el título de esta tesis trata de concretar los diversos vectores que, en distintas direcciones, nos llevan de las adaptaciones del teatro al cine, y, en sentido inverso, del influjo ejercido por éste sobre los hombres de teatro en España.

Los objetivos que ha querido alcanzar este trabajo presentan tres niveles:

1º) Reunir y catalogar la obra fílmica extraída de la producción teatral española perteneciente a toda la historia de su Literatura, desde finales de la Edad Media hasta la actualidad. Dicha catalogación ha ido dirigida a conocer las distintas versiones generadas por el teatro español en la cinematografía mundial, especialmente en los países de habla hispana donde el fenómeno alcanza innumerables prolongaciones. Se trataba de conocer cuáles han sido las preferencias de la industria a la hora de seleccionar a determinados autores y no a otros, y la manera de perfilarse ciertos títulos de la producción escénica que, cíclicamente filmados en diversas épocas -y en varios paises a la vez- constituían una consecuencia de los gustos más arraigados entre los públicos populares.

Al realizar el cómputo general de adaptaciones por países, realizadas entre los años 1898-1999, el balance numérico de películas es de 691, de las cuales 482 pertenecen a España, 160 a Latinoamérica, 19 a EE.UU., y 30 a distintos países europeos.

En cuanto a piezas teatrales, *Don Juan Tenorio* (1844), de José Zorrilla, sobresale por la cantidad de versiones sobre las demás (con 21 films), localizándose la primera cinta con ese título en México, el año 1898,

que viene a ser la fecha de la primera adaptación al cine de una obra de la literatura española. A cierta distancia de aquel título hay que situar las siete versiones de *Tierra Baja* (1896), de Angel Guimerá, las seis de *La Dolores* (1892), de Felíu y Codina, y las cinco correspondientes a *El Alcalde de Zalamea*, *María Rosa*, *Es mi hombre*, y *Canción de Cuna*.

Respecto a los autores que más han atraído al cine en este siglo, hay que destacar al alicantino Carlos Arniches, pues los 65 films extraídos de su obra suponen un auténtico récord. Le siguen en orden cuantitativo: Alfonso Paso (37 films), los Hermanos Alvarez Quintero (29), José Zorrilla (25), Jacinto Benavente (24), y Jardiel Poncela y Miguel Mihura (20).

Junto a la casi invariable norma de adaptar al cine las obras precedidas del éxito escénico, en nuestro trabajo se recogen tambien aquellos casos inversos -aunque menos abundantes- en los que una obra fue antes película que texto teatral.

2º) Conocer el influjo ejercido por la aparición del Cinematógrafo en los dramaturgos.- La recepción del cine por parte de los autores teatrales presenta múltiples aspectos, apenas deslindables: las reacciones a favor y en contra de la imagen, los referentes fílmicos que brotan en bastantes piezas teatrales de la primera mitad de siglo, las huellas renovadoras que la técnica del cine provoca en la estructura expositiva y en la temática de unos cuantos dramaturgos (como la reproducción del argot y los mitos de la pantalla en diálogos y personajes), la titulación de las obras con argumentos ambientados en el universo hollywoodense (cuyo paradigma lo constituirían la célebre *El amor sólo dura 2000 metros*, de Jardiel, y la menos conocida *Yo soy la Greta Garbo*, de Antonio Paso), y la novedosa

imitación de los códigos y géneros cinematográficos en obras, como *Calamar*, de Muñoz Seca, subtitulada *"casi película policíaca en tres jornadas..., con algunos letreros y primeros planos"*.

3º) Exponer aquellas actividades -argumentos, guiones, realización, etc.- llevadas a cabo por parte de los autores de teatro en el ámbito de la industria y la cultura cinematográficas.- Aquí se intentaba indagar en ciertos movimientos artísticos y comerciales, inseparables de la época de los pioneros del cine mudo y de comienzos del sonoro, en momentos en que la industria buscaba prestigiarse con adaptaciones de autores clásicos o de fragmentos de obras renombradas a principios de siglo (en la tradición del *film d´art*), y que dan paso después a las aventuras emprendidas por la figura del *comediógrafo-cineasta* (los Benavente, Adrià Gual, Dicenta hijo, etc.), y las muestras del *cine-teatro* (proyecciones de cine en una representación escénica).

Al mismo tiempo se intentaba mostrar una de las más apasionantes tareas que parecían imponerse los dramaturgos al conocer el cine: la práctica del guión, entendido como un ejercicio vanguardista -tal como lo abordaron los hombres de la Generación del 27-, y luego asumido como medio de supervivencia entre los escritores que se fueron a Hollywood a hacer versiones hispanas, o entre los miembros del exilio en Hispanoamérica.

Acerca de la figura del *comediógrafo-cineasta*, se reconstruye la trayectoria de nombres como Altolaguirre, Martínez Sierra, Neville, y otros aparecidos sucesivamente, desde Arrabal y Escobar a Paso, Fernán Gómez o Fermín Cabal.

Finalmente, el ejercicio teórico en torno a cuestiones fílmicas -practicado por los dramaturgos desde la aparición del cine hasta hoy, en forma de artículos, conferencias y ensayos-, se encuentra reflejado en algunos epígrafes de diversos autores del siglo XX: Azorín, Max Aub, León Felipe, Gómez de la Serna, Claudio de la Torre, Fernán Gómez y Alvaro del Amo.

A lo largo de la tesis, para ofrecer el estudio de los autores españoles, se ha seguido el orden de Épocas Literarias, cuyos esquemas y criterios metodológicos se ofrecen en el Prólogo de la misma, así como las conclusiones en torno a los objetivos propuestos, acompañadas de los cuados respectivos, que aparecen al final del trabajo precediendo al capítulo bibliográfico.

THE ADAPTATIONS OF SPANISH THEATRE IN CINEMA AND THE INFLUENCE OF THIS DRAMATURISTS.

ABSTRACT.- Confrontating links of spanish dramaturgs and the seventh art (cinema), the title of this tesis to concreet the diverses vectors which, in different directions, take us from theatre adaptations to cinema and, in opposite ways, the influence this had on the theatre people.

The goals this work wants to accomplish show three levels:

1. Gather and catalogue cinematric work derrived from spanish theatral production possessing all the history of spanish literature, since the end of the Middle Age to the present. This catalogueisation aims to know different versions generated from the spanish theatre to the cinematical world, especially in the spanish speaking countries this fenomenon reaches

innumerables extensions. It´s about knowing which ones were preferred by the industry at the hour of selecting certain authors and not at other, and the way of profiling certain titles of the scenic production which, cyclically filmed in diverses periods and various countries in the same time, consequencing a rooted base of taste of the general public.

Realizing the general numbers of adaptations withing the countries, realized between 1898 and 1999, the outcome of movies is 691, of wich 482 belong to Spain, 160 to Latinoamerica, 19 to USA and 30 to different European countries.

Respecting theatral pieces, *Don Juan Tenorio* (1844) of José Zorrilla, outnumbers at the others in versions (21), the first tape with this title discovered in Mexico, 1898, wich became to be the date of the first cinematic adaptation of a spanish literature work. At certain distance of this title has to be situated the 7 versions of *Tierra Baja* (1896) of Guimerá, the 6 versions of *La Dolores* (1892) of Felíu y Codina, and the 5 correspondents of *El Alcalde de Zalamea*, *María Rosa*, *Es mi hombre* and *Canción de Cuna*.

Regarding authors who were most attracting for cinema in this century, the alicantin Carlos Arniches has to be emphasized, because of 65 films extracted from his works, which is an authentic record. The next in order, Alfonso Paso (37 films), the Quintero Brothers (29), José Zorrilla (25), Jacinto Benavente (24), and Jardiel Poncela and Miguel Mihura (20).

Next to the almost invariable norm of adaption to cinema the preceeding works of the scenetic succes, in the tesis also opposite

exemples, of when a works first were a film and later theatre, are picked up (although less abundant).

2. Knowing the influence practised by appearence of Cinematography on the playrights.- The recieving of cinema on the side of theatral authors present multiple hardly separable aspects:

The reactions in favor and against the picture, the filmic references which grew in a lot of theatrical pieces of the first part of this century, the innovating steps that the technic of cinema provoced in the expositive structure and in theme of some playrights (the reproduction of slang, and cinematographical myths in dialogs and characters), the titles of works with plots situated in the Hollywood universe (after the model of the famous *El amor sólo dura 2000 metros*, of Jardiel, or the less known *Yo soy la Greta Garbo*, of Antonio Paso), and the modern imitation of the cinematic codes and gestures in works like *Calamar*, of Muñoz Seca, subtitled *"casi película plicíaca en tres jornadas..., con algunos letreros y primeros planos"*.

3. Displaying all activities -plots, scripts, productions,etc.- carried out by theatre playrights in the confines of the cinematographic industry and culture.- It is tried here investigate in certain artistic and commercial movements, inseparable of the times of the pioneers of the silent movies and the beginning of the spoken movies, in the moments in wich the industry tried to prestige with adaption of the classical authors or with fragments of renomeneted fragments in the beginning of the century (like in the tradition of *film d´art*), and they allowed a pass forward in the adeventures set off by the figure *comediógrafo-cineasta* (los Benavente,

Adrià Gual, Dicenta hijo, etc.), and of ours of the *cine-teatro* (projections of cinema in a scenic representation).

At the same time it is tried to show one of the most fascinating tasks wich the playrights appear to have imposed on themselves because of knowing cinema: the use of script, understood like a avandgarde practise (likewise understood by the men of the Generation 1927), and later assumed as a way of surviving between the writers wich went to Hollywood to make spanish versions, or between the members in exile in Latinoamerica.

Taking a closer look at the figure *comediógrafo-cineasta* the path of names like Altolaguirre, Martínez Sierra, Neville and others successive alike, since Arrabal and Luis Escobar at Paso, Fernán Gómez or Fermín Cabal is rebuild.

Finally, the theoretic excercise about cinematic questions -practiced by the playrights since the appearence of cinema until nowadays, in ways of articles, conferences and essays- it´s reflected in some epigraphs of diverses authors of the XX century: Azorín, Max Aub, León Felipe, Gómez de la Serna, Claudio de la Torre, Fernán Gómez and Alvaro del Amo.

Throughout the tesis, to offer the analysis of the spanish authors it has followed the order of Literarian Age, wich outline and critizise methodes offered in the Prologue of the tesis, likewise the conclusions about the proposed objectives, accompanied by diagrams, wich appear in the end of the work preceeding the bibliografic chapter.

I. Prólogo

Las relaciones entre los dramaturgos españoles y el cine parecían centrarse únicamente en el plano de las llamadas Adaptaciones, o versiones filmadas de las obras teatrales, fenómeno cuyo estudio, o bien se ha orientado hacia la forma en que se debían o no recrear dichas adaptaciones, o bien hacia la catalogación de las obras y autores por los que el cine se ha sentido más atraido. El propósito inicial de este trabajo, al afrontar las vinculaciones entre el cine y el género dramático, se orientaba en ese segundo aspecto, prosiguiendo y ampliando anteriores investigaciones personales sobre la distribución de las obras teatrales españolas y las distintas versiones generadas en el cine de todos los países -especialmente en los de habla hispana-, además del nuestro. A priori, se daba el atractivo de conocer cuáles habían sido las preferencias de la industria cinematográfica a la hora de seleccionar a determinados autores y no a otros, y la manera de perfilarse ciertos títulos de su producción escénica -por encima de muchos más- y que, cíclicamente escogidos en diversas épocas y en varios países a la vez, constituían el denominador común y una consecuencia de los gustos más arraigados entre los públicos populares.

Intentábamos así indagar en determinados movimientos artísticos y comerciales -especialmente visibles en los comienzos del Cinematógrafo-, cuando se empezaba a consolidar una industria, al tiempo que se buscaba con afán su prestigio artístico, avalado con adaptaciones de autores clásicos (Cervantes, Calderón y Zorrilla), o de fragmentos importantes de piezas de dramaturgos renombrados a principios de siglo, tales como Guimerá, Feliu y Codina, Echegaray, Dicenta y Tamayo y Baus.

I. Prólogo

A nuestra atención tampoco escapaba un hecho paralelo e inseparable de la época de los pioneros cinematográficos: las aventuras por el nuevo medio, emprendidas por unas cuantas Productoras, creadas con el propósito exclusivo de trasladar a la pantalla las obras del autor de moda en los escenarios, cuyo paradigma lo representan las sociedades vinculadas a los primeros escarceos de Jacinto Benavente como realizador, guionista y productor.

Otro hecho colateral del anterior, o quizá también consecuencia directa de aquél, está en la servidumbre de un nutrido grupo de prestigiosos dramaturgos hacia las ventajas que podría reportarles el cine, al ceder los derechos de sus obras y escribir guiones originales desde el instante en que aparece la técnica del sonoro. Las controversias subsiguientes que ese invento revolucionario conllevaba dentro de los ambientes intelectuales (las voces favorables y adversas de los autores acerca de la adaptación de sus obras, la polémica cine y teatro, en definitiva) era otro aspecto a tener en cuenta. Lo mismo que la popularización masiva de las piezas teatrales a través de la pantalla, una vez rentabilizado con éxito triunfal su tránsito en gira por los escenarios. O comprobar la mimética utilización de las primeras figuras de la escena española en películas inspiradas en los mismos personajes teatrales encarnados sobre las candilejas. Y lo que empezó siendo casi una práctica necesaria en la época del cine mudo (pensemos en un Fructuoso Gelabert al filmar obras de Guimerá con las Compañías íntegras de los teatros barceloneses, y en la productora Barcinógrafo que contrató a Margarita

Xirgu en exclusiva), se convertiría en una costumbre a partir de la postguerra.

En esas fechas la producción cinematográfica española comenzaría a regirse por la explotación de los éxitos de la escena hasta agotarlos, sin resistirse a prescindir tampoco de las propias figuras (o parejas escénicas) que los habían hecho posible en los teatros. Es un momento en que el cine español se nutre básicamente de los dramaturgos *de éxito*: Calvo Sotelo, Luca de Tena, Mihura, Paso, Alonso Millán, Casona, Salom, Moncada, Alonso de Santos, etc. Y al citar a los autores *de éxito* en España no hay que olvidar un proceso similar seguido en otros países de lengua hispana donde la fama de algunos de ellos se deja sentir. En dicho proceso también ha incidido nuestro trabajo.

Porque otro de los objetivos de esta investigación era sacar a la luz las innumerables prolongaciones que el fenómeno de las adaptaciones alcanzaba en países latinos e, incluso, de habla inglesa. Junto al prestigio alcanzado en Estados Unidos por algunos dramaturgos en las primeras décadas del siglo, hay que añadir la oleada de autores exiliados en Latinoamérica a partir de 1939, lo que propugnó -en sus múltiples conexiones con la industria del cine de esos países- una temática y una cultura, en suma, de raigambre hispánica extraídas de la novela y de la producción teatral de nuestro país. Las películas *de exiliados* tuvo en Argentina y México casos singularísimos cuya fuente habitual se nutría, no sólo de obras clásicas sino de autores españoles bastante aceptados y celebrados allí por su comicidad, desde Arniches y Muñoz Seca hasta Jardiel Poncela, Torrado y Alfonso Paso.

Decíamos al principio que éstas constituían algunas de las ideas básicas de nuestro propósito inicial, si bien los límites con otros aspectos afines resulten a veces difícilmente deslindables. Ya que, conforme íbamos avanzando con las investigaciones en torno a las relaciones entre los escritores y el cine, éstas cada vez se iban ramificando y ampliando.Y, en efecto, uno de esos aspectos adyacentes provenía de la recepción del cine por parte de los autores de teatro.

Como ya se ha apuntado antes, el período de aparición del Cinematógrafo fue crucial para los hombres de la escena, pero lo fue mucho más a raíz del sonoro ante la amenaza de una nueva competencia. La que, para sus intereses, traía el cine parlante. En tales épocas, si bien surgieron voces discrepantes o que negaban al cine categoría artística, también resulta curioso constatar las reacciones a favor y el grado de fascinación que la imagen comenzó a ejercer para otros y para su propia expresión literaria. La recepción intelectual del cine ya ha sido abordada parcialmente por algunos ensayistas, no obstante, en mi trabajo no he dejado de lado el influjo que el cine tuvo para los dramaturgos de la primera mitad de siglo, recogiendo los referentes fílmicos que brotan en bastantes piezas teatrales -es decir, el cine como tema anecdótico y/o argumental del texto teatral-, y las huellas renovadoras que la técnica del séptimo arte provoca en las propias técnicas expositivas y en la temática de unos cuantos dramaturgos. Se ha recogido asimismo el reflejo que el argot y los mitos cinematográficos tienen en su obra. El creciente influjo de este arte en los hábitos sociales se puede hallar en el comportamiento y el lenguaje de los personajes *teatrales* -como veremos en diálogos de las

comedias de Arniches, Benavente y Jardiel Poncela, pongamos por caso-, sin que falten las reproducciones fílmicas en la titulación de las obras ni piezas cuyos argumentos se ambientan en el mundo del cine, como en la amarga reflexión sobre Hollywood contenida en un guión original de Martínez Sierra, y en la célebre ***El amor sólo dura 2000 metros***, de Jardiel Poncela. O bien la novedosa imitación de los códigos y géneros cinematográficos de esa obra de Muñoz Seca subtitulada como *"casi película policíaca, en tres jornadas con letreros, primeros planos y presentación de personajes al modo fílmico"*.

Tampoco se han pasado por alto las experiencias pioneras que incluían muestras del *"cine-teatro"*(las proyecciones de cine en una representación escénica), tal como lo llevaron a cabo Muñoz Seca y Martínez Sierra. Y, por supuesto, una de las más apasionantes tareas que parecieron imponerse los dramaturgos tras conocer el cine: la práctica del guión, entendido primero como una muestra balbuceante y algo mimética no exenta de cierto vanguardismo según lo acometieron los escritores del 27. En efecto, al principio estos ejercicios ´de estilo` no pasaban de ser esbozos de guión o breves aproximaciones hacia tan necesario procedimiento cinematográfico, como prueban las tentativas azorinianas, el experimental ***Viaje a la luna*** lorquiano, los pre-guiones de Gómez de la Serna, y los titubeos de Max Aub y Rafael de León. Aunque, progresivamente más interesados en acceder a la propia industria, los dramaturgos se decidieron a hacer sus pinitos escribiendo argumentos originales para el cine (o guiones literarios) los cuales, para llevarse a la práctica, precisaban de ciertas trasformaciones (el llamado ´guión técnico`)

hechas por el director u otro guionista profesional. Ejemplos de la práctica del guión ´literario` no faltaron en la trayectoria de los autores anteriores al 36. El paso decisivo del autor de guiones amateur al profesional se produjo a partir de la década de los 30, con la transición del mudo al sonoro y el sistema de versiones hispanas en Hollywood, en que se incrementó la figura del dialoguista (o escritor de teatro encargado de pulir las líneas de un guión ajeno), y surgieron varios comediógrafos-cineastas para quienes el cine no sólo supuso una aventura sino una actividad paralela a la de la literatura. Los nombres de Mihura, Neville, López Rubio y Tono están en la mente de todos, y tras ellos, la labor de guionista y director, apareció imbricada en la actividad de sus más directos sucesores, desde Luis Escobar y Claudio de la Torre hasta llegar a un Arrabal, Fernán Gómez, Fermín Cabal, Maqua, Barea, etc.

Como resumen de todo lo expuesto, los objetivos que quiere alcanzar este trabajo, centrados en las vinculaciones de los dramaturgos españoles y el séptimo arte, son de tres tipos:

Primero, reunir y catalogar la obra fílmica extraída de la producción teatral españo-

la perteneciente a toda la historia de su literatura, desde finales de la Edad Media hasta la actualidad.

Segundo, conocer y detallar todos aquellos textos literarios que muestran el influjo de lo cinematográfico.

Tercero, exponer todas aquellas actividades (conferencias, argumentos, guiones, realizaciones,etc.) llevadas a cabo en el ámbito de la industria y la cultura cinematográficas,por parte de los autores de teatro.

I. Prólogo

Antes de pasar a exponer los criterios metodológicos, conviene hacer alusión a las fuentes y el material bibliográficos, y las dificultades que nos han creado. Su búsqueda y consulta ha resultado una operación ardua y llena de inconvenientes, debido sobre todo a las innumerables lagunas inherentes a la historiografía del cine español y de nuestro teatro del siglo XX. Las mayores dificultades provenían, en parte, del proceloso patrimonio fílmico por la ausencia de un censo general de producción y a los abultados errores que presenta la más reciente publicación con ínfulas de reparar ese vacío (me refiero al enciclopédico ***Un siglo de cine español***, lanzado en 1998 como *"un catálogo completo de toda la producción cinematográfica de nuestro país"*). La cuestión empeora con el carácter contradictorio y erróneo de muchos ensayos publicadosde forma oportunista con motivo del centenario del cine, donde se siguen arrastrando, aligual que una bola de nieve, datos confusos en torno a algunos autores vinculados con el cine. Confusiones provenientes, a su vez, de la falta de volúmenes monográficos y diccionarios especializados sobre el teatro y los autores españoles, o bien de una imaginaria "Historia de la escena española", como la que vienen reclamando tantas voces autorizadas desde hace tiempo. Para proceder a cumplimentar numerosos datos sobre las tareas de dramaturgos que alternaron las tablas con el cine, hubo que acudir a las fuentes más variopintas -desde enciclopedias, anuarios, revistas de época, hasta material del cartelismo cinematográfico-, y contrastarlas con los ensayos más recientes. Aun así, somos conscientes de la falta de algunos datos o el olvido voluntario de determinados nombres

de los que hemos prescindido cuando las referencias nos parecían poco fiables.

No obstante las carencias apuntadas, debemos elogiar las aportaciones bibliográficas de las que no era posible apartarse, al aproximarnos a una época, un acontecimiento histórico o un hecho cultural, y a un sinfín de aspectos del trabajo de los autores españoles en el extranjero que, por razones geográficas, se nos escapaban: tal era el caso de los exiliados republicanos en Latinoamérica. Para este capítulo, por ejemplo, nos han sido utilísimos los nueve tomos del historiador Emilio García Riera sobre la evolución del cine mexicano, al igual que los dos libros de Román Gubern acerca del cine de la España republicana y el cine español en el exilio. En esa misma área, y a fin de esclarecer ciertos puntos confusos de uno de los últimos escritores desaparecidos (Julio Alejandro de Castro), el contacto personal y la colaboración desinteresada de su hermano Fernando nos fue de gran ayuda. Pero hay algunas obras más que, dado el panorama abarcado y por su reiterada aparición en este trabajo, no podemos dejar de aludir. Se trata de los volúmenes de ***Artículos de crítica teatral***, de Díez-Canedo, sobre nuestro teatro de principios de siglo, los diversos ensayos de Dru Dougherty y María Francisca Vilches sobre la escena española anterior a la guerra civil, los dos volúmenes de ***Historia del teatro español***, de Ruiz Ramón, ***El teatro desde 1939***, de César Oliva, ***Arniches***, de Ríos Carratalá, la antología azoriniana de ***El Cinematógrafo***, sin olvidar ***La Literatura española en el cine nacional***, de Gómez Mesa, los ensayos de Rafael Utrera, ***Modernismo y 98 frente a Cinematógrafo***, y ***Escritores y Cinema en***

España, y, en fín, la edición de ***Antología crítica del cine español (1906-1995)***.

Al ofrecer este trabajo -que no agota otras muy diversas investigaciones sobre los diversos aspectos relacionados con el texto teatral y sus versiones en la pantalla-, tal como apuntábamos más arriba, queremos presentar antes un esquema de los criterios metodológicos seguidos. La relación es la siguiente:

1º. Establecer el estudio de los Autores españoles por Épocas Literarias.- Lo iniciamos con la época Renacentista (Siglos XV-XVI) -a la que pertenece cronológicamente la primera obra de autor adaptado, ***La Celestina*** -, y lo cerramos en la fecha actual. Hemos mantenido abierta la investigación hasta mediados del año 1999 para hacer referencia a las más recientes novedades bibliográficas y a los anunciados proyectos sobre nuevas versiones de obras teatrales.

2º. Selección de los dramaturgos españoles que han tenido alguna vinculación con el cine:

a) por sus textos;

b) por sus contactos con la industria; y

c) por haber sido objeto sus obras de adaptación cinematográfica, bien en España o en cualquier país extranjero.

El número de autores sometidos a nuestra atención es de 197, contando en algunos casos con los autores colaboradores, a los que aludiremos en el punto 5º.

3º. Exclusión de Autores.- De esa selección se han excluido los autores pertenecientes por completo a los géneros de zarzuela, opereta y

revista, aunque nos hagamos eco de la actividad zarzuelesca en aquellos autores que compatibilizaron el género chico con su producción netamente dramática. También se han excluido: a los autores de seriales radiofónicos estrenados posteriormente en los escenarios, a ciertos autores dudosos, por no poderse comprobar fehacientemente su condición dramatúrgica (caso de Francisco Gargallo Catalán, director de ***Sor Angélica***, y según otras fuentes autor de la obra homónima); y, por último, a autores que según las mismas fuentes acreditan como teatrales, cuando en realidad pertenecen a la narrativa (caso de Alicia Martínez Valderrama).

4º. Una vez establecida la nómina de autores españoles, que no es de índole geográfica (al considerar como tales a los que lo son por nacimiento y a los que pertenecen por adopción), de cada uno de ellos se relacionan previamente los rasgos más definitorios de su producción escénica con la pertinente ayuda bibliográfica, para pasar a estudiar a continuación las facetas vinculantes con el cine:

a) Opiniones, Conferencias o Textos escritos sobre cine.- Consideramos testimonios de estos últimos tanto los referentes fílmicos contenidos en la propia obra dramática, como aquellos experimentos literarios concebidos bajo la terminología de *guiones*, *cinedramas*, *novela-guión*,etc.

b) Actividades relacionadas con la industria cinematográfica: argumentos, guiones, diálogos, producción y realización de películas.

c) Adaptaciones cinematográficas.- Es decir, todos aquellos films, de largo y corto metraje, basados parcial o íntegramente en piezas teatrales.

De los autores estudiados entre los siglos XV y XIX, inclusive, es decir aquéllos que preceden al nacimiento del Cinematógrafo, lo normal es que la faceta primordial en la que nos fijemos sea la (c). En tanto que, a lo largo de las etapas del siglo XX, en algunos casos hayamos prestado atención a unos pocos autores que, poseyendo en su trayectoria las facetas (a) y (b), no posean ejemplificación de la faceta (c).

5º. La ordenación por autores en cada etapa.- Sigue un orden alfabético, concluyendo casi todos los capítulos con el epígrafe denominado “Otros Autores”, en alusión a aquéllos que ocupan en nuestro estudio una función secundaria, al tener sólo una escasa representatividad en la faceta (c).

En algunos casos hemos respetado la agrupación de autores por *parejas artísticas*, fenómeno bastante frecuente en el teatro español de la primera mitad del siglo XX, lo mismo que la habitual práctica de los autores *colaboradores*. De ahí que en el estudio de los comediógrafos que trabajaron con un sinnúmero de asociados, éstos quedan englobados en el apartado del autor nuclear. Asimismo hemos conservado para el encabezamiento autoral el seudónimo con que algunos eran conocidos y citados popularmente.

6º. La Filmografía.- Viene a completar el estudio de cada autor, según las distintas actividades:

1. Como argumentista y guionista: sólo se cita el título y director del film, en caso de ser abundante e imposible de resumir en el apartado previo.

2. Como director: igual que el anterior.

3. Por su obra adaptada: se tienen en cuenta los films adaptados exclusivamente para el cine, excepto aquéllos que, habiendo sido producidos por y para TV, han gozado de una difusión en salas de cine, con fines comerciales, o -caso de Cine-Clubs y Filmotecas- con fines especialmente didácticos y culturales. De cada film se aporta la ficha técnico-artística conteniendo los siguientes datos y siglas:

a) Título o títulos del film: cuando es extranjero, el título español -si lo hubiere- apare-ce en segundo lugar.

b) Producción (Pr.), Nacionalidad y Año: cuando la entidad productora es desconocida sólo se indican los dos últimos.

c) Guión (G.): cuando no coincide con el de la película, se indica el título original de la obra en la que se basa. Cuando la labor del guionista aparece desdoblada con la de adaptación previa al guión (Adapt.), o por *dialogos adicionales* (Dial.), tambien aparecen indicadas.

d) Dirección (D.) y/o Supervisión Escénica (Sup.Esc.).

e) Intérpretes (I).

7º. La Bibliografía.- Se estructura en dos apartados: A) General: sobre aspectos de la Historia del Teatro Español e Historia del Cine Español; y B) Específica: sobre el Cine y su relación con la Literatura.

Por último deseo expresar mi más sincero agradecimiento a las personas e instituciones que, generosamente, colaboraron con el autor en la difícil tarea de facilitarle información o datos y la documentación requeridos para su investigación. A la Biblioteca Gabriel Miró de Alicante, al Centro de Documentación Teatral de Madrid, al Museo Municipal del Cine Pablo Ducro´s Hicken, y el Instituto de Estudios Teatrales (INET), de

Buenos Aires, al Archivo Teatral del Sr. Gaspar Peral Baeza, al Sr. José Ferrándiz Casares, a Fernando de Castro Cardús, a Cecilio Alonso, a Rafael Maestre Payá, in memoriam, y, muy especialmente, a la ayuda del director de esta tesis, Miguel Angel Lozano Marco.

1. EPOCA RENACENTISTA: Fernando de Rojas (1465? - 1541)

"La obra del cristiano nuevo Fernando de Rojas,La Celestina, pertenece, rigurosamente hablando, a ese pequeño grupo de obras universales que la literatura española aporta a la Literatura occidental."[1] La obra nos ha llegado en dos versiones:

a) con el título ***Comedia de Calisto y Melibea***, editada en Burgos (1499); y

b) como ***Tragicomedia deCalisto y Melibea***, editada en Sevilla (1502); diferenciándose en el número de actos, que pasan de 16 en la primera, a 21 en la segunda[2]. De ***La Celestina*** se han hecho numerosas ediciones en España y en el extranjero, y ha estado siempre representada en versiones adaptadas con ciertas reducciones[3]. Siendo su tema incomparablemente cinematográfico, este texto permaneció

---

[1] Así comienza el estudio que le dedica Francisco Ruiz Ramón en su *Historia del Teatro Español, I*,Madrid, Alianza, 1967, pp. 53-78.

[2] La bibliografía sobre *La Celestina* es muy abundante. En relación con los problemas suscitados por: a) la autoría (de si ¿fue Fernando de Rojas autor o *coautor*?); b) el género literario (¿novela dramática?); y c) el problema nuclear de las adaptaciones escénicas (la cuestión de su división en actos, unos auténticos y otros interpolados), recojo los estudios capitales: Mª Rosa Lida de Malkiel, *La originalidad artística de La* Celestina, Buenos Aires, Eudeba, 1962; Marcel Bataillon, *La Celestina selon Fernando de Rojas*, París, 1961; José Antonio Maravall, *El mundo social de La Celestina*, Madrid, Gredos, 1964; y el de Américo Castro, *La Celestina como contienda literaria*, Madrid, Ediciones *Revista de Occidente*, 1965, entre otros. Respecto a la autoría en particular gira el reciente ensayo de Emilio de Miguel Martínez, *La Celestina de Rojas*, Madrid, Gredos, 1997.

[3] Hablando en rigor no se trata de una obra teatral, Véase sobre éste y otros aspectos, Mª R.Lida de Malkiel, op. cit., pp.103-107 y 689-692.

"milagrosamente virgen a los malos tratos del cine español"[4], hasta llegar a la década de los años 60 en los que, ante el recrudecimiento censorial, muchos productores y directores buscaron una rentabilidad vinculada al destape sexual *"con el fugaz reverdecimiento de las adaptaciones de obras clásicas de la literatura hispánica (...) Así, hubo adaptaciones de (...)El Libro de Buen Amor, de La Celestina, de El Buscón, La Lozana Andaluza ..."*[5]. Pero hasta el momento ningún clásico de nuestra dramaturgia había encontrado una versión digna[6]. Poco antes, en 1964, el cine italiano se había anticipado con la versión libre y actualizada de la obra. La cinematografía mejicana tambien realizó otra adaptación y, la más reciente, es una vistosa superproducción española estrenada en 1996. Sin haber generado, por tanto, una extensa filmografía como otras obras clásicas españolas -si pensamos en ***El Quijote*** o en el ***Don Juan***-, las diversas

---

[4] En palabras de Basilio M.Patino, "Ensayo de adaptación cinematográfica de La Celestina", *Cinema Universitario*,núm. 1, Enero-Febrero-Marzo, 1955, p.75.

[5] Véase el cap. "Del tardofranquismo a la democracia (1969-1982)", de Casimiro Torreiro, VV.AA., *Historia del Cine Español*, Madrid, Cátedra, 1995, pp. 363-364. Simultáneo al ciclo de adaptaciones cinematográficas de obras clásicas, el medio televisivo abordó -con cierto rigor y afán de difundir con fidelidad esos mismos textos clásicos- en la serie *Los Libros* una versión de *La Celestina* (1973), realizada por el novelista y director Jesús Fernández Santos, cuyo guión fue publicado por Eds. Texto e Imagen en 1980, Véase Susana Pastor Cesteros,*Cine y Literatura: La obra de Jesús Fernández Santos*, Universidad de Alicante, Secretariado de Publicaciones, 1996, p.151.Tiempo después, Juan Guerrero Zamora adaptó la misma obra en una serie de tres capítulos titulada, igualmente, *La Celestina* (1982).

[6] Así escribía en mi trabajo *Cine y Literatura.La adaptación española en el* cineespañol, Valencia, Generalitat Valenciana, 1986, p.11.

experiencias en torno a la tragicomedia de Rojas las estudiamos en los siguientes apartados:

a) Ensayos Cinematográficos.-

1. Con el título "Ensayo de adaptación cinematográfica de La Celestina", publicó Basilio Martín Patino un artículo, seguido de un breve ensayo de adaptación fílmica partiendo de las escenas con las que daba comienzo y terminaba la obra original[7], por parecerle a aquel teórico y futuro realizador de cine las que ofrecían mayor dificultad en su concepción. A partir de una improvisada adaptación de lo que podría ser esta pieza monumental en la pantalla -*"Lo cómico, lo trágico, el más puro realismo, lo sublime y lo poético harían de esta obra una de las creaciones cinematográficas más completas e inolvidables"* -, pero cuyo valor visual habría que desmenuzar detalladamente tras una lectura repetida y atenta de todas sus páginas, el autor advertía no obstante de sus problemas y dificultades para ser recreada. Entre los más arduos, encontraba la cuestión de su división en actos -auténticos e interpolados-, el basar su fuerza en el desarrollo sicológico de cada personaje más que en la acción y en lo accesorio, y, sobre todo, la dificultad mayor, tratándose de una obra literaria hablada por entero, la de sus diálogos que deberían *"quedar reducidos al mínimo, lo cual se resuelve de manera distinta a la*

[7] Art. cit., pp.75-84. Basilio Martín Patino realizó después otra experiencia similar con un guión inédito sobre la figura cervantina por antonomasia: "La ruta de Don Quijote" (1960), escrito en colaboración con Azorín, Véase Rafael Utrera, *Azorín. Periodismo cinematográfico*, Barcelona, Film Ideal, 1998, pp.112-119.

representación. Lo que en el teatro sólo se debe expresar por la palabra hay que traducirlo aquí a lo visual (...) De ninguna manera se deberá llevar al cine su retórica de largas y farragosas parrafadas tan del gusto de la época y que nada tienen que ver con lo principal".

Tampoco se le escapaba al sagaz ensayista la resolución del escabroso realismo y, que a la postre, se convertiría en el único móvil para llevar al cine esta obra: *"Lo que resulta procaz en la lectura y hace de La Celestina una obra irrepresentable en las tablas, escapa ante los amplios recursos del cine. Al mismo tiempo que la cámara puede desmenuzar muchos de sus importantísimos detalles que escaparían en un escenario, puede tambien valerse de innumerables procedimientos indirectos para tocar aquellos puntos más escabrosos e irrepresentables ante nuestra sensibilidad. Y puede tambien (...) envolverlo y matizarlo todo en la belleza, en la poesía, en la magia de su mundo exclusivo, fabuloso, de luces y de sombras"*[8].

Sobre esta idea cinematográfica de adaptar ***La Celestina***, Patino escogió ciertas partes del argumento contenidas en las escenas del Primer Auto, para la secuencia inicial, y las del Decimonono Auto y Veinteno Auto[9], que quedan fusionadas para construir la última secuencia, tal como se puede observar en las páginas del mismo ensayo.[10]

---

[8] Art. cit., Ibidem, p.77.

[9] Me sirvo en todo lo concerniente a esta obra, para su cotejo, de la edición de la insigne hispanista Dorothy S.Severin, Madrid, Alianza, 1974, pp.45-56 y 218-231, respectivamente.

[10] Ens. cit., pp.78-84.

2. Otro ensayo cinematográfico, pero resuelto en imágenes, lo hallamos en el film ***Los ángeles exterminados/Les anges exterminés*** (1968), cuyo guión escribió José Bergamín[11]. Como se describe en su estudio correspondiente, Bergamín extrajo fragmentos de obras de nuestros autores clásicos -desde Rojas y Cervantes hasta Calderón y Espronceda- para reflexionar sobre la vida y las costumbres españolas de ayer y de hoy. Al escoger la obra de un nutrido grupo de nuestros autores universales, la utilización en el film del texto de Rojas sirve como punto de partida para analizar el tema del amor y de la muerte y crear un paralelismo entre el amor como causa de muerte, una situación recidiva en todas las épocas, la renacentista y la de la España de los años 60[12]. El tratamiento altamente filosófico del guión se fija en las frases que le inspiran a Calixto, preso del amor de Melibea (*"Melibeo soy y a Melibea adoro y en Melibea creo y a Melibea amo..."*), contenidas en el Primer Auto[13], que dan paso en las imágenes inmediatamente a una secuencia construida en torno al extenso parlamento de Melibea en lo alto de una torre que precede a su caída mortal en el penúltimo *Auto* de la obra[14]. La secuencia se cierra con un comentario en off alusivo a las numerosas

---

[11] Para otros detalles sobre la concepción de este film destinado originalmente al medio televisivo, Véase el estudio "Bergamín y el cine", contenido en el cap. de nuestro trabajo, **Autores del Exilio**, notas 610 a 613.

[12] Véase la única crítica española del film, reproducida en el cap. de nuestro trabajo citado antes, nota 75.

[13] *La Celestina*, ed.cit., p.50.

[14] Ibidem, pp.227-231.

imitaciones, o continuaciones, que conoció la obra de Rojas en el siglo XVI al hacer resurgir a sus protagonistas: *"Melibea precipitada en la muerte en la obra de Rojas, resucita en la de Sancho de Muñón..."*, en clara alusión a ***La Tercera Celestina*** *(Tragicomedia de Lisandro y Roselia)*, que va subrayada a su vez por una fugaz recreación de la última escena de esa obra[15] -el plano de los amantes atravesados por la flecha de Belisario, hermano de la doncella-, y en montaje paralelo , el plano de una pareja de novios españoles asesinados en un descampado.

b) Versiones Españolas.-

La primera versión, ***La Celestina***, data de 1968 y fue minuciosamente preparada por César Ardavín quien contó con el asesoramiento del académico Manuel Criado del Val, a fin de conservar en su integridad la pureza del idioma, aunque en esa adaptación *"se ha extirpado convenientemente la razón de ser de la historia y aquellos elementos que pudiesen dar cualquier tipo de relación con la realidad; en los decorados, tambien diseñados por Ardavín, ha seguido la peor tradición teatral (...), con lo que se acaba de borrar el poco realismo que aún le quedaba a la historia (...)Bañado en ese aire de clasicismo que únicamente puede dar la angelical división en actos, por primera vez (...) se puede ver sobre las pantallas nacionales una película pornográfica, aunque a algunos les parezca excesivamente tímida"*[16]. En una época en que estaban

---

[15] De *La Tercera Celestina*, la obra de Sancho de Muñón, se publicó una edición facsímil de la editada en 1921 por Joaquín López Barbadillo, en Madrid, Akal, 1977.

[16] De la crítica de Augusto Martínez Torres, en *Nuestro Cine*,núm. 87, Julio, 1969, p.70. En los mismos términos, e insistiendo en los peores defectos del *cine de qualité* y en la

prohibidas las imágenes de desnudos, el entrever morbosamente los tenues senos de la actriz que interpretaba a Melibea hizo que esta versión fímica -galardonada con el Primer Premio del Sindicato Nacional del Espectáculo[17]-, se valorase como un signo de falso aperturismo y se convirtiera en una operación comercial de éxito inesperado.

La segunda versión de ***La Celestina*** es de fecha más reciente, emprendida en 1995 por un hombre de teatro, Gerardo Vera, decorador y diseñador de vestuario y director de escena. Interesado cada vez más por el cine, Vera, tras su primera película emprendió una ambiciosa y nueva revisitación de la obra de Fernando de Rojas pretendiendo *"darle la vuelta"* y *"quitarle el olor a teatro"*. Para ello contó con la colaboración en el guión técnico de Rafael Azcona y el asesoramiento literario del académico Francisco Rico[18]. Los resultados, sin embargo,decepcionaron profundamente a la crítica. Y, desde los comentarios de García-Posada pidiendo *"un guión adecuado que comprimiera su historia en los puntos neurálgicos de la obra"*, a la crítica de una revista especializada titulada

---

composición estática de los personajes y en la teatralidad de decorados y figurines, se pronunciaba Enrique Brasó, *Fotogramas*, nº 1073, 9-V-69, p.18.

[17] Angel Falquina y Juan José Porto, *El Cine Español en Premios*, Madrid, Editora Nacional,1974, p.160. Sobre la filosofía censora de la época, consúltese el cap*"La ´apertura`de Fraga Iribarne y su deterioro (1962-1969)"* de Román Gubern, en *Un cine para el cadalso*, Barcelona, Euros, 1975, pp.103-150.

[18] Sobre las intenciones de subvertir el texto original y de emular al Pasolini de la *Medea* con María Callas, véanse sus declaraciones en sendas entrevistas, *ABC*, 25-VIII-95, p.59, y 3-XI-96, p.96.

"Un clásico descafeinado", esta adaptación se ha hecho acreedora de los juicios más adversos entre todos los estrenos de la temporada 1996-97[19].

c) Otras Versiones.-

Anterior a las dos españolas hay otra versión italiana del año 1964 que supuso el retorno a la pantalla de Assia Noris, la más célebre *star* del cine del período fascista (1930-40). Bajo el título ***La Celestina P...R****...,* la obra española aparecía trasladada al mundo moderno y centrado todo el interés de la acción en el personaje encarnado por la Noris. *Su* Celestina -que adoptaba ese mismo nombre- procuraba el contacto de jovencitas a ricos industriales en la próspera ciudad de Milán pero veía frenado su negocio por las indiscreciones de cierto cliente. Esta libre interpretación de la historia de Rojas, la cual supuso un paréntesis en la trayectoria del cineasta Carlo Lizzani, casi especializado en la componente histórico-política[20], contó entre los numerosos guionistas con la participación de la propia actriz quien, en plena madurez, regresó al estrellato reservándose

---

[19] Véanse al respecto, el art. de Miguel García Posada, "La Celestina*"*, *El País*, 21-XI-96, p.36, y, en especial, la crítica de Tomás Fernández Valentí, *Dirigido*,núm. 252, Diciembre 1996, p.5, de la cual extraigo el siguiente comentario: *"Se limita a ilustrar morosamente el contenido de la pieza de Fernando de Rojas, subrayando sus aspectos más obvios y narrándola sin aportar nada que realmente merezca la pena".*

[20] Carlo Lizzani fue uno de los jóvenes ensayistas que, a través de las revistas *Cinema* y *Bianco e Nero*, prepararon el camino al Neorrealismo italiano. Filmó varios documentales sociales y se destacó con varios films de guerra -*El proceso de Verona* resulta el más paradigmático- que trataban de reanudar sus temas predilectos (los de la acción social y la rebelión), en reconstrucciones históricas con auténtico rigor documental y una inteligente puesta en escena, Véase Pierre Leprohon, *El Cine Italiano*, México, Era, 1966, pp.249 y 354.

un papel a su medida[21]. Las novedades de esta versión, con respecto al original, no residían tan sólo en actualizar el ambiente celestinesco (ampliando hasta cinco el número de pupilas), sino en prescindir de los personajes clave del drama -correspondientes a Calixto y Melibea- y ofrecer un final más convencional al facilitar la huida de Celestina hacia París[22].

De la versión mejicana, llamada escuetamente ***Celestina*** (1976), carecemos de otras referencias que no sean las del material publicitario dispuesto para lanzar dicho film en España, rebautizado -sin llegar a

---

[21] De su reaparición cinematográfica con este rol se ha escrito que recreaba "con un cierto vigor dramático y buena eficacia espectacular el personaje de una ´alcahueta`, arrivista y sin escrúpulos, en el centro de una sociedad vividora y corrompida", Véase Gianni Rondolino,Dizionario del Cinema Italiano 1945-1969, Torino, Einaudi, 1969, p.255.

[22] Inédita en España, sólo ha sido posible aproximarse al planteamiento de esta versión: 1º) Por la sinopsis argumental ("Celestina, mujer moderna, se desenvuelve a sus anchas en una actividad de la que es única animadora. Sin medios y sin ayuda, inventa su quehacer poniéndose a disposición de aquellos que, por una u otra razón, se sienten solos (...)Comienza el juego con un industrial que, llegado a los cuarenta, sueña con una jovencita que le alegre los días. Celestina la encuentra y a la vez concierta un negocio entre el industrial y un constructor. Esto le vale cien millones (...) El grupo de jovencitas que Celestina puede poner a disposición de los solitarios va creciendo (...) Quien se encarga de dar al traste con todo es Contelli que, por indiscreción, descubre públicamente los hechos. Celestina, que ya casi habia triunfado, se encuentra con el día y la noche. Pero no se desalienta y decide llamar por teléfono al misterioso personaje romano, amenazándole con un escándalo. Todo acaba arreglándose: Celestina puede irse de Milán y trasladarse a París..."), ofrecida en La producción italiana 1964, Roma, Unitalia Film, 1965, p.238; y 2º) Por la impresión de obra de encargo deducible del resumen de la crítica de E.Patti, publicada en Tempo Roma, mayo 1965), el cual aparecía recogido en un denso y documentado libro de R.P.Poppi y M.Pecorari, Dizionario del Cinema Italiano:I Film (1960-69), Roma, Gremese, 1992, p.100.

estrenarse- ***Los placeres del sexo***[23], en una más clara explicitación de su contenido, so pretexto de un planteamiento bastante libre y modernizado de gran parte del texto de Rojas que tampoco dejaba escapar las posibilidades licenciosas y bocacescas del tema[24].

FILMOGRAFIA:

La Celestina P...R.... Pr.: Aston Film (Italia), 1964. G.: A.Noris, Sandro de Feo, M.Franciosa,F.Stegani,L.Magni y C.Lizzani, inspirado libremente en la obra de F.de Rojas. D.: Carlo Lizzani .I.:Assia Noris, Venantino Venantini, Beba Loncar, Raffaella Carrà, Marilú Tolo, Dalia Lahvi,Massimo Serato,Goffredo Alessandrini,Franco Nero.

---

[23] Según muestra el catálogo publicitario, la cinta iba a ser distribuida por la marca Catalonia Films, figurando entre los únicos intérpretes acreditados el nombre de Ofelia Guilmain -que, por edad, debía encarnar el personaje de Celestina-, una actriz madrileña exiliada tras la guerra civil en México y que actuaría después a las órdenes de Luis Buñuel (en *Nazarín* y *El ángel exterminador*), según descubre Román Gubern en *El Cine Español en el Exilio 1936-1939*, Barcelona, Lumen, 1976, pp.43-**44**.

[24] De esta desdibujada adaptación se infiere una notable traición al espíritu de la obra original al suprimir a la pareja protagonista dando preponderancia a otros personajes con los que justificar la carga erótica del film. Su peculiaridad parece derivarse de la especialización en que discurría la producción comercial del cine azteca a mediados de los años 70 y, ello, nos viene sugerido por la abundancia de títulos orientativos de aquel período, entre los que seleccionamos los siguientes: *El amor tiene cara de mujer* (T.Davison, 1974), *Y la mujer hizo al hombre* (A.Galindo, 1974), *La pasión según Berenice* (J.H.Hermosillo, 1975), *Prisión de mujeres* (R.Cardona, 1976), *Mujeres de cabaret* o *Las ficheras* (M.M.Delgado, 1977), *La viuda negra* (A.Ripstein, 1977), *Guerra de sexos* (R. de Anda, 1978), *Erótica* (*Indio* Fernández, 1978), etc., etc., Véanse las filmografías consultadas de directores mejicanos, en Joaquim Romaguera, *Diccionario Filmográfico Universal-I*, Barcelona, Laertes, 1994.

La Celestina. Pr.: Hesperia Films-Aro Films-BTS Film (España-Alemania), 1968. G.: C.Ardavín, basado en la obra homónima de F.de Rojas. D.: César Ardavín. I.:Julián Mateos, Elisa Ramírez, Amelia de la Torre, Gonzalo Cañas, Antonio Medina, Uschi Melin, Heidelotte Diehl, Hugo Blanco.

Los Angeles Exterminados/ Les anges exterminés. Pr.: ORTF (Francia), 1968. G.: J.Bergamín y M.Mitrani, según textos de autores españoles (F.de Rojas). D.: Michel Mitrani. I.(epis. de *La Celestina*) : José Mª Flotats, Adelaida Blázquez, Paloma Matta, Mario Moreno.

Celestina (Los placeres del sexo). P.: México, 1976. G.: Basado libremente en la obra de F. de Rojas. D.: Miguel Sabido. I.:Isela Vega, Luigi Montefiore, Ofelia Guilmain.

La Celestina. Pr.: Sogetel-Lolafilms (España), 1995. G.Rafael Azcona, G.Vera y Francisco Rico, según un argumento del primero, basado en la obra homónima de F. de Rojas. D.: Gerardo Vera. I.:Terele Pávez, Penélope Cruz, Juan Diego Botto, Jordi Mollá, Nanco Novo, Maribel Verdú, Candela Peña, Nathalie Seseña.

2. TEATRO DEL SIGLO DE ORO

Entre algunos de los rasgos más acusados del teatro nacional del Siglo de Oro hay que destacar: la pluralidad temática, la versificación como cauce normal de expresión dramática, el regirse por la unidad de acción (que tanto dinamismo le confiere),y suprimir la línea divisoria entre lo

cómico y lo trágico[25]. El reunir inventiva y gran movilidad de acción para seguir a los personajes en diversos escenarios -lo que hace su virtud teatral esencial-, no pasó desapercibido a algunos modernos observadores quienes, al analizar el estilo de los dramaturgos del Barroco, descubrieron en muchos de ellos un ritmo de acción aproximado al del lenguaje cinematográfico: en su dramaturgia se observaron aspectos precursores de la expresión fílmica[26].

---

[25] Estos principios por los que se rige la Comedia española del Siglo de Oro -título genérico bajo el que se engloba a todo el teatro de aquella época-, junto al análisis de los personajes, la división de la pieza escénica entre 3 y 5 actos, el concepto del *honor*, el público, y los ciclos de dramaturgos, aparecen delimitados con claridad por Francisco Ruiz Ramón en su *Historia del Teatro Español I,* Madrid, Alianza, 1967, pp. 140-328. Para un estudio global del fenómeno histórico-literario del Teatro Español del Siglo de Oro, Véanse Charles V.Aubrun, *La Comedia Española (1600*-1680), Madrid, Taurus, 1968; y José Mª Díez Borque, Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega, Barcelona, Antoni Bosch, 1978. Y también Alexander A.Parker, The Approach to the Spanish Drama of *the Golden Age, en Diamante* series, núm. VI,London, 1957; Nöel Salomon, *Recherches sur le théme paysan dans la* ***comedia*** *au temps de Lope de Vega*, Bordeaux, 1965; Bruce W. Wardropper, *Introducción al Teatro Religioso del Siglo de Oro*, Salamanca, Anaya, 1967; Rinaldo Froldi, *Lope de Vega y la formación de la Comedia*, Salamanca, Anaya, 1968; J.A.Maravall, "Una interpretación histórico-social del teatro barroco", *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 234 y 235, 1969, pp.621-649 y 74-108, respectivamente; así como M.Romera-Navarro, *La preceptiva dramática de Lope de Vega*, Madrid, Yunque, 1935; J.E.Varey y N.D.Shergold, *Teatros y comedias en Madrid, 1600-1650.Estudio y documentos*, Londres, Támesis Book, 1971; F.Schack, *Historia de la literatura y del arte dramático en España*, Madrid, 1986,etc.

[26] Véanse al respecto los artículos de: Alonso Zamora Vicente, "Acercamiento a Tirso de Molina.Rapidez Cinematográfica", en *Presencia de los clásicos*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1951, p. 69; Joaquín de Entrambasaguas, "Los clásicos españoles y el cine", *Mundo Hispánico*, núm. 154, Enero,1961, p.27; y Jorge Urrutia, "Una escena de La vida es sueño", *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 247, Julio,1970, pp.173-191. El concepto de *´pre-cinema`* fue acuñado por dos críticos franceses, Fuzellier y Leglise, al referirse a las

"El teatro tirsiano es cinematográfico. Las escenas se resuelven en multitud de variaciones rapidísimas que dejan al espectador un amplio margen de invención complementaria".

Escribía Zamora Vicente, quien ampliaba sus apreciaciones en otro artículo posterior:

"La vieja comedia española de la Edad de Oro sigue teniendo, en contra de lo que mucha gente cree, una indudable lozanía"[27].

No obstante, el tema de la anticipación del cine en la literatura dramática del siglo XVII, además de Zamora Vicente y de Entrambasaguas en sus trabajos sobre la Filmo-literatura y los escritores *prefílmicos*[28], fue una constante en los artículos de Azorín quien llegaría a proponer una *´geografía fílmica`* en torno a Lope:

"Lope de Vega es autor de centenares de películas, digo, de comedias. He cometido adrede un lapsus: cada comedia de Lope, rápida y

---

técnicas precursoras de ciertos escritores *"a quienes solo les faltó una cámara para ser grandes genios del cine"*, según resumió uno de ellos: Etienne Fuzellier en *Cinèma et Littérature*,Paris, 1964, cito por J.Urrutia, *Imago Litterae.Cine.Literatura*, Sevilla, Alfar, 1984, pp.32-33.

[27] *"Tirso de Molina, escritor cinematográfico"*, aparece recogido en *Voz de la letra*, Madrid, Espasa-Calpe, 1958, pp.95-100.

[28] Los numerosos artículos publicados de forma dispersa por Joaquín de Entrambasaguas, sobre las afinidades de la literatura clásica y el cine, se encuentran reunidos en *Filmoliteratura.Temas y Ensayos*, Madrid, C.S.I.C., 1954.

brillante, es una película. Sitúa Lope la acción de sus comedias en Madrid, Valencia, Sevilla, Valladolid, Barcelona (...) y tambien en el extranjero"[29].

Sin embargo, cuando se expresaban esas opiniones apenas resurgieron versiones fílmicas de obras del Siglo de oro. La escueta filmografía, desde la época del cine mudo hasta hoy, se ha ido ampliando lentamente aunque circunscribiéndose sólo a tres de sus principales autores: Lope de Vega, Tirso de Molina y Calderón de la Barca[30].

1. Lope de Vega, Félix de Vega Carpio (Madrid, 1562-1635).

La vida y la obra del que se considera el más fecundo y popular creador de nuestra comedia se ha visto reflejada en el cine a través de películas de corto y largometraje, en las que, de forma desigual, se abordaban los dramas de tipos populares como Peribáñez, Pedro Crespo y

---

[29] Véase su artículo "Geografía", en *El Efímero Cine*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1953, pp.141-145. La idea de crear un tipo nacional de cine partiendo de determinados autores clásicos, lo hallamos en otro artículo azoriniano, "El tipo medio", que fué objeto de análisis por parte de Rafael Utrera en *Modernismo y 98 frente a Cinematógrafo*, Universidad de Sevilla, 1981, pp.216-219.

[30] Sobre dichos autores, en particular, Véanse: E.M.Wilson y D.Moir, *Historia de la Literatura Española.Siglo de oro: Teatro(1492-1700)*, Barcelona, Ariel1971; A.Castro y H.A.Rennert, *Vida de Lope de Vega*, Salamanca, Anaya, 1968; José Francisco Gatti (ed.), *El teatro de Lope de Vega.Artículos y Estudios*, Buenos Aires, Eudeba, 1962; Karl Vossler, *Lecciones sobre Tirso de Molina*, Madrid, Taurus, 1965; Angel Valbuena Prat, *Calderón, su personalidad, su arte dramático, su estilo y sus obras*, Barcelona, Ed.Juventud, 1941, e *Historia de la Literatura Española*, Tomo II, Barcelona, Gustavo Gili, 1974, pp.572-618, que recoge una Bibliografía general calderoniana (pp.617-618); así como Angel Valbuena Briones, *Calderón y la Comedia Nueva*, Madrid, Espasa-Calpe, 1977; y Rafael Maestre, *Escenotecnia del Barroco: El error de Gomar y Bayuca*, Universidad de Murcia, 1989.

los villanos de Fuenteovejuna -único tema inspirador de varias versiones- y algunas comedias de enredo amoroso. Una adaptación conjunta del director de *Surcos*, Nieves Conde, y el escritor Torrente Ballester, sobre *La Estrella de Sevilla*, se frustró en 1952 al ser prohibida por la censura[31].

El primer y único acercamiento biográfico sobre la figura de Lope estuvo en el mediometraje *La Musa y el Fénix* (1935), y lo dirigió el alemán Constantin L. David -uno de los extranjeros afincados en España durante la República-[32], con clara intención didáctica. Según Méndez-Leite esta evocación biográfica tuvo una bastante favorable acogida y pudo difundirse en mercados extranjeros[33].

El trasvase cinematográfico de algunos temas del teatro lopesco lo estudiamos a través de los apartados:

---

[31] Motivada por el escándalo de *Surcos* (J.A.Nieves Conde,1951), el Padre Peyró, censor, justificó la decisión señalando que se trataba de una *obra antimonárquica*, Véase Román Gubern-Domènec Font, *Un cine para el cadalso*, Barcelona, Euros, 1975, pp.66-67.

[32] El año 1935 se convirtió -tras el afianzamiento de la industria del cine sonoro- en uno de los más fecundos en la historia del documental español, según la tentativa de clasificación ofrecida por Román Gubern, *El Cine Sonoro en la II República (1929-1936)*, Barcelona, Lumen, 1977, pp.184-199.

[33] *Historia del Cine Español*,I, Madrid, Rialp, 1965, p.375. Fruto de la colaboración de Jesús Fernández Santos con Televisión Española surgieron varios documentales dedicados a los más insignes escritores españoles, y, entre ellos, el titulado *Lope de Vega* (1964), de cuyo guión se conserva copia en la Biblioteca Nacional (*Lope de Vega.Guión para un cortometraje de su vida*, Madrid, S.G.A.E., 1964), Véase el ensayo de Susana Pastor Cesteros, *Cine y Literatura: La obra de Jesús Fernández Santos*, Universidad de Alicante, Secretariado de Publicaciones, 1996, p.80.

a) Referentes lopescos como base de inspiración cinematográfica.

En este apartado incluimos dos films extranjeros, rodados en España y con intérpretes nacionales, y cuyos guiones tomaban prestados ciertos elementos temáticos de algunas obras de Lope:

I. *Los Cien Caballeros* (1964).- Partía de un argumento original de José María Otero y el propio director, Vittorio Cottafavi[34], cuya acción trascurría hacia el año Mil con el trasfondo de las luchas de la Reconquista entre castellanos y árabes, bajo la apariencia de una parodia del film de aventuras[35]. Entre las múltiples fuentes utilizadas por los guionistas, en el tratamiento de un tema que constituía el mero pretexto para presentar una verdadera historia política del enfrentamiento entre opresores y oprimidos[36], hay que destacar fundamentalmente la base literaria que le presta una obra de Lope (publicada en 1623), inspirada en el legendario Tributo de las Cien Doncellas que el rey cordobés exigía anualmente y en la revuelta suscitada entre el pueblo castellano, gracias a la cual fue abolido aquel pago. Dicha pieza, *Las Famosas Asturianas*, dramatizaba la

---

[34] Sobre la singular personalidad del director -muy apreciado por los aficionados al género histórico-mitológico -, Véase el cap. "El Neomitologismo", de Pierre Leprohon, *El Cine Italiano*, México, Era, 1971, pp.235-236; y, acerca del film que comentamos, la penetrante charla de José Angel Cortés, *Entrevistas con Directores de Cine Italiano*, Madrid, Magisterio Español, 1972, pp.25-44.

[35] Considerada la obra más significativa de su director, pueden consultarse los comentarios de Adriano Aprà, en "Constantes del último cine italiano", *Film Ideal*, núm.173, Agosto,1965, p.524, y la crítica de Segismundo Molist, en *Griffith*, núm.2, Noviembre,1965, p.42.

[36] Véase el cap. "De los tiempos del hierro al Renacimiento" , de Jaume Genover, *El Cine*, fasc.55, San Sebastián, Buru Lan, 1973, p. 136.

hazaña de la intrépida Doña Sancha al rasgar sus vestidos y caminar semidesnuda -junto a sus compañeras de tributo- frente a los soldados de Nuño, el caballero designado por los musulmanes como embajador[37].

De aquel texto teatral proceden la figura de la protagonista del film (llamada como la de la obra: *Sancha*), el joven comerciante Gonzalo (trasunto de *Nuño*) que llega para cobrarse una partida de trigo (sustitución en la ficción fílmica del tributo de las doncellas), y , en especial, el episodio del ejército de resistencia femenina para derrotar a los árabes, capitaneado por Sancha (encarnada por Antonella Lualdi), en cuya secuencia comienza a despojarse de sus vestimentas como gesto de afrenta ante la cobardía de los soldados castellanos[38].

2. *Los ángeles exterminados* (1968).- Ya citado a propósito de las versiones sobre *La Celestina*, el film escrito por José Bergamín con el tema común de la muerte[39] incluye tambien un fragmento de *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, conque sintetiza el conflicto dramático entre sus personajes centrales, el labrador del título, su esposa Casilda, y el Comendador don Fadrique, cuando éste es trasladado inconsciente a la

---

[37] Para *Las Famosas Asturianas*, Véase S.Morley - C.Bruerton, *Cronología de las Comedias de Lope*, Madrid, Gredos, 1968, pp.324-325.

[38] Extraigo los pormenores argumentales de la citada pieza y su incidencia en el film, tras el cotejo de los datos de la obra que ofrece Gonzalez Porto-Bompiani, *Diccionario Literario*, V, Barcelona, Montaner y Simón, 1967, pp.40-41, y la sinopsis del film en *La producción italiana 1964*, Roma, Unitalia Film, 1965, p.174.

[39] Véase asimismo el estudio “Bergamín y el Cine”, contenido en el cap. correspondiente de nuestro trabajo, *Autores del Exilio*, notas 72 a 75.

casa de aquél y cuidado por Casilda, al volver en sí se siente irresistiblemente atraído por la bella mujer.

El episodio fílmico utiliza el recurso del carro de los cómicos que llegan a la villa de Ocaña a representar la obra de Lope, en los mismos lugares donde pudo ocurrir tal suceso, y visualiza la acción reduciéndola al hecho esencial: Peribáñez (F.Rabal), sospechando una traición del Comendador que lo ha nombrado capitán para alejarlo de la casa, vuelve a ésta y sorprende en ella a Don Fadrique (M.Moreno) que intenta forzar a Casilda (Mª Cuadra), y allí mismo le da muerte no sin antes reconocer el caballero que Peribáñez le ha matado con razón. En tan sencilla pero hermosa recreación, se incluye el motivo folklórico del que se supone procede el asunto de la pieza : *"Más quiero yo a Peribáñez / con su capa la pardilla / que no a vos, Comendador, / con la vuesa guarnecida"*. Puesto en boca de la esposa al cantarlo en sus faenas domésticas, cobra una función premonitoria del conflicto[40].

b) Fuenteovejuna.

Perteneciente al ciclo de "dramas del poder injusto"[41], *Fuenteovejuna* ha sido la obra de Lope que ha despertado más interés para el cine. Durante los años de la guerra civil, en un intento de

---

[40] Si bien Lope la utilizaba, también en la obra, a manera de coro cantada por los labradores, según lo han visto en un estudio exhaustivo Charles V.Aubrun y José F.Montesinos,"Peribáñez", en *El teatro de Lope de Vega. Artículos y Estudios*, ed.cit. pp.16-17.

[41] F.Ruiz Ramón agrupa bajo ese epígrafe las tres obras maestras de Lope (*El mejor alcalde, el rey, Peribáñez**...**, y Fuenteovejuna*), que tratan del uso arbitrario del poder real, Op. cit., pp.173-192.

reorganizar el cine barcelonés, la Generalitat de Catalunya le encargó a Francisco Elías una adaptación de la obra, proyecto desbaratado cuando la guerra ya estaba perdida para la República. Para realizar en 1938 esa superproducción (se había designado al realizador galo Jean Renoir, que no pudo trasladarse a España), la Generalitat hubiera puesto a disposición de Elías todos los medios, a fin de reproducir una Fuenteovejuna a escala real en parajes alejados de los bombardeos[42].

Con un planteamiento similar, en cuanto a espectacularidad, en 1947 se abordó la adaptación de *Fuenteovejuna*, dirigida por Antonio Román y escrita por Pemán, la cual, sin dejar de realzar el tema esencial del levantamiento colectivo, se resentía de una concepción singularmente teatral por su excesivo empleo de escenografías que reproducían, íntegramente en estudio -como era costumbre en aquellos años-, ambientes de interior y paisajísticos[43]. Pero esta superproducción fue

---

[42] El frustrado proyecto de Francisco Elías, pionero y fundador del cine sonoro en España y que debió exiliarse a México pese a su filiación falangista, se halla descrito en sus memorias nunca editadas, "El cine español y yo", cuyo texto aparace reproducido en el libro de J.Mª Caparrós Lera, *Memorias de dos pioneros*, Barcelona, C.I.L.E.H., 1992, pp.54-56.

[43] Una de las constantes temáticas de los años 40 era el asomarse al pasado, a través de las llamadas películas *de época*, que se nutrían específicamente del patrimonio literario, bien del Siglo de Oro o de los autores decimonónicos, Véase el cap. "La década de los 40", de Emilio C.García Fernández, en su *Historia Ilustrada del Cine Español*, Barcelona, Planeta, 1985, p.121.

considerada *"como una de las mejores películas españolas desde la llegada del sonoro y con una loable interpretación de todos los actores"*[44].

Existe una versión cubana en forma de mediometraje documental que marcó el debut en 1963 del realizador Antonio Pineda Barnet[45], y que, sin duda, debió plantearse como mero ejercicio didáctico[46].

Con destino a la televisión, Juan Guerrero Zamora realizó una nueva versión espectacular de ***Fuenteovejuna*** (1970), conservando el lenguaje versificado del texto teatral. Los problemas surgidos por lo costoso del rodaje y las suspicacias censoriales, con respecto al levantamiento popular descrito en la obra, dificultaron su emisión, y el film -con ciertas mutilaciones- se estrenó antes en salas comerciales que en la pequeña pantalla[47].

---

[44] Según la opinión de José de Paco y Joaquín Rodríguez, en *Amparo Rivelles. Pasión de Actriz*, Filmoteca Regional de Murcia, 1988, p.29.

[45] Joaquim Romaguera y Ramió, *Diccionario Filmográfico Universal-I*, Barcelona, Laertes, 1994, p.207.

[46] Su fecha de producción aparece inmediatamente después de crearse un nuevo departamento del I.C.I.C., denominado de Películas Didácticas o unidad impulsora de cortos de animación, documentales y noticieros, cuya práctica sería de notable valor educativo, Véase Arturo Agramonte, *Cronología del Cine Cubano*, La Habana, Ediciones ICAIC, 1966, pp.169-170.

[47] Acerca del *affaire* en torno a dicho título y la óptica de su adaptación, Véanse mi entrevista con Nuria Torray -la protagonista del film-, y el artículo "Fuenteovejuna, todos a una", en *Cartelera TURIA*, núms.519 (diciembre, 1974), y 588 (mayo, 1975), Valencia.

c) Otras Adaptaciones.

En el ámbito del documental, el director catalán Antoni Ribas realizó en 1965 las versiones de ***El Caballero de Olmedo*** y ***El villano en su rincón***, enmarcadas en un ciclo de mediometrajes de tipo divulgativo sobre literatura, arte y folklore españoles[48]. No obstante, el resto de adaptaciones del teatro de Lope se circunscriben a títulos y planteamientos bastante dispares.

En México se localiza la versión libre que, sobre ***La viuda valenciana***, escribió Max Aub: ***La Viuda Celosa*** (1945). En ella, la acción de la pieza -por imperativos comerciales- se trasladó a los ambientes nonacentistas, convirtiendo a la protagonista en una suerte de *viuda alegre*, como fué calificada por Emilio García Riera[49].

En manos de Florián Rey, ***La Moza de Cántaro*** (1953), resultaba una versión fluida de una comedia de capa y espada bastante enmarañada en su trama original, aunque el film pugnara entre respetar el curso

---

[48] El ciclo de mediometrajes lo completaban *Pintura Española en el Museo Lázaro Galdiano,* y *Danzas Populares*, Véase Angel A.Pérez Gómez-José L. Martínez Montalbán, *Cine Español 1951/1978.Diccionario de Directores*, Bilbao, Mensajero, 1978, p.270. En el campo de las adaptaciones televisivas de inspiración literaria debemos considerar la versión de J.Fernández Santos para la serie *Cuentos y Leyendas*, *La leyenda del Caballero de Olmedo* (1975), Véase mi art. “Deleitar aprovechando II: CUENTOS y LEYENDAS”, *Cartelera TURIA*, núm.630 (febrero,1976), Valencia. Acerca de los orígenes tradicionales de la popular obra de Lope, Véase Rafael Maestre(ed.),*El Caballero de Olmedo*, Alicante, Aguaclara, 1992, pp.21-26.

[49] Historia Documental del Cine Mexicano,III, México, Era, 1971, p.59.

histórico de los hechos o actualizarlos, con anacrónicos números musicales para lucimiento de su protagonista[50].

La versión del drama ***El mejor Alcalde, el Rey*** (1973), elaborada por el comediógrafo José López Rubio, pasó completamente desapercibida, pese a resultar -en palabras de su director- *"un trabajo espléndido adaptando a Lope sin verso"*[51].

En cuanto a lo arriesgado que suponía plasmar en cine la fina comedia farsesca[52], ***El perro del hortelano*** (1995) de Pilar Miró, se erige en una tan vistosa como respetuosa versión, fiel al texto y su versificación -de la que sólo ha desaparecido un soneto de la obra original-, a fin de mantener intacto el desarrollo de la acción[53]. El empeño se ha visto

---

[50] Estos aspectos fueron analizados por Agustín Sánchez Vidal en *El cine de Florian Rey*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 1991, pp.328-330.

[51] Véase la entrevista sostenida con Antonio Castro, *El Cine Español en el Banquillo*, Valencia, Fernando Torres Editor, 1970, p.200.

[52] Remito a A.David Kossoff (ed.), *El perro del hortelano.El castigo sin venganza*, Madrid, Castalia, 1976, pp.18-28.

[53] Esta opción a la comedia en verso aparece influida por los excelentes resultados comerciales del francés Jean-Paul Rappeneau, con *Cyrano de Bergerac* (1990), y el ejemplo de las experiencias del británico Kenneth Branagh, con Shakespeare (en especial, *Mucho ruido y pocas nueces*,1993), punto en el que vienen a coincidir casi todos los comentarios críticos sobre el film de Pilar Miró, Véanse los de *Fotogramas*, núm.1837, Noviembre,1996,p.18, *El Mundo*, Suplementos ´La Esfera`(30-XI-96), y ´Escenarios`(6-XII-96), y *El País* (29-XI-96). Sobre los referentes fílmicos basados en el teatro shakespeariano que reafirmaron la decisión de Pilar Miró de llevar una obra en verso a la pantalla, Véanse su propio art. "Síntomas de envidia", y el de Alberto Bermejo, "Fiel, sobria y brillante", *El Mundo*, Suplemento ´La Esfera` (25-I-97).

recompensado por una entusiasta acogida de público y crítica, y numerosos premios nacionales[54].

FILMOGRAFIA:

La Musa y el Fénix. Pr.: CID Films (España), 1935. G.: Eduardo G.Portillo. D.: Constantin L.David. I.: Manuel Azayones, Eduardo Portillo, Alfredo Corcuera, Faustino Cornejo, Luis Cuesta, José Luis Muñoz. Mediometraje.

La Viuda Celosa. Pr.: Productores de Películas,S.A., (México), 1945. G.: Max Aub, sobre la pieza *La Viuda Valenciana*. D.: Fernando Cortés. I.: Amanda Ledesma, Luis Aldás, Salvatore Baccaloni, Katy Jurado, Fanny Schiller, Eva Calvo.

Fuenteovejuna. Pr.: CEA-Alhambra Film (España),1947. G.: José Mª Pemán y Francisco Bonmatí de Codecido, según la obra homónima. D.: Antonio Román. I.: Amparo Rivelles, Manuel Luna, Lina Yegros, Fernando Rey, Manuel Kayser, Asunción Sancho, Manuel Arbó, Antonio Casas, Julio Peña, Carlos Muñoz.

La Moza de Cántaro. Pr.: Atenea-Chamartín (España),1953. G.: Antonio Más Guindal, según la obra homónima. D.: Florián Rey. I.: Paquita Rico, Peter Damon, Rafael Arcos, Marta Santaolalla, Ismael Merlo, Luis García Ortega, Emilio Alonso.

---

[54] Frente al triunfalismo general desplegado por críticos y organismos oficiales, sólo una voz se ha atrevido a cuestionar *"el escaso relieve del trabajo de puesta en escena más adecuado a las funciones didáctico-recreativas de la televisión"*, Véase la crítica de José Enrique Monterde titulada "Una adaptación inadecuada",*Dirigido*, núm.252, Diciembre, 1996, p.9.

***Fuenteovejuna*.** Pr.: ICAIC (Cuba), 1963. A.G. y D.: Antonio Pineda Barnet. Mediometraje.

Los Cien Caballeros / I Cento Cavalieri. Pr.: Domiziana Internazionale Cinematográfica-Procusa-Int.Germania Film(Italia-España-Alemania), 1964. G.: José Mª Otero, Vittorio Cottafavi, Giorgio Prosperi , José Luis Guarner y Enrico Rifulsi. D.: Vittorio Cottafavi. I.: Antonella Lualdi, Mark Damon, Gastone Moschin, Manuel Gallardo, Rafael Alonso, Arnoldo Foà.

El caballero de Olmedo. Pr.: España, 1965. G. y D.: Antoni Ribas. Mediometraje.

El villano en su rincón. Pr.: España, 1965 . G. y D.: Antoni Ribas. Mediometraje.

Los Angeles Exterminados/ Les anges exterminés. Pr.: ORTF (Francia), 1968. G.: José Bergamín y Michel Mitrani, según textos de autores españoles (Lope de Vega). D.: Michel Mitrani. I.: (epis. de *Peribáñez*)Francisco Rabal, María Cuadra, Mario Moreno.

***Fuenteovejuna*.** Pr.: TVE-RAI (España-Italia), 1970. G.: Juan Guerrero Zamora, según la obra homónima. D.: Juan Guerrero Zamora. I.: Nuria Torray, Eusebio Poncela, Eduardo Fajardo, Maria Rosa salgado, Manuel Dicenta, Fernando Cebrián.

La leyenda del Alcalde de Zalamea (véase Filmografía de Calderón de la Barca).

El mejor Alcalde, el Rey. Pr.: Coral Films (España), 1973. G. y Dial.: José López Rubio, según la obra homónima. D.: Rafael Gil .I.: Analía

Gadé, Ray Lovelock, Fer-nando Sancho, Simonetta Stefanelli, Andrés Mejuto, José Nieto, Antonio Casas, Tomás

Blanco, Luis Induni, Fernando Sánchez Polack.

El perro del hortelano. Pr.: Enrique Cerezo P.C.-Lolafilms-Cartel (España), 1995.G.: Pilar Miró, sobre una adaptación de Rafael Pérez Sierra de la obra homónima. D.: Pilar Miró.I.: Emma Suárez, Carmelo Gómez, Fernando Conde, Juan Gea, Ana Duato, Maite Blasco, Rafael Alonso, Miguel Rellán, Angel de Andrés López.

2. Tirso de Molina, Fray Gabriel Téllez (Madrid, 1584?- Almazán, 1648).

Entre los ejemplos de *´précinema`*, aplicados al teatro del Siglo de Oro, figura la obra de este autor, al que Alonso Zamora Vicente se refirió en dos trabajos[55]. En ellos vino a destacar las cualidades cinematográficas que abarca su teatro *"desde los detalles externos -paisajes, fondos, interiores, habitaciones disimuladas, que son personajes de primera fila- hasta los gestos delatores de los protagonistas"*[56]. Las obras tirsianas en que Zamora Vicente concreta esa relación con la técnica del cine son ***Por el sótano y el torno***, ***El amor médico***, ***Averíguelo Vargas***, ***Los balcones de Madrid***, ***Marta la piadosa***, y, sobre todo, ***Don Gil de las calzas***

[55] Véanse las notas 26 y 27 de este capítulo.

[56] A.Zamora Vicente, "Tirso de Molina, escritor cinematográfico", art.cit., p. 97.

verdes. De éstas -sugiere- *"quizá el cine pueda obtener de él un buen partido e incluso una matización de calidades"*[57].

Ninguna de las obras propuestas por el articulista se llevó a la pantalla. De Tirso, a quien corresponde haber perfilado sobre elementos tradicionales el tipo del Don Juan -uno de los grandes mitos en la historia de la literatura universal-, en su obra ***El Burlador de Sevilla y convidado de piedra***, publicada en 1630[58], se extrajo la base argumental para algunos films, incluidos en los siguientes apartados:

a) Algunas versiones donjuanescas.

Entre la abundante filmografía en torno al tenorio -que estudiaremos detenidamente al examinar la célebre pieza de Zorrilla-, sólo dos títulos se han inspirado más directamente en la obra de Tirso aunque sin desdeñar otras fuentes. Uno es el ***Don Juan*** (1950), con guión original de Carlos Blanco y del propio director, Sáenz de Heredia. Este quiso ofrecernos una nueva y ambiciosa interpretación de la figura del Burlador, más cerca de Tirso que de Zorrilla, si bien estudiaba al personaje remontándose a cierto

---

[57] Ibidem, p. 99.

[58] Sobre la génesis del Don Juan, Véase el epígrafe "El primer Don Juan Tenorio" en Salvador García Castañeda (ed.),*Don Juan Tenorio*, Barcelona, Labor, 1975, pp.21-24, y, muy especialmente, la Primera Parte del ensayo de Giovanni Macchia, donde se reconstruye la historia del mito, sus orígenes y evolución a lo largo de los siglos: *Vida, aventuras y muerte de Don Juan*, Madrid, Tecnos, 1998, pp.25-75.

poco conocido romance popular -utilizado por el propio Tirso- que atribuía un origen gallego y no andaluz del personaje[59].

El otro ***Don Juan*** (1977), concebido originalmente para la televisión por José Luis García Berlanga, se presenta como una ambiciosa superproducción en cuyo guión se han mezclado deliberada y libremente los textos de *"los tres autores que mejor han escrito de este mito tan español: Tirso de Molina, Zorrilla y Molière"*[60]. En este reciente film se juega con el tiempo situando la acción, no sólo en el Renacimiento sino en el siglo XX, hasta llegar a actualizar el mito y los personajes de su entorno[61].

b) Experiencias en torno a un drama teológico.

El drama religioso ***El condenado por desconfiado***, fechado en 1636 y cuya acción gira en torno al tema de la predestinación[62], lo adaptó primeramente el poeta-director Manuel Altolaguirre en 1952, al medio azteca, utilizando como intérpretes a estudiantes universitarios. Pero de

---

[59] Al respecto, Véanse: el art. de Antonio Barbero, "Biografía de un director español: José Luis Sáenz de Heredia",*Revista Internacional del Cine*, núm.17-18, Julio-Agosto,1955,p.33; el libro de Fernando Vizcaíno Casas-Angel Jordán, *De la checa a la meca.Una vida de cine*, Barcelona, Planeta, 1988, pp.94-95; y la entrevista a su director de A.Castro, *Cine español en el Banquillo*, op.cit., pp.373-374.

[60] Según un reportaje de S.G., *ABC*, 30-XI-96, p.103.

[61] Gema Sánchez Navas, "Un Tenorio del siglo XX", *El Mundo*, 22-II-97,p.49.

[62] La paternidad de esta obra sigue siendo todavía un problema sin resolver, según F.Ruiz Ramón, op.cit., p.232.

este film-ensayo mejicano no tenemos costancia de que se exhibiera comercialmente[63].

Otra versión del mismo tema, aún más insólita y desconcertante, la hallamos en el film del cineasta chileno exiliado en Francia, Raúl Ruiz: ***La chouette aveugle*** (o *El mochuelo ciego*). El título está tomado del relato homónimo en que se inspira, junto con el drama de Tirso, y ha despertado el interés de algunos sectores de lacrítica y los aficionados europeos dado su planteamiento visual de cine dentro del cine, pues su argumento se inicia con la atracción que siente un proyeccionista por el film que está proyectando. Y, a partir de aquí, es donde el director da rienda suelta a su mágica facilidad para hacer cine con mínimos elementos que le sirven de soporte argumental[64].

FILMOGRAFIA:

Don Juan. Pr.: Chapalo Films (España), 1950. G.: Carlos Blanco y J.L.Sáenz de Heredia, inspirado libremente en *El Burlador de Sevilla* (Tirso de Molina) y *Don Juan Tenorio* (Zorrilla). D.: José Luis Sáenz de Heredia. I.: Antonio Vilar, Maria Rosa Salgado, Annabella, Enrique Gitart, José Ramón Giner, Santiago Rivero, Mario Berriatúa, Mary Lamar, Honorina Fernández, Nicolás Perchicot.

---

[63] Véase al respecto el estudio de Altolaguirre, contenido en el cap. de nuestro trabajo *Autores del exilio*, según los datos aportados por Margarita S.Altolaguirre (ed.),*Las Islas invitadas (1936)*, Madrid, Castalia, p.22.

[64] Datos extraídos del art. de Ramón Freixas, “Notas sobre el Cine Francés”, *Dirigido por*, núm.161,Septiembre, 1988,p.40. La particular concepción estética del prolífico cineasta chileno aparece también expuesta en su última entrevista, concedida en España, Véase *Dirigido*,núm.254, Febrero, 1997,pp.68-69.

El condenado por desconfiado. Pr.: Manuel Altolaguirre (México), 1952. G.: Manuel Altolaguirre, según la pieza homónima. D.: Manuel Altolaguirre. I.: Estudiantes universitarios de México.

La chouette aveugle / El mochuelo ciego. Pr.: Suiza-Francia, 1987. A. y G.: Raúl Ruiz, inspirado en el relato homónimo de Sadegh Hedayat y en *El condenado por desconfiado* (Tirso de Molina). D.: Raúl Ruiz. Y.: Jessica Forde, Jean-François Lapalus.

Don Juan. Pr.: RTVE (España), 1997. G.: J.L.Garcia Berlanga, basado en los textos de Tirso de Molina (*El Burlador de Sevilla*), Molière (*Don Juan*), y Zorrilla (*Don Juan Tenorio*). D.: José Luis García Berlanga. I.: José Coronado, Silvia Abascal, Andrea Occhipinti, Maru Valdievielso, María Kosty, Carlos Tristancho, Rosana Yanni.

3. Calderón de la Barca, Pedro (Madrid, 1600-1681).

Como sucesor de Lope, muchos de cuyos temas repitió o refundió[65], Calderón creó un teatro de técnica y enfoque nuevos, caracterizado por la reflexión, la perfección estructural y una escenografía espectacular[66]. Éste,

---

[65] Tal como se verá en el tema popular de *El Alcalde de Zalamea*, comedia homónima de Lope (publicada en 1600), y reestructurada por Calderón (en 1636) con notables variaciones, entre las cuales se cuenta el hacer desaparecer las duplicidades de ciertos personajes (la hija de Pedro Crespo es una sola, y un solo Capitán, el seductor), el crear una muchedumbre de personajes menores, y hacer del viejo general Don Lope una figura inolvidable, quien llega a Zalamea como restaurador del orden en contra de los abusos de autoridad del Capitán (Don Alvaro de Ataide), Véase Eugenio Castelli, *Análisis de El Alcalde de Zalamea*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1968.

[66] Véanse al respecto las aportaciones de Rafael Maestre, en *Escenotecnia del Barroco...,* op.cit., en “Actor, espacio y espectáculo en el Teatro Menor del B rroco”, Publicaciones de

ya en sus obras de madurez, se aleja de la realidad como anécdota, y crea un drama poético y alegórico, impregnado de las ideas religiosas y filosóficas del Barroco, ***La vida es sueño***, considerada su obra maestra, junto con ***El Alcalde de Zalamea***, que goza de igual prestigio[67]. Ambas piezas dramáticas han acaparado la atención mundial ejerciendo, invariablemente, un mayor poder de atracción para el cine universal, frente a la única versión extraída del grupo de comedias *costumbristas* o de *´capa y espada`*, sobre ***La Dama Duende***.

Debemos citar como un caso puramente ensayístico la fugacísima inclusión del drama religioso ***La Devoción de la Cruz***, integrado en el tema de la muerte que recorre todo el film ***Los ángeles exterminados***, planteado por Bergamín en el guión[68]. No obstante, por lo apuntado antes,

---

la Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia, Curso 1994-95; y en su magna edición filológico-escenotécnica de la Fábula (Escénica) de Pedro Calderón de la Barca, *Andrómeda y Perseo*, Almagro, Museo Nacional del Teatro, 1994.

[67] F.Ruiz Ramón, op.cit., p.259. Jorge Urrutia analizó las escenas iniciales de *La vida es sueño* en función de una instintiva intención pre-cinematográfica, al observar cómo su autor construía dichas escenas imaginando la impresión que en el espectador produciría la aparición paulatina y encadenada de la situación geográfica, Véase "Una escena de La vida es sueño", art.cit., pp.189-191. Por otra parte, Benjamín Jarnés en su libro *Escenas junto a la muerte* (Madrid, Espasa-Calpe, 1931, pp. 157-177), incluiría una película imaginaria titulada *"Charlot en Zalamea"*, especie de film fantástico en el que de forma insólita Chaplín se introducía en el universo calderoniano: *"Actualización y caricatura del famoso episodio, en el que Crespo resulta un auténtico zote, Don Alvaro casi una víctima, e Isabel una moza de armas tomar, que llega a comprometer al sentimental y tímido Charlot"*, Véase Eugenio G. De Nora,*La Novela Española Contemporánea (1927-1939)*, II,Madrid, Gredos, 1973, p.184.

[68] Recreación apenas esbozada en algunos planos (4 min.) y una voz en off alusiva a la escenificación en el atrio de la catedral salmantina de esta obra *"cuyo asunto no es el del*

la traslación a la pantalla de obras calderonianas aparecerá estructurada en :

a) Las versiones sobre *El Alcalde de Zalamea* y *La vida es sueño*.

I. EL ALCALDE DE ZALAMEA.- De esta pieza se han efectuado cinco adaptaciones, tres en España y dos en Alemania. De las hispanas, la más antigua fue abordada por Adriá Gual para la productora Barcinógrafo, en la época muda, auspiciada por la corriente europea del *´Film d´Art`*, que se amparaba en referentes culturales -adaptación de temas clásicos- y en técnicas e intérpretes vinculados al arte teatral[69]. El procedimiento empleado y la gesticulación actoral hacía derivar la cinta adaptada enel llamado *teatro filmado*[70].

La segunda versión española, hecha en 1953, partía de un respeto total a la obra original, asimilándose su estilo al ciclo *histórico* de Cifesa[71].

---

fratricidio y el incesto pese a que en él, veamos a un hermano que mata a su hermano y se enamora de su hermana sin saber que lo son".

[69] La política inicial de Barcinógrafo se articuló durante el mismo año 1914 en otros films *cultistas* (adaptaciones de Cervantes y de una obra del propio Gual), de cuyo fracaso comercial se derivó el cambio de orientación hacia el melodrama, Véase el art. de J.M.Caparrós Lera-Carles Barrachina, El Cine Catalán durante la Primera Guerra Mundial", *Film Historia*, Vol.IV, núm.2, 1994, pp.165-178.

[70] Luis Gómez Mesa, *La Literatura Española en el Cine Nacional (Documentación y crítica)*, Madrid, Filmoteca Nacional de España, 1978, p.62.

[71] Para Félix Fanés "(el film histórico) sobrevivió a través de cintas como Amaya, El Alcalde de Zalamea o Jeromín", Véase Cifesa,la antorcha de los éxitos, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1982, pp.214, 216 y 219.

Sin embargo, la mejor parece ser la tercera, ***La leyenda del Alcalde de Zalamea*** (1972), coproducida por las televisiones de España e Italia, y que, al igual que ***Fuenteovejuna*** (v. 1970), se exhibió antes en salas de cine que en la pequeña pantalla. La originalidad de esta versión reside en haber enriquecido y diversificado las posibilidades del drama calderoniano con incrustaciones de la obra homónima de Lope, y el introducir partes en verso dentro de la prosa a fin de mantener la llaneza de estilo y aprovechar las voces espléndidas de los actores Francisco Rabal (*Pedro Crespo*), y Fernán Gómez (*Don Lope de Figueroa*), en las líneas excepcionales de los famosos parlamentos[72].

El entusiasmo que siempre despertó entre los alemanes la obra de nuestros autores del Siglo de Oro, y, en particular la de Calderón, unido al influjo ejercido por el teatro en el desarrollo del cine alemán, es lo que determina la existencia de las dos versiones germanas de ***Der Richter Von Zalamea***[73]. Ambas coinciden en aparecer dirigidas por hombres de

---

[72] Sobre los recursos empleados para dar fluidez cinematográfica narrando en clave moderna un clásico teatral del Siglo de Oro, Véanse las referencias de los libros de Juan Carlos Frugone, *Oficio de gente humilde...Mario Camus*, Valladolid, Seminci, 1984, pp.107-110, y Manuel Hidalgo, *Francisco Rabal...un caso bastante original*, Valladolid, Seminci, 1985, p.110.

[73] Según observaciones de L.Gómez Mesa, op.cit, p.64. De los románticos alemanes surgió la iniciativa de rehabilitar -junto con Shakespeare- a Calderón, tras un siglo en que la crítica neoclásica se opuso a su teatro y se llegó a prohibir la representación de los Autos Sacramentales. Se debe al teórico de aquel movimiento, A.W.Schlegel, como estudioso y entusiasta de nuestro teatro del XVII -por considerarlo como el teatro *romántico* por excelencia-, el descubrimiento de Calderón ante los románticos en su *Curso* de literatura dramática, Véase R.E.Modern, *Historia de la Literatura Alemana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1972, pp.189-192.

teatro antes que cineastas. Así, la versión muda producida por Erich Pommer, figura clave de la escuela expresionista[74], estaba protagonizada por dos artistas de la escena, y marcó el debut en la dirección de Ludwig Berger, discípulo y colaborador de Max Reinhardt[75]. De la versión de 1955 sólo conocemos a su adaptador, el profesor y director teatral Martin Hellberg, otro especialista en el montaje de los clásicos[76].

2. LA VIDA ES SUEÑO.- De este drama poético y filosófico se han hecho dos adaptaciones , una española y otra francesa. La primera , ***El Príncipe Encadenado*** (1960), es obra de Luis Lucia y un grupo de guionistas que efectuaron una exótica traslación de la pieza original al contexto histórico de la Polonia medieval, y cuyos exteriores se rodaron en

---

[74] Al frente de una de las grandes productoras que monopolizaron -junto con la U.F.A.- la industria del cine alemán, la Decla-Bioscop levantó el proyecto de *El Gabinete del Dr.Caligari* (R.Wiene, 1919), que habría de convertirse en el manifiesto del movimiento expresionista, Véase el esclarecedor art. de Fernando Loriente, "El Expresionismo Alemán", *Revista Internacional del Cine*, núm.23, Abril, 1956,pp.18-26.

[75] De la mano de Pommer algunos prestigiosos nombres del teatro alemán (Emil Jannings, Lil Dagover, Asta Nielsen) se incorporan al cine para encarnar personajes célebres infundiendo prestigio a sus films. En cuanto al director y excelente musicólogo, Berger se había destacado en el montaje de ballets y óperas, y obras de Shakespeare y clásicos españoles, junto a Max Reinhardt, y, al pasar al cine, se decidió por la adaptación de un autor del mismo repertorio, Véase *Diccionario del Cine*, Madrid, Rialp, 1971, p.70.

[76] Los escasos datos que poseemos del Prof. Hellberg (nacido en Dresde, 1905), son los concernientes a su actividad teatral y como director de esta versión, Véase Henry Sullivan, *El Calderón alemán.Recepción e influencia de un genio hispano (1654-1980)*, Madrid, Iberoamericana, 1998, p.392.

la Ciudad Encantada de Cuenca[77]. La segunda, rodada en 16 mm., y titulada ***Mémoire des apparences*** (1986), proponía *"**La vida es sueño** calderoniana según el ojo profano y jocoso de Raul Ruiz(...) Todo un experimento, en el que domina por momentos un manierismo insoportablemente apasionante"*, según definición de la crítica especializada[78].

Apartándose de los dos films precedentes, que asumían de forma más o menos fiel la adaptación de la obra calderoniana, debemos recoger aquí, por su trasfondo intertextual, la última película escrita y dirigida por José Luis Borau, ***Niño Nadie*** (1996), que gira en torno al tema de la búsqueda del sentido de la vida, con el trasfondo del oscuro mundo de las sectas. La crítica en dicha cinta ha hallado numerosos elementos conceptuales del teatro de Calderón -entre otros referentes-, a partir de la

---

[77] Esta adaptación cuyas copias se hallan perdidas, es la obra preferida de su director, para quien, según propia declaración *"el traducir en prosa a Calderón no es ninguna tontería"*, Véase la entrevista que Fernando Méndez-Leite hizo al director en el programa televisivo La Noche del Cine Español (abril,1984), reproducida en el boletín *Retrospectiva Luis Lucia*, Filmoteca Valenciana / Generalitat Valenciana, 1986,s.p.

[78] Véase el mismo artículo citado en nota 40. En idénticos términos admirativos fueron recibidas las insólitas adaptaciones de Raul Ruiz, en el transcurso del minoritario Festival de Málaga/ 88 (Semanautor), donde *"se proyectaron dos muestras del inagotable talento de R.Ruiz (...), sendos festines de imaginación para convertir en materia cinematográfica dos obras de Calderón de la Barca y Tirso de Molina respectivamente"*, según Carlos F.Heredero, *Dirigido por*, núm. 160,Julio-Agosto,1988, p.16.

intencionada inclusión en la acción del montaje vanguardista de ***La vida es sueño***, en el que Segismundo lo encarna una ex-vedette de revista[79].

b) Otras Adaptaciones.

La óptica distinta que ha ofrecido el teatro de Calderón en el cine se halla plasmada también en una bella muestra del cine hispanoamericano. Nos referimos a la adaptación de ***La Dama Duende*** (1945) en Argentina, la cual nació de la desinteresada oferta del director Luis Saslavsky a la pareja de exiliados, María Teresa León y Rafael Alberti para escribir un guión de tema hispano[80]. El rasgo más notable de esta versión -un modelo de cine *antiteatral*- descansa en su planteamiento, temática y formalmente, irrespetuoso con la letra en verso y con el trasvase de la trama argumental

---

[79] Según descubrimos por la crítica de César Santos Fontenla: *"Inspirada, según declaraciones del propio Borau, por la lejana lectura del ´San Manuel Bueno, mártir`, de don Miguel de Unamuno; explícitamente tributaria de´La vida es sue ño`; y en mayor medida aún, de los autos sacramentales de Calderón de la Barca..."*, *ABC*, 5-IV-97, p.84. El título de la película lo extrajo Borau de un villancico de Sánchez Ferlosio que reza *"Niño nadie, niño nunca, niño nada, niño no"*, según ha visto Carlos F.Heredero en su análisis del film, *Dirigido*, núm.256, Abril, 1997, pp.11-13.

[80] Del reciente art. de Aitana Alberti,"La dama duende", *ABC Cultural*, núm. 267, 13-XII-96, p.19. En España, la cinta muda *La dama duende* (J.Mª Codina, 1918), llevó a considerar una temprana versión de la comedia calderoniana, cuando en realidad se trataba de un film de aventuras de seis episodios, de los muchos que filmó Codina para la productora Studio Films entre 1918-19, en la línea propuesta por el serial francés, Véase el cap. "1896-1929", de Julio Pérez Perucha, en *Cine Español(1896-1988),* Madrid, Ministerio de Cultura, 1989, pp.48-51.

propia del siglo XVII a la época de la España dieciochesca[81], sin traicionar en nada el espíritu original de la obra. Su sentido aparecía revalorizado, a pesar de los cambios introducidos por los guionistas con el fin de aportar soluciones de espacio fílmico a los diversos niveles de la acción escénica[82].

Finalmente, nos hacemos eco de dos versiones de obras de Calderón inconfesadas . Una es la adaptación mejicana al ambiente de comedia moderna de una obra no desvelada por sus artífices, con el título de ***El casado casa quiere*** (1947), y que, según ha constatado el ensayista E.García Riera, resultó poco afortunada[83].

No menos enigmática nos resulta la película muda estadounidense de la que, ni siquiera, se ha podido determinar otra fuente salvo la que

---

[81] El trasladar la atmósfera de la época calderoniana al ambiente goyesco del Siglo de las Luces contribuía a una mayor espectacularidad visual, según la renovadora estética de Luis Saslavsky, Véase art.cit., p.19.

[82] A estos aspectos -el arduo problema de las equivalencias de lenguaje- está de dicado mi trabajo "La Dama Duende: una película de exiliados", *Gaceta Universitaria*, núm.11, Murcia, Octubre,1993, pp.33-34.

[83] Con esta experiencia *"terminó un nuevo intento de hacer cine ´hispano` al modo de Hollywood de comienzos de los 30"*, en *Historia Documental del Cine Mexicano*, op.cit., p.193. Si bien en la ficha de la película del libro precedente se indica que su argumento lo inspira *"la pieza homónima de Pedro Calderón de la Barca"*, dicho título no se halla registrado entre las 11 obras atribuidas a Calderón por Vera Tarsis en 1691, ni en la lista de 110 obras enviadas por el propio dramaturgo al Duque de Veragua, recogidas en la Introducción de Luis Astrana Marín a su Edición, Véase P.Calderón de la Barca, *Obras Completas (Dramas)*, Madrid, Aguilar, 1945, pp.43-44. Con el título *El casado casa quiere* hemos encontrado una comedia de Alfonso Paso, estrenada en Madrid el 20 de enero de 1966, Véase Francisco Alvaro, *El Espectador y la Crítica*,IX, Valladolid, 1967, p.28.

rezaba la publicidad del estreno en España: *"Inspirada en una obra poética de don Pedro Calderón de la Barca"*[84]. El título en inglés de esta extraña cinta, interpretada por la pareja de moda de los años 20, Vilma Banky-Ronald Colman (***The Night of Love***, 1927), se bautizó en español: como ***Una historia de amor*** -según Gómez Mesa-, o bien, ***Venganza Gitana***, según otras fuentes[85].

FILMOGRAFIA:

El Alcalde de Zalamea. Pr.: Barcinógrafo (España), 1914. G.: A.Gual, según la obra homónima. D.: Enrique Jiménez y Adrià Gual. I.: Enrique Jiménez, Joaquín Carrasco, María Mestres, Francisco Sirvent, Ramona Mestre, J.Munt Rosés, Aveli Galcerán, Pins Daví.

Der Richter von Zalamea (El Alcalde de Zalamea). Pr.: Decla Films (Alemania), 1920. G.: basado en la obra homónima. D.: Ludwig Berger. I.: Emil Jannings, Lil Dagover, Albert Basserman.

The Night of Love (Venganza Gitana/ Una historia de amor). Pr.: United Artits (EE.UU.), 1927. D.: George Fitzmaurice. I.: Vilma Banky, Ronald Colman.

La Dama Duende.Pr.: San Miguel (Argentina), 1945. G.: Mª Teresa León y Rafael Alberti, según la obra homónima. D.: Luis Saslavsky. I.: Delia Garcés, Enrique Diosdado, Andrés Mejuto, Antonia Herrero, Helena

---

[84] L.Gómez Mesa, op.cit., p.64.

[85] Véase la filmografía sobre "Autores españoles en el cine", propuesta en el octavo volumen de *El Cine*, Barcelona, Enciclopedia Salvat, fasc.112, 1980, p.269, sin que en ella se especifique la obra de origen.

Cortesina, Ernesto Vilches, Amalia Sánchez Ariño, Manuel Díaz González, Manuel Collado.

El casado casa quiere. Pr.: Ramex (México), 1947. G.: G.Martínez Solares, según una obra de Calderón. D.: Gilberto Martínez Solares. I.: María Elena Marqués, Rafael Baledón, Roberto Soto, Malú Gatica, Eduardo Noriega, Julio Villarreal, Emma Roldán, Fernando Soto *Mantequilla*.

El Alcalde de Zalamea. Pr.: Cinesol S.A. (España), 1953. G.: Manuel Tamayo y José G.Maesso, según la pieza homónima. D.: José G.Maesso. I.: Manuel Luna, Isabel de Pomés, Alfredo Mayo, José Marco Davó, María Fernanda D´Ocón, Mario Berriatúa, Fernando Rey, Juanita Azores, Juan Bové, José Orjas, Casimiro Hurtado.

Del Richter von Zalamea. Pr.: D.E.F.A. (Alemania), 1955. G.: M.Hellberg, según la obra homónima. D.: Martin Hellberg. I.: se desconocen.

El Príncipe Encadenado. Pr.:Europea de Cinematografía S.A. (España), 1960. G.: José Rodolfo Boeta, Vicente Escrivá y Sinesio Isla, basado en *La Vida es Sueño.* D.: Luis Lucia. I.: Javier Escrivá, María Mahor, Luis Prendes, Katia Loritz, Luis Morris, Antonio Molino Rojo.

La leyenda del Alcalde de Zalamea. Pr.: Suevia Films P.C.-TVE-RAI (España-Italia), 1972. G.: Antonio Drove, basado en dos piezas homónimas de Lope de Vega y Calderón. D.: Mario Camus. I.: Francisco Rabal, Fernando Fernán Gómez, Teresa Rabal, Julio Núñez, Mario Pardo, Charo López, Antonio Iranzo, Sonsoles Benedicto, Ramiro Oliveros, Antonio Medina, María José Román.

Mémoire des Apparences / La Vie est un Songe. Pr.: Francia, 1986. G.: Raúl Ruiz, inspirado libremente en *La Vida es Sueño*. D.: Raul Ruiz.I.: Sylvain Thirolle, Bénedicté Sire.

Niño Nadie. Pr.: El Imán S.A. (España), 1996. G. y D.: José Luis Borau.I.: Rafael Alvarez *El Brujo*, Icíar Bollaín, Pedro Alonso, Lina Canalejas, Paca Gabaldón, José Castillo Escalona, José Mª Caffarell, Adriana Ozores.

3. TEATRO DEL SIGLO XVIII: Leandro Fernández de Moratín (1760-1828).

Si novela y teatro, en sus distintas épocas aparecen suministrando material temático en la historia del cine de habla hispana, al llegar a las fuentes literarias de la época que ahora nos ocupa nos encontramos con una verdadera excepción. La razón es que ninguna pieza teatral de autor español del siglo XVIII ha llegado a adaptarse a la pantalla. Y lo cierto es que las causas de tal ausencia tampoco han sido abordadas en los distintos estudios que ha suscitado en España las relaciones teatro-cine, a menudo más proclives a analizar:

a) las dificultades derivadas de la obra original en su trasplante fílmico[86];

---

[86] Véanse, en especial, los art. de Enrique Anderson Imbert, “Antagonismo de teatro *y* cine”, en *Ensayos*, Tucumán, 1946, Antonio Barbero, “El Teatro Español en la Pantalla Mundial”, en *Revista Internacional del Cine*, núm.4, Septiembre,1952, pp.21-25; Jesús Rubio Jiménez, “Teatro y cinematógrafo frente a frente”, en *Angélica.Revista de Literatura*, 4, 1993, pp. 139-157; el profundo estudio de los críticos uruguayos Julio L. Moreno y Emir Rodríguez Monegal, publicado en la desaparecida revista de Montevideo *Film*

b) las fuentes argumentales y autores adaptados[87];

c) las conexiones del cine con respecto a los géneros literarios[88]; y

d) la propia filmografía generada por los autores teatrales hispanos[89].

Sólo un autor ha escrito algo al respecto. Azorín, de quien nos ocuparemos en el apartado sobre el *Teatro anterior a 1936*, tiene en sus artículos y declaraciones sobre el cine alusiones a propósito de ciertas adaptaciones que debían abordarse. En el libro de Jorge Campos, ***Conversaciones con Azorín*** (1954), el escritor alicantino señalaba ya:

"Nada impide que se siga íntegramente en la pantalla el Don Juan, de Tirso; El sí de las niñas, de Moratín; la Mariana, de Echegaray. Un

---

Universitario, y reproducido con el título "Cine y Teatro", en *Film Ideal*, núms. 65, 66 y 67, Madrid, 1961, pp. 13-15, 15-17, y 22-26, respectivamente; y el de Susan Sontag, "Teatro y Cine", en *Estilos Radicales*, Barcelona, Muchnik, 1985 (reedición de 1966).

[87] Véanse los trabajos de Angel Falquina, "El Teatro español a través de nuestros realizadores", *La Estafeta Literaria*, núm.418, Abril, 1969, pp.26-29; y Luis Gómez Mesa, "La novela y el teatro, fuentes argumentales del cine español", Madrid, Uniespaña, 1967, y *La Literatura Española en el Cine Nacional (Documentación y crítica),* Madrid, Filmoteca Nacional de España, 1978.

[88] José María Pérez Lozano, "El cine y los géneros literarios", en *Temas de Cine*, núm.7, Madrid, 1960, pp.23-30; y Pere Gimferrer, *Cine y Literatura*, Barcelona, Planeta, 1985, pp.89-123.

[89] Juan de Mata Moncho Aguirre, *Cine y Literatura. La adaptación literaria en el cine español*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1986, pp.42-71.

determinado tiempo duran en el teatro esas obras, y el mismo tiempo -o algo más- durarían en la pantalla"[90].

La alusión a la comedia moratiniana, ***El sí de las niñas***, no es casual ya que, considerada la obra maestra de Leandro Fernández de Moratín, a la vez que una síntesis de la comedia sentimental inglesa y la comedia urbana de sátira de costumbres del siglo XVII, y junto a su habilidad dramática, se ajusta a las normas clásicas, y refleja en el tema y en su tratamiento las ideas de los autores sentimentales ingleses y una cierta melancolía prerrromántica[91]. La comedia de Moratín concentra su acción en pocas horas, hecho al que parece aludir Azorín sugiriendo la misma duración del tiempo cinematográfico[92]; pero tal sugerencia nunca llegó a hacerse realidad fílmica.

---

[90] Azorín dedicó a la obra de Moratín el art. "El sí de las niñas", publicado en *ABC* (11-II-56), y reproducido en *El Cinematógrafo*, José Payá Bernabé y Magdalena Rigual Bonastre (eds), Valencia, Pre-Textos, 1995, pp.225-227. Del espacio televisivo *LA VISPERA DE NUESTRO TIEMPO* es el documental *Moratín* (J.Fernández Santos, 1966), Véase Susana Pastor Cesteros, *Cine y Literatura: La obra de Jesús Fernández Santos*, Alicante, Secretariado de Publicaciones de la Universidad, 1996, pp.80-81.

[91] Según ha estudiado Francisco Ruiz Ramón, *Historia del teatro español I*, Madrid, Alianza, 1967, pp.357-359. Las mismas virtudes se han vuelto a apreciar tras su más reciente versión escénica --estrenada en Madrid en 1996-, Véase la crítica de Lorenzo López Sancho, *ABC*, 3-XI-96, p.97.

[92] No es casual la fascinación que llegó a ejercer en Azorín un western (*Sólo ante el peligro*, F.Zinnemann, 1952), que reunía en su perfecta estructuración narrativa similares ingredientes, de acción y tiempo, a los del teatro neoclásico, Véanse sus artículos donde alude constantemente a cómo el cine *"se resuelve todo en momentos"*, en *El cine y el momento*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1953, pp.5 y 79-84.

No obstante, si el cine hispano dio la espalda al género de comedia preconizada por ***El sí de las niñas***, a *La Petimetra* -de Nicolás Fernández de Moratín-, considerada un interesantísimo testimonio de la época, o a una tragedia tan sugestiva como ***Don Sancho García***, de Cadalso[93], y al repertorio de piezas populares que recreó Don Ramón de la Cruz en sus sainetes[94], resulta bastante curioso hallar en la época del cine mudo la versión de ***El médico a palos*** (1926). Una adaptación inspirada no en el original de Molière (***Le médecin malgré lui***), sino en una versión libre, acomodada al ambiente y a los gustos españoles, según resultaban ser las traducciones hechas del autor francés por nuestroLeandro Fernández de Moratín, aunque sin perder el espíritu molieresco original[95]. De la misma

---

[93] Para Nicolás Fernández de Moratín, Véase David T.Gies y Miguel Angel Lama (eds) *La Petimetra.Desengaños al teatro español.Sátiras*, Madrid, Castalia, 1996. Sobre la tragedia de Cadalso, Véase el sugestivo estudio de María Dolores Albiac Blanco,"Cetros y Puñales.Don Sancho García y la filosofía del poder", en *Bulletin Hispanique*, Bordeaux, Tome 96, 1994, núm.2, pp.335-352.

[94] La única aproximación fílmica al sainete costumbrista y el retrato de una época se abordó en la serie televisiva *LOS LIBROS*, epis. *Una crónica de Madrid* (A.Ungría, 1976), basado en textos de Larra, Mesonero Romanos y Ramón de la Cruz, Véase mi art. "Deleitar aprovechando: Cuentos y Leyendas II", *Cartelera TURIA*, Valencia, núm. 630 (febrero, 1976). Para un análisis sobre el sainete, Véase Miguel Angel Garrido Gallardo, "Notas sobre el sainete como género literario", en AA.VV., *El teatro menor en España a partir del siglo XVI*, Madrid, CSIC, 1983.

[95] La traducción castellana de *El médico a palos* y *La escuela de los maridos*, junto a la del *Hamlet* sakespeariano, fue incluida en el Tomo III de *Obras* de Moratín, publicadas por la Academia de la Historia, Madrid, 1830. En una edición suelta de la Colección Biblioteca Popular Ilustrada se señala que esta comedia *"es original de Molière y fue arreglada al castellano por D. Leandro Fernández de Moratín"*, Véase Molière-Moratín, *El médico a palos.Comedia*, Madrid, Agencia Literaria Internacional, 1898, p.2. Para mayor información

versión escénica se sabe para quién la escribió[96] y cómo se asemejaba al espíritu y temática moratinianas[97]. Las traducciones *a la española* se convirtieron en un fenómeno de la época[98], hasta el punto de que Mesonero Romanos llegara a caricaturizar la proliferación de compañías que realizaban *comedias caseras* con un repertorio amplísimo de obras, desde Shakespeare a Molière[99].

El punto de partida de la adaptación cinematográfica de Sabino A.Micón sitúa su acción en una ciudad castellana del siglo XVIII, siguiendo

---

pueden consultarse los libros de Luis Felipe Vivanco, *Moratín y la ilustración mágica*, Madrid, Taurus, 1972, y Giuseppe Carlo Rossi, *Leandro Fernández de Moratín. Introducción a su vida y obra*, Madrid, Cátedra, 1974.

[96] En la Advertencia inicial se indica su destinatario *"al gracioso de la compañía cómica de Barcelona Felipe Blanco, a quien debía particulares atenciones de amistad"*, su fecha de estreno en el teatro barcelonés (5-XII-1814), y que el citado cómico *"impri-mió mucha gracia al personaje central de Bartolo"* (*Sganarelle* en la comedia original), Op.cit., pp.119-121.

[97] En la misma Advertencia leemos que el traductor-adaptador *"simplificó la acción, despojándola de cuanto le pareció inútil en ella. Suprimió tres personajes (...)Redujo a 3 las 5 palizas que halló en la pieza original (...) Omitió igualmente las lozanías y expresiones demasiado alegres del supuesto médico, que no se hubieran tolerado en ningún teatro de España"*, y situó la acción en un bosque (Acto 1º) y en una casa particular (Actos 2º y 3º), Ibidem, pp.119-120. Véase tambien el cap. "Moratín traductor", del libro de G.Carlo Rossi, op.cit., pp.117-119.

[98] Cecilio Alonso documenta la capitalización de la industria editorial española, que justificaban el interés por las traducciones del francés y la importación de obras teatrales del extramjero, Véase Imágenes del teatro Romántico. La información gráfica teatral entre 1836 y 1871", en *El Gnomo*, núm.5 (1996), pp. 71-122.

[99] Véase "La Comedia Casera", *Escenas Matritenses*, Enrique Rubio (ed.), Madrid, Cátedra, 1993, pp.147-157.

con cierta fidelidad el esquema argumental propuesto por la traducción española de Moratín en todo lo que había en ella de farsa alegre[100], si bien reduciéndola a sus rasgos más vulgares, como puso de relieve algún historiador al subrayar su tardío estreno hasta dos años después de la fecha de producción[101]. Ello no impediría que esta cinta se popularizara a través de una nutrida colección de Novelas Cinematográficas que vino a resumir casi toda la producción cinematográfica de la última década del mudo[102].

FILMOGRAFIA:

El Médico a palos. Pr.: Ediciones Garrido, España, 1926. G.: Sabino A.Micón, según la versión de L.Fernández de Moratín basada en la obra homónima de Molière. D.: Sabino A.Micón. I.: Erna Bécker, Marina Torres, Faustino Bretaño, Carmen Rico, Julia Lafón, Javier de Rivera, Angel Sepúlveda, Luis Echaide.

---

[100] Lo que se deduce de la sinopsis argumental de la cinta, que conserva los nombres y situaciones típicas de una comedia de enredo pero rebaja la mordacidad representada por la acostumbrada sátira contra los médicos, Véase Palmira González López y Joaquín T. Cánovas Belchi, *Catálogo del Cine Español.Películas de ficción 1921-1930*, Madrid, Filmoteca Nacional, 1993, p.100.

[101] *"Sabino Micón, un hombre teórico, que parecía saber bien de cine, se conforma con darnos una vulgar versión de ´El médico a palos`"*, expresaba Angel Falquina en *Una historia sincera del cine español*, Madrid, Camacar, 1980, p.27. Para Sabino A. Micón (director de cine, autor teatral, ensayista y crítico cinematográfico), remitimos al *Diccionario del Cine Español*, José Luis Borau (dir.), Madrid, Alianza, 1998, pp.579-580.

[102] *El médico a palos*, Barcelona, Ediciones Bistagne (s.a.), La Novela Semanal Cinematográfica, Año VI, núm.313.

4. TEATRO DEL SIGLO XIX.

I. Entre el Neoclasicismo y el Romanticismo.

Los autores agrupados bajo este epígrafe son representativos de la época de apogeo del romanticismo nacional, cultivadores del drama y la tragedia románticos (Hartzenbusch, Duque de Rivas, Gil y Zárate, Zorrilla), y de la comedia *costumbrista*, o denominada por su forma original *comedia bretoniana* (Bretón de los Herreros), según ha quedado establecida en los últimos estudios historiográficos[103].

Con excepción del citado comediógrafo -Bretón de los Herreros-, las obras más representativas del drama romántico fueron abordadas en la época más temprana del nacimiento del cine. Se fecha en México la primera versión del mito literario de Zorrilla en 1898: ***Don Juan Tenorio*** constituyó no sólo el primer film azteca con argumento sino tambien la primera cinta filmada en torno a una obra literaria española[104], la cual

---

[103]Partimos para esta clasificación del estudio de Francisco Ruiz Ramón, *Historia del teatro español, I (Desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid, Alianza, 1967, Cap.V, pp.364-402; seguido de El Teatro en el Siglo XIX, por Joaquín Casalduero, en *Historia de la Literatura Española III (Siglos XVIII y XIX)*, planeada y coordinada por José María Díez Borque, Madrid, Taurus, 1980, pp.487-527, y Donald L.Shaw, *El Siglo XIX*, T. V de la *Historia de la Literatura Española*, dirigida por R.O.Jones (1972), Barcelona, Ariel, 1973. Otras fuentes utilizadas para el teatro de esta centuria son las de Juan Ignacio Ferreras y Andrés Franco, *El teatro en el Siglo XIX*, Madrid, Taurus, 1989, David T.Gies, *El teatro en la España del siglo XIX*, Cambridge, University Press, 1996, y la más reciente, dirigida por Víctor García de la Concha, *Historia de la Literatura Española. Siglo XIX (I)*, Guillermo Carnero (coord.), Madrid, Espasa-Calpe, 1997.

[104]Véase el cap. “En torno a los Escritores Españoles y el Cine”, de Jorge Urrutia, *Imago Litterae*, Sevilla, Alfar, 1983, p.18. Sobre la evolución de los primeros documentales animados al cine *con argumento*, de carácter literario e histórico, inspirado generalmente

estuvo dirigida por Salvador Toscano Barragán [105]. En aquel país se sitúa además la única versión inspirada en la obra de Bretón de los Herreros quien, por orden cronológico, es con el que comenzamos el recorrido fílmico por el teatro del siglo XIX.

1. Bretón de los Herreros, Manuel (Quel -Logroño-,1796 - Madrid, 1873).

De su copiosa producción -de la que se conservan más de cien obras originales y más de sesenta traducidas o adaptadas-, en la que cabe el cultivo curioso del drama histórico-romántico, destaca sobre todo el género de comedia -muy influida en principio por la comedia moratiniana- en la que da una visión satírica de ciertos vicios o manías de su época [106]. De la serie de tipos que desfilaron por su teatro, sobresalen en especial los femeninos a los que dota de mayor personalidad y recursos que los masculinos, como el que da título a su comedia más famosa,***Marcela o¿ cuál de los tres?*** (1831), cuya novedad consiste en otorgar al tipo de

---

por exitosos dramas escénicos, Véase el cap. "1896-1929", de Julio Pérez Perucha, en *Cine Español (1896-1988)*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1989, pp.26-29.

[105]A este pionero se debe la introducción del cinematógrafo en México, en calidad de exhibidor, productor, director y operador, siendo recordado por haber seguido como operador el desarrollo de la revolución de su país, cuyo material sería recopilado y montado más tarde por su hija, y presentado como documental bajo el título *Memorias de un mexicano* (1950), según documenta la *Historia Ilustrada del Cine*, Vol. III, Barcelona, Labor, 1970, p.352.

[106]Ateniéndose a la intensidad de los problemas planteados, se ha intentado establecer una clasificación entre comedias al puro estilo moratiniano (hasta 1834), en la que se sitúa *Marcela o ¿cuál de los tres?* ; las de sátira antirromántica (1835-1838); y una tercera época -alrededor de 1840- en la que alcanzaría sus obras más depuradas; Véase J.I.Ferreras y A.Franco, *El teatro en el Siglo XIX*, op.cit., pp.67-70.

mujer el derecho a escoger su pareja. Dotada de vigor y resolución, Marcela debía escoger entre tres pretendientes -los tres caricaturas del hombre hablador, del fatuo y del melancólico o romántico-, a los que entretiene primero y rechaza después para casarse con otro al que ella juzga su igual [107]. Escrita en verso y respetando las tres unidades como casi todas las de su autor, esta obra conoció una libérrima versión en el cine mejicano, adaptada a la comedia *ranchera* y titulada *Los* ***tres García*** (1946), y de la que incluso derivaría una segunda parte con el mismo equipo que la primera: ***Vuelven los García*** (1946). El ensayista de cine mejicano, Jorge Ayala Blanco, cita como origen de dicha comedia el texto bretoniano, del que se extrajo el nudo argumental no su espíritu y así llegar a ofrecernos un retrato de tres indómitos rancheros jóvenes y varoniles que se oponen entre sí, por su modo de vida y su temperamento, a la figura de una indecisa y desabrida heroina rubia, y ello ambientado en un pueblo imaginario (San Luis de la Paz), donde se respira el aire incontaminado de la vida de aldea tan sólo trastornada por los pleitos de los tres primos García [108].

---

[107] Para un estudio del perfil de las heoínas bretonianas, Véanse los trabajos de L.Yravedra, “Las figuras femeninas del teatro de Bretón”, *Berceo*,núm.2, 1947, pp.17-24, y José María Asensio, “El teatro de don Manuel Bretón de los Herreros”, *La España Moderna*, XCVII, 1987, pp.79-100.

[108] A propósito de este híbrido trasplante de Bretón al medio azteca, justificado por una incontenible incorporación al género de la comedia ranchera de argumentos españoles, Ayala Blanco lo propone como modelo de la *comedia ranchera ingenua* en *La aventura del cine mexicano*, México, Era, 1968, pp.71-77. No menos incisivo es el testimonio del ensayista exiliado, Emilio García Riera, *Historia Documental del Cine Mexicano*, III, México Era, 1971, pp.153-156.

FILMOGRAFIA:

Los tres García, . Pr.: Rodríguez Hermanos (México), 1946.G.: Ismael Rodríguez, Carlos Orellana y Fernando Méndez. D.: Ismael Rodríguez. I.: Pedro Infante, Sara García, Marga López, Abel Salazar, Víctor Manuel Mendoza,Carlos Orellana, Fernando Soto *Mantequilla.*

Vuelven los García. Pr.: Rodríguez Hermanos (México), 1946. G.: Ismael Rodríguez y Rogelio A.González. D.: Ismael Rodríguez. I.: Pedro Infante, Marga López, Sara García, Abel Salazar, Víctor Manuel Mendoza, Carlos Orellana, Blanca Estela Perón, Rogelio A.González, Fernando Soto *Mantequilla*.

2. Gil y Zárate, Antonio (El Escorial -Madrid-,1796 - Madrid, 1861).

Como dramaturgo cultivó la tragedia neoclásica y el drama histórico, género en el que dejó uno de los mejores ejemplos con ***Guzmán el Bueno*** (1842). Sobre un tema muy conocido en la literatura española, Gil dramatizó la legendaria opción entre el amor paterno-filial y el honor que fue muy aplaudida y, tambien, parodiada a lo largo del siglo [109]. Por ser un

[109]Sobre la forma de tratar este asunto tan arraigado en el teatro, Véase el cap. "El Teatro en el siglo XIX(I) (1808-1844)", por Ermanno Caldera y Antonietta Calderone, *Historia del Teatro en España, II. Siglo XVIII.Siglo XIX*, Madrid, Taurus, 1988, pp.515-516. El filón de la parodia teatral en el XIX halló en el drama de Gil y Zárate uno de sus títulos más pronto ridiculizados, Véase D.T.Gies, op.cit. p.398. Hay que dejar constancia de que la obra de Gil y Zárate, *Guzmán el Bueno*, sirvió para inaugurar el Teatro Principal de Alicante, el 25-IX-1847, y que con el mismo drama se commemoraría un siglo después el Primer Centenario de la fundación del Teatro, Véase Vicente Ramos, *El Teatro Principal en la historia de Alicante (1847-1947)*, Alicante, Publicaciones de la Comisión de Cultura del Excmo. Ayuntamiento de Alicante, 1965, pp.49-53 y 563-566.

tema decimonónico que se prestaba como pocos a ofrecer al público episodios de fuerte carga patriótica, no es de extrañar que el pionero de la industria cinematográfica catalana, Fructuoso Gelabert, lo eligiera en 1909 para uno de los empeños más ambiciosos de la firma Films Barcelona, filmándolo de forma bastante espectacular para la época, so pretexto de experimentar las posibilidades de su ingenio técnico [110]. La cinta ***Guzmán el Bueno***, con una duración de 350 metros, resultó un auténtico éxito artístico y comercial cuyas innovaciones técnicas produjeron insospechados beneficios al lograr vender copias de la misma en varios paises como Norteamérica, Francia e Inglaterra [111].

FILMOGRAFIA:

Guzmán el Bueno. Pr.: Films Barcelona (España), 1909. G.: F.Gelabert, según la obra homónima. D.: Fructuoso Gelabert y Enric Giménez. I.: Enric Giménez, Margarita Xirgu, Enrique Guitart, Ferrán Bozo, P.Ortín Ballart, Joaquín Carrasco, Señora Guerra.

---

[110] Sobre la labor artística desplegada por Gelabert, con ayuda del escenógrafo Juan Morales, superando con decorados corpóreos o tridimensionales las usuales técnicas de telones pintados -lo que venía a revolucionar la estética escenográfica en el balbuciente cine mudo-, Véanse los datos aportados en José María Caparrós Lera (ed.), *Memorias de dos pioneros: Fructuós Gelabert y Francisco Elías*, Barcelona, CILEH, 1992, pp.141-143.

[111] Fernando Méndez-Leite, *Historia del Cine Español*,I, Rialp, 1965, p.78.

3. Duque de Rivas, Angel de Saavedra (Córdoba, 1791 - Madrid, 1865).

La novedad que significó su drama histórico ***Don Alvaro o la fuerza del sino*** (1835), estrenado con enorme éxito junto con otros títulos de autores aparecidos entre 1834 y 1844, vino a impulsar el movimiento romántico en España afianzando el teatro del mismo signo en la escena española [112]. Siguiendo los modelos románticos europeos pero utilizando los elementos más típicos de nuestro teatro clásico -como la mezcla de lo trágico y lo cómico-, y el romper las unidades de lugar, tiempo y acción o emplear prosa y verso, los protagonistas de esta obra (Leonor y don Alvaro) representaban el prototipo de los amantes románticos unidos para sufrir y condenados a morir trágicamente [113]. Este exitoso drama -al igual que el anterior título de Gil y Zárate- sirvió para iniciar en la época muda la actividad de una efímera pero activa productora (Iris Films), impulsada por la asociación del operador Narcís Cuyás y el distribuidor Andrés Cabot y Puig. La adaptación de ***Don Alvaro o la fuerza del sino*** en 1908 revistió la técnica del teatro filmado pues se aprovecharon los plásticos decorados de la obra homónima representada en Barcelona por aquellas fechas y con actores tambien teatrales [114]. No se conocen apenas datos del elenco

---

[112]Sobre la significación de este drama, o una de las obras clave *románticamente románticas*, del período 1834-1844, Consúltese el cap. “El romanticismo y su entorno (1834-1849)”, en David T.Gies, op.cit., pp.152-158.

[113]Véase el prólogo de Joaquín Casalduero en su edición de *Don Alvaro o la fuerza del sino*, Barcelona, Labor, 1974, pp.31-48.

técnico-artístico del film ni se mencionan en la ficha de cualquier manual sobre la época de los pioneros, indicio de que no se conserva ningún rollo de esta cinta que tardó ocho años en estrenarse en Madrid [115].

FILMOGRAFIA:

Don Alvaro o la fuerza del sino. Pr.: Iris Films (España), 1908. G.: Narcís Cuyás, según la obra homónima. D.: Narcís Cuyás y Andrés Cabot. I.: Jaime Borrás, Joaquín Carrasco.

La fatalidad. Pr.: Chomón y Fúster para Pathé Frères (España-Francia), 1910. G.: Segundo de Chomón, basado en *Don Alvaro o la fuerza del sino*, y en *La forza del destino*, de Verdi. D.: Segundo de Chomón.

4. Hartzenbusch, Juan Eugenio (Madrid, 1806 - 1880).

El estreno en 1837 de su tragedia ***Los amantes de Teruel*** marcó la cumbre del teatro romántico español y colocó a su autor -buen conocedor del teatro del Siglo de Oro como lo prueban sus adaptaciones y ediciones de los clásicos, además de ser uno de los más prolíficos y de abordar los

---

[114] En 1910, la Iris Films había finalizado sus actividades *"asfixiada por la guardarropía"*, en expresión de J.Pérez Perucha, Véase el cap. cit., en *Cine Español...*, op.cit., pp.28-29. Entre el amplio programa de realizaciones de Cuyás que abarca el período 1907-1911, y que motivaron la quiebra de dicha productora, figuran diez films de ficción con vagas resonancias del *Film d´Art* francés, entre los que destacan las primeras versiones españolas de obras de Cervantes (*Don Quijote* y *El curioso impertinente*, 1908), dos títulos interpretados por Margarita Xirgu (*La muerte del tirano* y *Violante*, 1910), y una versión de la pieza homónima de Guimerá, *Mar y cielo* (1909), Véase F.Méndez-Leite, op.cit., pp.80-89.

[115] Véase Vicente Romero, *Joyas del Cine Mudo*, Madrid, Complutense, 1996.

géneros más diversos- a la cabeza de los dramaturgos españoles de su tiempo (GIES : 1996, p.172). El autor combinaba con ese drama histórico, en 5 actos, el mito amoroso de la leyenda tradicional con el novelesco material de los romances *fronterizos* y el gusto de la intriga de honor del teatro del XVII, hasta forjar una obra que daba forma definitiva a aquella leyenda [116]. De la obra derivarían tres parodias (GIES : 1996, p.467), una ópera de Tomás Bretón (1889), y, posteriormente, un ballet destinado a Ludmilla Tcherina, vertido al cine en dos ocasiones [117].

Anterior a esas dos experiencias, en la época del mudo se filmó la úniva versión del drama de Hartzenbusch, ***Los Amantes de Teruel*** (1912), llevada a cabo por la empresa Hispano Films en el marco de las primeras iniciativas de películas con argumento. Salvo el nombre de sus artífices (De Baños y Marro) no se conserva dato alguno ni copia de esta

---

[116]Las diversas fuentes del tema en las que se inspiró el autor -alrededor de 119, entre una larga lista de obras europeas y españolas- aparecen estudiadas en Salvador García Castañeda (ed.), *Los amantes de Teruel*, Madrid, Castalia, 1971, pp.10-13.

[117]La bailarina Ludmilla Tcherina (Paris, 1925) , con su propia Compañía de Ballet, se presentó en París en 1958 con una ambiciosa coreografía personal de *Les amants de Teruel*, con partitura musical de Mikis Théodorakis. Del ballet creado y representado por ella en los escenarios se incluyó, de forma onírica, una primera y breve versión en el film español, *Luna de miel* (1958), acompañada por Antonio, y ya en 1962 dio lugar al film homónimo que figuró en la Selección francesa del XV Festival Internacional de Cannes 1962. Sobre este interesante experimento de cine y danza, realizado por Raymond Rouleau (1904-1981), fundador en Bélgica del movimiento surrealista “Le groupe libre”, Véanse al respecto las crónicas de Víctor Erice, *Nuestro Cine*, núm.11, mayo, 1962, p.26, y de R.Gubern y J.Jordá, *Nuestro Cine*, núm.14, noviembre, 1962, p.23.

producción, tal vez por el incendio que en 1918 convertiría en cenizas las pertenencias de la citada Hispano Films [118].

FILMOGRAFIA:

Los Amantes de Teruel. Pr.: Hispano Films (España), 1912. G.: Alberto Marro y Ricardo de Baños, según la obra homónima. D.: Alberto Marro y Ricardo de Baños.

Luna de miel. Pr.: Suevia Films (España), 1958. G.: Luis Escobar y Michael Powell inspirado en el ballet *Los Amantes de Teruel*, de Mikis Théodorakis. D.: Michael Powell. I.: Antonio, Ludmilla Tcherina, Anthony Steel, Rosita Segovia, Carmen Rojas, José Nieto.

Teruel, la ciudad de los Amantes. Pr.: Moncayo Films (España), 1962. G. y D.: José Luis Pomerón. Documental.

Les Amants de Teruel. Pr.: Francia, 1962. G.: Raymond Rouleau, inspirado en el ballet homónimo de Mikis Théodorakis. D.: Raymond Rouleau. I.: Ludmilla Tcherina, Milko Sparenblek, Milenko Banovitch.

5. Zorrilla, José (Valladolid, 1817 - Madrid, 1893).

En su producción literaria, que abarca la lírica (*Poesías*, 1837) y los poemas narrativos (las ***Leyendas***, mezcla de lo descriptivo y lírico con lo legendario y heroico), destaca el género dramático cuya temática -influida tanto por el teatro romántico francés como por nuestro Siglo de Oro- aparece inspirada fundamentalmente en la historia y la leyenda

[118] Según descubre Emilio C.García Fernández, *Historia Ilustrada del Cine Español*, Barcelona, Planeta, 1985, p.21.

españolas[119]. Su drama más importante, ***Don Juan Tenorio*** (1844), devolvía a este legendario personaje su nombre y su primitivo carácter pero exagerando el componente religioso -salvándolo in extremis de la condenación eterna, motivo al que debió su gran éxito en España [120], y a que aún perviva en los escenarios, como testimonia esa ritual reposición de la obra anualmente el Día de Todos los Santos [121].

El cine, que ya desde sus orígenes había puesto la atención en casi todos los célebres dramas decimonónicos, no podía desaprovechar la popularidad de éste, el cual ha inspirado las más dispares versiones en todos los países de habla hispana, a las que, en nuestro estudio, vamos a

---

[119]Sobre el perfil biográfico-literario de este autor, Véanse Narciso Alonso Cortés, *José Zorrilla.Su vida y sus obras*, Valladolid, Librería Santarés, 1943, y el prólogo de Salvador García Castañeda a su edición, *Don Juan Tenorio*, Barcelona, Labor, 1975, pp.9-45.

[120]Para la génesis del personaje de Don Juan, Véase el cap. “Don Juan y Fausto”, de Arnold van Gennep, *La formación de las leyendas*, Barcelona, Alta Fulla, 1982 (Ed. facsímil reproduciendo la primera edición del libro, Madrid, Librería Gutenberg de José Ruiz, 1914). Juan Ignacio Luca de Tena hizo una evocación en su obra teatral, *De lo pintado a lo vivo* (1944), de las visicitudes ocurridas cuando se estrenó el Tenorio, Véase el cap. dedicado a aquélla en Miguel Martín, *Las cuatro vidas de Juan Ignacio Luca de Tena***,** Barcelona, Planeta, 1998, pp.191-203. Al mito de Don Juan estuvieron dedicadas las Jornadas sobre Teatro Clásico de Almagro de 1985, y cuyos trabajos leídos en aquéllas se publicaron en *Cuadernos de Teatro Clásico*, núm.2, Madrid, Ministerio de Cultura, 1988, pp.9-134. Recientemente, la historia del mito de Don Juan, sus orígenes y evolución a lo largo de los siglos aparecen reconstruidos en la Primera Parte del ensayo de Giovanni Macchia, *Vida, aventuras y muerte de Don Juan*, Madrid, Tecnos, 1998, pp.25-75.

[121]Para los numerosos estudios que ha generado este título, Véanse las principales ediciones y la bibliografía seleccionada por David T.Gies a su más reciente edición de *Don Juan Tenorio*, Madrid, Castalia, 1994, 1994, pp.59-66.

agrupar atendiendo: 1º) a aquéllas que se inspiran más directamente en la obra de Zorrilla; 2º) en las que buscan el perfil paródico del personaje; y 3º) en las de libre inspiración donjuanesca [122]. El contraste con la variada filmografía de los *Tenorios*, lo ofrece la escasez de adaptaciones de otras obras de Zorrilla, centradas en dos de sus más conocidas leyendas.

---

[122]Excluimos de nuestro estudio aquellas producciones extranjeras -europeas o norteamericanas- que han mostrado la universalidad del mito inspirándose en otras fuentes literarias que precedieron a Zorrilla. Entre otras muchas merecen citarse: *Don Juan* (Alan Crosland, 1926), amante pasivo y romántico encarnado por John Barrymore (a través de Lord Byron), el calavera y jovial de *The Private Life of Don Juan* (Alexander Korda, 1934), y *El Burlador de Castilla* (*Adventures of Don Juan*, Vincent Sherman, 1948), -según Dumas-, interpretado por Douglas Fairbanks y Errol Flynn, respectivamente; Véase el art. "Temas hispánicos en la cinematografía extranjera", de Antonio Barbero, *Revista Internacional del Cine*, núm.5, Octubre,1952, pp.22-26. Entre las infinitas lecturas que ha hecho el cine de la figura literaria del burlador, hallamos la de su confrontación con otro mito, en *Don Juan et Faust* (Marcel L ´ Herbier, 1922), el cambio de sexo del personaje en *Don Juan 73* (Roger Vadim, 1972), encarnado por Brigitte Bardot; *Don Giovanni* (Joseph Losey, 1979), según la ópera de Mozart, la reflexión sobre la figura del Don Juan crepuscular en *Don Juan en los infiernos* (Gonzalo Suárez, 1990), de inspiración molieresca; y el más reciente, *Don Juan de Marco* (Jeremy Leven, 1995), basado en Byron pero donde el seductor es tomado por loco en nuestra época, Véase el art. "Don Juan va al psiquiatra", de Juan Tébar, *El Mundo/Cinelandia*, núm.107, 30-IX-95, p.3. Un índice general de versiones literarias y cinematográficas del mito de Don Juan, abundante bibliografía, así como una revisión crítica de algunos films españoles lo hallamos en el último trabajo sobre el tema: "Don Juan en imágenes.Aproximación a la recreación cinematográfica del personaje", de Luis Miguel Fernández, en Ana Sofía Pérez-Bustamante (ed.), *Don Juan Tenorio en la España del siglo XX.Literatura y cine*, Madrid, Cátedra, 1998, pp.503-571.

1. DON JUAN TENORIO.

a) Versiones del texto original.

El libro de Zorrilla ha suscitado diferentes versiones en el cine de habla hispana. En México -y no en España- se rodó el primer ***Don Juan Tenorio*** (S.Toscano Barragán, 1898), mediometraje mudo de un rollo que constituye, cronológicamente, el primer film argumental basado en una obra literaria española [123]. Y en el mismo país, en 1937, el actor René Cardona elegiría para su debut en la dirección la pieza escénica siguiendo casi fielmente el diálogo en verso [124].

En España también se rodaron diferentes versiones: el ***Don Juan Tenorio*** (1908), pieza clave del primitivo cine catalán, producido y dirigido por los Hermanos Baños, cuyo éxito determinaría que Fructuoso Gelabert concibiera una parodia fílmica , y que aquéllos lo retomaran en una nueva versión de 1910 con el mismo equipo e intérprete, y luego lo volvieran a recrear en una más fastuosa producción de 1921-22 [125], que llegaría a

---

[123]La primera cinta mejicana *de argumento* se erigía también en documental *"desde el momento en que su única pretensión es la de dar una síntesis fotográfica del espectáculo teatral en que se basa"*, Véase Emilio García Riera, *El Cine Mexicano*, México, Era, 1968, p.10. Al existir en el país azteca una idéntica tradición a la española de escenificar el Tenorio el Dia de Todos los Santos, convertiría la obra de Zorrilla en tema popular y recurrente a la llegada del sonoro, como denotan las libérrimas o inconfesadas versiones del célebre personaje al gusto de la comedia ranchera, Véase J. Ayala Blanco, *La aventura del cine mexicano*, op.cit., p.65.

[124]Sobre la concepción teatralizante de dicha versión, Véase E.García Riera, op. cit., I, p.154.

[125]De las versiones de Hispano Films van apareciendo poco a poco nuevos y sorprendentes datos. Por ejemplo, se desconocía que la misma productora que había

reponerse en la época sonora. Pero la única versión española hablada de ***Don Juan Tenorio*** (1951), consistió en un curioso experimento: la filmación íntegra del montaje efectuado por Luis Escobar en el Teatro Nacional María Guerrero, muy reputado en aquel momento por su escenografía daliniana que otorgaría a la película *"una extrañeza irreal que constituye su único atractivo"* [126].

b) Versiones paródicas.

La parodia literaria y, en especial, la de los dramas románticos más aplaudidos, constituyó un filón bastante explotado a lo largo del siglo XIX

---

rodado en 1908 la primera versión (compuesta de siete cuadros muy rápidos de igual título que en el texto de Zorrilla), hiciera dos años después una nueva versión, con idéntico equipo, con ligeras variantes y con un tratamiento cinematográfico más elaborado e innovador. Lo que ha venido a saberse gracias al visionado comparativo de dos copias, como ratifican las aportaciones de Julio Pérez Perucha en *Cine Español.Algunos jalones significativos*, Madrid, Films 210, 1992, cito por Palmira González López a quien remito en su análisis de *Don Juan Tenorio* (1910), recogido en *Antología crítica del cine español,1906-1995*, Julio Pérez Perucha (ed.), Madrid, Cátedra/Filmoteca Española, 1997, pp.28-30. La tercera versión (1921-22) es bastante más conocida, por su cuidada producción y por el empleo de ciertos alardes fílmicos (visibles en la escenografía y en el empleo de *flasback*), Véase, especialmente, E.C.García Fernández, op.cit., pp.30-31.

[126]Carlos F.Heredero, *Las huellas del tiempo.Cine Español 1951-1961*,Valencia, Filmoteca Generalitat Valenciana/Filmoteca Española, 1993, p.280. Las insólitas aportaciones del pintor para la escena y la pantalla se hallan recogidas, respectivamente, en Luis Felipe Higuera, "El Teatro Nacional María Guerrero (1940-1952): la creación de un público", en el vol. *Historia de los Teatros Nacionales(1939-1962)*, Madrid, Centro de Documentación Teatral, 1993, pp.89-99; y Joan M.Minguet Batllori, "El Ci nema de Dalí (Films,projectes y textos)", en el vol. *Salvador Dalí y el cinema*, Barcelona, Filmoteca de la Generalitat de Catalunya, 1991, p.17.

[127], y la obra más profusamente parodiada llegó a ser el ***Don Juan Tenorio*** de Zorrilla, de la que aparecieron más de 150 hasta bien entrado el siglo XX[128]. Las primeras parodias cinematográficas del Tenorio surgieron en la etapa muda, inmediatamente después de estrenarse la versión fílmica española de 1908, de Ricardo de Baños. El ***Juanito Tenorio*** (1908), de Gelabert, viene a ser una parodia bien lograda -en opinión de Méndez Leite- de la que se desconocen los nombres de sus intérpretes[129]. Según testimonios recientes tambien han aparecido -en casas de antiguos censores- restos de films *pornos*, destinados a proyecciones privadas de aquella época, entre los que se halla el titulado ***Parodia del Tenorio*****,** realizado por la factoría de los Hermanos Baños hacia el año 1910 como una parodia sicalíptica de su propia versión del drama de Zorrilla [130].

---

[127]Véase D.T.Gies, *El teatro en la España del siglo XIX*, op.cit., pp.397-405, y, para una más amplia información, Salvador Crespo Matellán, *La parodia dramática en la literatura española*, Salamanca, Universidad, 1979.

[128]El repertorio de todo el teatro donjuanesco producido en España entre 1844 -fecha del estreno de la pieza- hasta su centenario (1944), ha sido recopilado por Carlos Serrano, *Carnaval en Noviembre.Parodias teatrales españolas de Don Juan Tenorio*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil Albert, 1996.

[129]En 1886 se había estrenado una parodia teatral de igual título, el "juguete cómico-lírico en un acto y dos cuadros", original de Salvador María Granés y Enrique Marín, Véase C.Serrano, ed.cit., p.50. Las fichas técnicas consultadas nada nos aportan acerca de la fuente argumental utilizada por Gelabert en el film, Véanse J.M.Caparrós Lera, *Memorias de dos pioneros***...**, op.cit., p.197, y V.Romero,*Joyas del Cine Mudo*, op.cit., p.277.

[130]Sobre el carácter descocado de tan curiosa cinta, para Salvador Sáinz lo más destacado era ver a *"una doña Inés nada recatada que se pasa por la piedra a un complaciente don Juan"*, Véase el cap. "Los Hermanos Baños: Los pioneros", en *El Cine Erótico*, Barcelona, Royal Books, 1994, p.134. Pero hoy esa cinta debe hacernos sonreir,

Otra aportación hispana es ***El Señor Don Juan Tenorio*** (1927), realizada en la década de los años veinte cuando en Valencia comenzaba a cimentarse una industria cinematográfica propia [131].

Las restantes parodias las hallamos en países iberoamericanos. La mejicana, ***El Capitán Centellas*** (1941), guarda relación, al menos en el título y en la utilización de diálogos ripiosos, con la homónima zarzuela en tres actos y en verso, original de Juan José Herranz, estrenada en 1830[132]. En Argentina, el más popular actor cómico de la década de los 40, Luis Sandrini, abordó un ***Don Juan Tenorio*** (1948) humorístico, como vehículo perfecto de sus indudables dotes paródicas [133].

---

no obstante, frente a la audaz obscenidad de una parodia teatral como *Don Juan Notorio, burdel en 5 actos,2000 escándalos, por ahí me las den todas* (1874), reproducida íntegramente en la antología de *Carnaval en noviembre**...***, ed.cit, pp.155-200.

[131]A propósito del director de esta versión y pionero del cine valenciano, Juan Andreu, como de su argumentista, un conocido caricaturista y literato valenciano que firmaba como *Muro*, Véase Palmira González López y Joaquín T.Cánovas Belchi, *Catálogo del cine español. Películas de ficción (1921-1930)*, Madrid, Filmoteca Española, 1993, p.136.

[132]*Carnaval en noviembre**...***,ed.cit., p.49. La ficha técnico-artística de esta cinta mejicana no alude al autor de la zarzuela homónima y el comentario crítico sólo hace referencia a su carácter *astracanesco*, en el que se emplean anacronismos deliberados (automóviles y teléfonos en el siglo XVI, ritmos modernos como la *conga* en un baile de época,etc.), y juegos de palabras alusivos a temas de actualidad, Véase *Historia Documental del Cine Mexicano*, op.cit., II, 1970, p.17.

[133]Los intentos de buscar textos literarios -firmados por celebridades extranjeras- y que, al filmarse en estudios criollos, se convirtieron en cintas híbridas, es lo que condujo al declive del cine argentino en esa época, según sostiene Domingo di Nubila en su art. “Síntesis Histórica”, *Lyra*, núm. 186-188, 1962, s.p.

De nuevo en España se rodó una última parodia donjuanesca, ***Don Juan, mi querido fantasma*** (1989), que mostraba al Tenorio salir de su tumba el día de Difuntos de 1990, al tiempo que, en un teatro de Sevilla, el primer actor de la compañía se disponía a hacer el ensayo general de una versión musical del texto de Zorrilla [134].

c) Versiones libres del Tenorio.

Sin contar las múltiples interpretaciones literarias hechas en torno a la figura de Don Juan en el último siglo [135], ni olvidar al mítico personaje intuido ya como tema cinematográfico en algunos artículos de Azorín [136],

---

[134] Sobre la cosmovisión ofrecida por este film de la ciudad andaluza, Véase el cap. "Don Juan, mi querido fantasma, de Antonio Mercero", de Inmaculada Gordillo Alvarez, en *Imágenes Cinematográficas de Sevilla*, Rafael Utrera (ed.), Sevilla, Padilla Libros, 1997, pp.127-138.

[135] Recordemos, entre las muestras literarias que tratan o tienen a Don Juan como tema simbólico: el archifamoso ensayo de Gregorio Marañón, *Don Juan*, Madrid, Espasa-Calpe, 1940; la novela de Gonzalo Torrente Ballester, *Don Juan*, Barcelona, Destino, 1975; o el espectáculo teatral concebido por Vicente Molina Foix, *Don Juan Ultimo* (puesto en escena por Robert Wilson en 1992), que ofrecía *"la vi sión de una pluralidad de Don Juan, diferente en cada mujer, que se ilustraba en escena con los dobles de Don Juan",* Véase María-José Ragué-Arias, *El teatro de fin de milenio en España (de 1975 hasta hoy)*, Barcelona, Ariel, 1996, p.241.

[136] Véanse los titulados "Don Juan", *El cine y el momento*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1953,pp.49- 52, y "El último Don Juan", y "Don Juan Miranda", contenidos en *El efímero cine*, Madrid, Afrodisio Aguado, 1955, pp.39-43 y 99-103, respectivamente. En otro artículo, "Los Burladores" (*ABC*, Madrid, 19-IX-50), propone un guión sobre el Burlador ambientado en el siglo XVII, con curiosos anacronismos al hacer que el Tenorio se entreviste con Don Quijote, o converse con Pedro el Cruel en el Alcázar sevillano, y con Juana la Loca en Tordesillas, ante una delegación de comuneros, Véase José Payá Bernabé y Magdalena Rigual Bonastre (eds.), *El Cinematógrafo*, Valencia, Pre-Textos, 1995, pp.83-85.

las diversas variaciones fílmicas alrededor de la obra de Zorrilla se realizaron en México y España. En el país azteca, el personaje donjuanesco que tanta admiración despertó en los escenarios, lo hallamos trasplantado al universo de géneros tan genuinos como la comedia ranchera o el melodrama. En el caso del primero, las rivalidades Tenorio-Mejía constituyen un continuo referente en títulos como ***Me he de comer esa tuna*** [137], ***Ahí viene Vidal Tenorio*****,** y ***Tan bueno el giro como el colorado*** [138]. Respecto al segundo, el gusto por el folletín hace que el tema zorrillesco se mezcle con otros antecedentes literarios, en ***Retorno a la juventud*** [139].

En cuanto al cine español, la libre interpretación de la figura del Burlador quedó ilustrada en cinco films. Más cerca de autores como Tirso y Molière que de Zorrilla se encuentran los ***Don Juan*** (1950), de Sáenz de Heredia -ya mencionado en nuestro estudio de los autores del Barroco[140], y

---

[137]Para mayor alarde de hibridismo, la rivalidad que enfrenta a los charros en esta versión deriva también de *Marcela**...***, de Bretón de los Herreros, según J.Ayala Blanco, *La aventura del cine mexicano*, op.cit., p.65.

[138]E.García Riera, op.cit., VI, 1974, p.350.

[139]Para su enrevesado y melodramático argumento se fundieron la historia de Zorrilla con las de *Dorian Gray*, de Wilde, y de *Fausto*, de Goethe, y también se advirtieron influencias de Marlowe,Byron, Tirso y Molière, según descubre García Riera, op.cit., V, 1973, pp.142 y 145. Cabría añadir a esta lista de donjuanes en México, el frustrado intento de hacer la sátira del personaje en una comedia de Carlos Velo, *Don Juan 67* (1966), Véase García Riera, ibidem, IX, 1978, pp.449-453.

[140]Tras la visión de la película de Sáenz de Heredia, Azorín apostillaba en su artículo "Don Juan Miranda": *"Su Don Juan es el histórico ´profesional`. Desde el primer momento se imponen al espectador (...) Annabella y Antonio Vilar. El drama sicológico, para mí, se*

El amor de Don Juan (1956), el cual desarrolla un argumento de pretendida comicidad -por lo que bien podría tambien encuadrarse en el apartado anterior-, en donde el criado Sganarelle (procedente del autor galo), encarnado por el histriónico Fernandel, se veía obligado a suplantar a su amo [141]. Mientras, el más reciente ***Don Juan*** (1997) nos presenta una actualización del mito y los personajes de su entorno, en una mezcla deliberada de los textos de Tirso, Molière y Zorrilla, los tres autores que mejor supieron describirlo, en opinión del adaptador de esta versión concebida para cine y televisión [142]. Otros títulos se han servido únicamente del anecdotario amoroso del Burlador, acentuando su aspecto erótico: ***Los amores de Don Juan*** (1970), y ***Viva/Muera Don Juan Tenorio*** (1976) [143].

---

desenvuelve entre el ímpetu de Don Juan y la serenidad de milady Ontiveros", Véase *El Cinematógrafo*, ed.cit., p.103.

[141]La sinopsis argumental y las críticas que suscitó esta frustrada versión se hallan resumidas por Pascual Cebollada en *Fernando Rey*, Barcelona, C.I.L.E.H.,1992, pp.153-154.

[142]Véanse el art. "Un clásico actualizado", de Pilar Ortega, *El Mundo* (25-X-97), p.48, y el reportaje de R.G.G., *El Pais* (25-X-97), p.61.

[143]A propósito de ambos films, Véanse las respectivas referencias en el epígrafe "Libertad del cine ante las obras de arte", de Manuel Villegas López, *El Cine*, V, San Sebastian, Buru Lan, 1973, fasc.52, p.76, y en Carlos Aguilar, *Guía del Vídeo-Cine*, Madrid, Cátedra, 1995, p.1369.

2. LAS LEYENDAS.

Pese a estar situadas en un contexto histórico y ofrecer relatos tradicionales con participación del elemento maravilloso [144], sólo dos de las leyendas de Zorrilla -las más célebres, junto con ***El Capitán Montoya***, han ejercido cierto atractivo para su traslación a la pantalla: ***A buen juez, mejor testigo*** y ***Margarita la Tornera*** [145]. De la primera se realizaron dos versiones en España, una muda en 1926 [146], y otra sonora, en 1940, bautizada como el motivo de la leyenda literaria, ***El milagro del Cristo de la Vega*** [147]. De la segunda, Alejandro Casona en su exilio argentino se encargó de hacer la adaptación para aquella cinematografía, titulada ***Milagro de amor*** (1946)[148]. Y, posteriormente, en suelo español se rodaría

---

[144]Sobre este aspecto de la obra poética de Zorrilla, Véase "La evolución poética de José Zorrilla", en Guillermo Carnero (coord.), *Historia de la Literatura Española.Siglo XIX,I*, Madrid, Espasa-Calpe, 1997, pp.505-508.

[145]En el título de la primera se resume el motivo del agravio vengado, y el de la segunda contiene el nombre de la protagonista redimida por la Virgen al ocupar el lugar de aquélla cuando huye del convento. Sobre el tan conocido tema de *la monja y el galán* existe una amplia tradición en la literatura universal, Véase José María de Cossío, "El tema de ´Margarita la Tornera` en la tradición popular", en *Amigos de Zorrilla*, Valladolid, Imp. Castellana, 1933.

[146]Al texto original de Zorrilla se le añadieron otros rótulos creados por el adaptador, diferenciándolos por el tipo de letra (bastardilla, para el original, y *de imprenta* para los nuevos), Véase *Catálogo del Cine Español**...***, op.cit., p.17.

[147]Para la escena del *milagro*, la imagen del Cristo Crucificado que desclava su mano para señalar al culpable estaba encarnada por un actor (José Bruguera), que resaltaba la emoción, Véase F.Méndez-Leite, op.cit., I, pp.409-410.

[148]Está considerada la mejor película del realizador argentino, Francisco Múgica, según Román Gubern, *El Cine Español en el Exilio 1936-39*, Barcelona, Lumen, 1976, p.53.

la producción norteamericana, ***The Miracle*** (1958), basada en una obra teatral -inspirada a su vez en la leyenda de Zorrilla- que situaba la acción en la Guerra de la Independencia [149].

FILMOGRAFIA.

1. Don Juan Tenorio:

Don Juan Tenorio. Pr.: México, 1898. G. y D.: Salvador Toscano Barragán. I.: Se desconocen. Mediometraje.

Don Juan Tenorio. Pr.: Hispano Films (España), 1908. G.: Albert Marro y Ricardo de Baños, según la obra homónima. D.: Albert Marro y Ricardo de Baños. I.: Cecilio Rodríguez de la Vega.

Juanito Tenorio. Pr.: Films Barcelona (España), 1908. G.: Fructuoso Gelabert, parodia de *Don Juan Tenorio*. D.: Fructuoso Gelabert. I. : Se desconocen.

Parodia del Tenorio. Pr.: Studio Films (España), ¿1910?. G. y D.: Ricardo de Baños. I.: Se desconocen.

Don Juan Tenorio. Pr.: Hispano Films (España), 1910. G.: Alberto Marro y Ricardo de Baños, según la obra homónima. D.: Alberto Marro y Ricardo de Baños. I.: Cecilio Rodríguez de la Vega.

Don Juan Tenorio. Pr.: Royal Films (España), 1921-22. G.: Ricardo y Ramón de Baños, según la obra homónima. D.: Ricardo de Baños. I.: Fortunio Bonanova, Inocencia Alcubierre, Jaume Planas, Ramón

[149] En su folletinesca trama, la novicia abandonaba el convento por un oficial del Ejército inglés, y en su ambientación se falseaba la España de la época, Véase *Revista Internacional del Cine*, núm.39, junio, 1961, p.82.

Quadreny, Conchita Huerta, Ramón Bañeras, Julio López de Castilla, Antonia Baró, Conchita Ramos, Copérnico Oliver.

El Señor Don Juan Tenorio. Pr.: Films Artística Valenciana (España), 1927. G.: Juan Pérez del Muro, parodia de *Don Juan Tenorio*. D.: Juan Andreu Moragas. I.: Carmen Navarro *La Reina del Charlestón*, José Benítez.

Don Juan Tenorio. Pr.: Cinematográfica Excelsior (México), 1937. G.: René Cardona, según la obra homónima. D.: René Cardona. I.: René Cardona, Gloria Morel, Alberto Martí, Jesús Graña, Consuelo Segarra, Miguel Arenas, Rafael Icardo.

El Capitán Centellas. Pr.: Pereda Films (México), 1941. G.: Ramón Pereda, Antonio Martínez Cuétara y Angel Rabanal, parodia de *Don Juan Tenorio* . D.: Ramón Pereda. I.: Ramón Pereda, Armando Soto La Marina *El Chicote*, Antonio Bravo, José Morcillo, Ofelia Guilmain, Amparo Villegas, Enrique García Alvarez.

Me he de comer esa tuna. Pr.: Grovas,S.A. (México), 1944. G.: Miguel Zacarías, inspirado en *Don Juan Tenorio*. D.: Miguel Zacarías. I.: Jorge Negrete, Mª Elena Marqués, Enrique Herrera, Antonio Badú, Amanda del Llano, Anita Muriel, Mimí Derba, y *Trio Calaveras*.

Don Juan Tenorio. Pr.: Argentina Sono Film (Argentina), 1948. G.: Pascual Guillón, parodia de *Don Juan Tenorio*. D.: Luis César Amadori. I.: Luis Sandrini, Tita Merello, Virginia Luque, Ricardo Galache, Jorge Salcedo.

Ahí viene Vidal Tenorio. Pr.: Luis Manrique (México), 1948. G.: Octaviano Corro y Rafael M.Saavedra. D.: René Cardona. I: Tito Guizar,

Alicia Caro, Tito Junco, Manuel Dondé, Alfredo del Diestro, Aurora Cortés, Roberto Cobo.

***Don Juan*.** Pr.: Chapalo Films (España), 1950. G.: J.L.Sáenz de Heredia y Carlos Blanco, basado en *El Burlador de Sevilla*(Tirso de Molina) y *Don Juan Tenorio*(Zorrilla). D.: José Luis Sáenz de Heredia. I: Antonio Vilar, Annabella, Mª Rosa Salgado, José Ramón Giner, Enrique Guitart, Santiago Rivero, Mario Berriatúa, Fernando Fernández de Córdoba, Manolo Morán, Mary Lamar, Nicolás Perchicot.

Don Juan Tenorio. Pr.: Mezquíriz (España), 1951. G. y D.: Alejandro Perla. I.: Enrique Diosdado, Mª del Carmen Díaz de Mendoza, José Mª Rodero, Gaspar Campos, Carmen Seco, Adolfo Marsillach, Rafael Alonso, Amelia de la Torre.

Retorno a la juventud. Pr.: Reforma Films (México), 1953. G. y D.: Juan Bustillo Oro. I.: Enrique Rambal, Rosario Granados, Carlos López Moctezuma, Andrés Soler Queta Lavat, Carlos Riquelme, José Muñoz.

El Amor de Don Juanl Don Juan. Pr.: Benito Perojo-Les Films du Ciclops (España-Francia), 1956. G.: Maurice Clavel, Jacques Emmanuel, J.A.Bardem, Jean Manse, Jacques Laurent Bost y J.Berry, inspirado en las obras de Molière y Zorrila. D.: John Berry. I.: Fernandel, Erno Crisa, Carmen Sevilla, Roland Armontel, Simone Paris, Micheline Dax, Fernando Rey, Christine Carère, Manolo Gómez Bur.

Tan bueno el giro como el colorado. Pr.: Producciones Rosas Priego (México), 1957. G.: Jaime Salvador, según argumento de Luis Reyes de la Maza y Mario García Camberos. D.: Jaime Salvador. I.: Luis Aguilar,Flor Silvestre, Demetrio González, Rosa de Castilla, Carlos

Riquelme, Joaquín García Vargas *Borolas*, Hilda Moreno, y Ballet de Ricardo Luna, Mariachi México y Mariachi Vargas.

Los amores de Don Juanl Le calde notti di Don Giovanni. Pr.: Fenix Films Luis Film (España-Italia), 1970. G.: Arpad de Riso, Aldo Crudo, Miguel Oliveros y Arturo Marcos. D.: Al Bradley (Alfonso Brescia). I.: Robert Hoffman, Barbara Bouchet, Ira de Fürstemberg, Pepe Calvo, Annabella Incontrera, María Montez, Edwige Fenech, Gabriel Llopart.

VivalMuera Don Juan Tenorio. Pr.: Alborada P.C. - Cinevisión (España), 1976. G.: Tomás Aznar, inspirado libremente en *Don Juan Tenorio*. D.: Tomás Aznar. I.:Lorenzo Santamaría, Angela Molina, Massiel, Paquita Rico, Gonzalo Cañas, Raquel Rodrigo.

Don Juan, mi querido fantasma. Pr.: B.M.G. Films,S.A. (España), 1989. G.: Joaquín Oristrell y Antonio Mercero. D.: Antonio Mercero. I.: Juan Luis Galiardo, María Barranco, Loles León, José Sazatornil *Saza*, Rossy de Palma, Vicente Díez, Luis Escobar, Verónica Forqué.

Don Juan. Pr.: TVE (España), 1997. G.: Antonio Oliver, Javier Amezúa y J.L.García Berlanga, inspirado libremente en las obras de Tirso de Molina (*El Burlador de Sevilla*), Molière (*Don Juan*), y Zorrilla (*Don Juan Tenorio*). D.: José Luis García Berlanga. I.: José Coronado, Silvia Abascal, Andrea Occhipinti, Maru Valdivielso, María Kosty, Carlos Tristancho, Kity Manver, Francisco Casares, Julita Martínez.

2. Las Leyendas:

A buen juez, mejor testigo. Pr.: Ediciones Raza (España), 1926. G.: Federico Deán Sánchez, según la leyenda homónima. D.: Federico Deán Sánchez (iniciado por Manuel y Saturio Lois Piñeiro). I .: Mary de

Lucentum, Julio Rodríguez *Barón de Kardy*, Alejandro Revilo, José Argüelles.

El milagro del Cristo de la Vega. Pr.: P.C.Castilla Films (España), 1940. G.: Adolfo Aznar, según la leyenda *A buen juez, mejor testigo*. D.: Adolfo Aznar. I.: Niní Montián, Luis de Arnedillo, Mariano Azaña, José Bruguera, José Balaguer, Rosario Royo, Pilar Molina, Carmen Blázquez, Santiago Aguilar.

Milagro de amor. Pr.: San Miguel (Argentina), 1946. G.: Alejandro Casona, inspirado en *Margarita la Tornera*. D.: Francisco Múgica. I.: María Duval, Andrés Mejuto, Paquita Garzón, Diana Cortesina, Luis Otero, Amelia de la Torre, Josefina Díaz, Domingo Márquez, Narciso Ibáñez Menta, Manuel Halcón.

Promesa rota /The Miracle. Pr.: Henry Blanke, para Warner Bros (EE.UU.),1958. G.: Frank Butler, basado en la obra de Karl Vollmöeler (inspirada en la leyenda *Margarita la Tornera*). D.: Irving Rapper. I.: Carroll Baker, Roger Moore, Walter Slezak, Vittorio Gassman, Katina Paxinou, Gustavo Rojo, Isobel Elsom, Dennis King, Carlos Rivas.

II. Teatro Decimonónico.

Los dramaturgos aquí estudiados son representativos de las diversas tendencias que se suceden hasta finales del siglo XIX. Nuestro reagrupamiento sigue las clasificaciones que, con ligeras variantes,

aparecen en diversos manuales historiográficos de la centuria [150]. Relacionados cronológicamente -en orden de nacimiento-, nos referiremos a los cultivadores de la llamada *alta comedia* y el drama neorromántico (Ventura de la Vega, Tamayo y Baus, Echegaray), la comedia *bufa* catalana (ejemplificada en *Serafí Pitarra*), el drama rural y costumbrista (Guimerá, Feliu y Codina), la comedia realista -representada por el Galdós dramaturgo-, el *drama social* (Joaquín Dicenta), y, finalmente, a otros autores menores y de difícil clasificación, tales como Camprodón o Ramos Carrión.

Excluimos de nuestro trabajo a los más famosos saineteros, cultivadores del *género chico* del último cuarto de siglo -Ricardo de la Vega, José López Silva, Fernández Shaw,etc. -, cuyo espíritu y personajes invaden el mundo dramático de la comedia lírica y la zarzuela, en fructífera colaboración con los maestros que le pusieron música a sus libretos, ya sea Bretón, Chueca, Barbieri o Chapí [151].

Si exceptuamos la comedia ***El hombre de mundo***, única pieza de Ventura de la Vega que pasó al cine en el sonoro, gran parte de las piezas decimonónicas se filmaron, tempranamente, en la época muda. El ámbito

---

[150]Remitimos a las mismas obras señaladas en la nota 1 del capítulo que venimos estudiando. Para el período decimónónico, Véase tambien el ensayo de Antonio Díez Mediavilla*, Tras la huella de Azorín.El Teatro Español en el último tercio del Siglo XIX*, Alicante, CAM, 1991.

[151]Véanse al respecto, el documentado e imprescindible manual de Antonio Fernández-Cid, ***Cien*** *Años de Teatro Musical en España (1875-1975)*, Madrid, Real Musical, 1975, y Antonio Barrera Maraver, *Crónicas del Género Chico y de un Madrid divertido*, Madrid, El Avapies, 1983.

de estas adaptaciones no se circunscribe a las cinematografías de habla hispana sino que se expande a las de los países anglosajones, como Inglaterra y Estados Unidos. Según se ha venido descubriendo por diversos ensayos, en las primeras décadas del siglo XX, el teatro español estaba de moda en América, y las obras de nuestros autores, como Guimerá y Echegaray (Premio Nobel en 1904), y, algo más tarde, Benavente, los Alvarez Quintero, Martínez Sierra o García Lorca, subieron -en inglés- a los escenarios neoyorquinos con rapidez e, incluso, con gran éxito [152]. Así se explica la receptividad de la industria de Hollywood, ejemplificada en las grandes productoras de entonces (Paramount, MGM, o *Famous Players*), y en el director Cécil B. De Mille, ante los célebres éxitos escénicos como ***María Rosa*** y ***Terra Baixa*** (Guimerá), y ***El Gran Galeoto*** (Echegaray), en la etapa silente del cine [153].

---

[152]Véanse Phillis Zatlin, *El Teatro Español Contemporáneo en los Escenarios Norteamericanos*, pp. 39-40, y Rosemary Shevlin, "Benavente and Martínez Sierra on Broadway", *Estreno*, vol.14, 2 , 1988, pp.30-33. Para una más exhaustiva información sobre la puntual penetración de nuestros dramaturgos contemporáneos en América, Véase tambien Samuel L.Leiter, *The Encyclopedia of the New York Stage, 1920-1930*, Wesport (Connecticut), Greenwood Press, 1985.

[153]La crisis de argumentos que padecía el cine en sus comienzos se intentó paliar en 1908 con la fundación de la sociedad productora "Film d´Art", recurriendo a los grandes temas del teatro clásico o haciendo que los escritores famosos escribiesen argumentos originales para el cine, al tiempo que se utilizó a los actores de la Comedie Francaise para dar respetabilidad al cinematógrafo, despreciado por los intelectuales. En Estados Unidos, esa corriente del *film d´art* fue adoptada por Adolp Zukor, fundador en 1912 de la empresa Famous Players cuyo lema era "Famous Players in Famous Plays" (Figuras Famosas en Obras Famosas). Para ella se contrató a grandes nombres de los mejores teatros de Broadway como atracción fundamental de las películas, basadas asimismo en piezas teatrales de éxito. Sobre ambas corrientes pueden consultarse: *Enciclopedia Ilustrada del*

1. Ventura de la Vega, Buenaventura José María de Vega y Cárdenas (Buenos Aires, 1807 - Madrid, 1865).

Si bien cronológicamente se alinea en la generación romántica, su obra dramática, y, en especial, por su mayor contribución escénica, la comedia de ambiente burgués, ***El hombre de mundo*** (1845), lo sitúa fuera de aquel movimiento, al comienzo del nuevo realismo que supuso la *alta comedia* [154]. Dicha obra (una comedia de enredo cuyos numerosos embrollos quedan aclarados al final de manera natural), pasó al cine en 1948 sin perder muchas de sus cualidades, en lo que respecta a personajes certeramente estudiados y situaciones realistas, pues Manuel Tamayo, su adaptador, se desenvolvió con cierto equilibrio en un argumento que, pese a su procedencia, poseía bastantes cualidades fílmicas [155].

Cine (A-F), Barcelona, Labor, 1969, pp.467 y 489; "Cine, teatro y novela", de Manuel Villegas López, *El Cine*, V, San Sebastian, Buru Lan, 1973, pp.37-39; Román Gubern, *Historia del Cine*, Barcelona, Lumen, 1989, pp.58-62; y Terence Moix, *La Gran Historia del Cine I*, *ABC*, 1995, Cap.2, pp.69-71.

[154] Según Ruiz Ramón, Ventura de la Vega en *El hombre de mundo* nos ha dejado una pieza de enredo con una acción magníficamente calculada para producir situaciones de la mejor comicidad, Op.cit., pp.404-405.

[155] Al haber desaparecido toda la producción de Emisora Films de los años 40, las escasas referencias a este film las hallamos en F.Méndez-Leite, op.cit., II, p.34, y en L.Gómez Mesa, *La Literatura Española en el Cine Nacional**...***, op.cit., p.276. Manuel Tamayo Castro (Madrid, 1917-1977), guionista y ocasional realizador, era nieto de Manuel Tamayo y Baus, dos de cuyas obras se encargaría de adaptar, siempre en colaboración con Alfredo Echegaray, Véase Fernando Vizcaino Casas, *Diccionario del Cine Español (1896-1968)*, Madrid, Editora Nacional, 1970, p.321.

FILMOGRAFIA:

Un hombre de mundo. Pr.: Emisora Films (España), 1948. G.: Manuel Tamayo, basado en la obra *El hombre de mundo*. D.: Manuel Tamayo. I.: Mery Martin, Carolina Jiménez, Elena Espejo, Francisco Melgares, Consuelo de Nieva, Manolo Morán, Ricardo Palmerola, Rosario Merino, Pedro Sempson.

2. Tamayo y Baus, Manuel (Madrid, 1829 - 1898).

Hijo de actores y cultivador de casi todos los géneros teatrales del siglo XIX, de su fecundísima producción se han venido destacando dos obras al cabo del tiempo: ***Locura de amor*** (1855), drama postromántico histórico centrado en la figura de Doña Juana la Loca, y ***Un drama nuevo*** (1867), considerada su obra maestra, al fundir con originalidad escénica los temas del adulterio y *el teatro en el teatro* [156]. De ambas piezas se sirvió el cine por partida doble, en la etapa muda y en la sonora.

Las primeras versiones de ***Locura de amor*** (1909), y ***Prueba trágica*** (1914) -título con la que adaptó ***Un drama nuevo*** -, se valieron de la fama de célebres artistas teatrales, tal es el caso de Cecilio Rodríguez de la Vega y Elvira Frémont para la ambiciosa adaptación de la primera, y

---

[156] F.Ruiz Ramón, op.cit., pp.410-412. Sobre el marco general dentro del que se desenvuelve su vida y su obra y los autores que influyen en ésta, Véanse las aportaciones de Ramón Esquer Torres, “Valoración técnica del teatro de Tamayo y Baus”, *Revista de Literatura*, VII, 1955, pp.99-113, y *El teatro de Manuel Tamayo y Baus*, Madrid, C.S.I.C., 1965.

de Francisco Morano, Adela Carbone y Rafael Rivelles, en el caso de la segunda, que causó cierto entusiasmo *"por su acción dramática y buena factura"* [157].

En los años 40, el encuentro de Juan de Orduña con los temas de Tamayo y Baus le otorgarían a aquél su consagración como director, al adaptar en 1946 ***Un drama nuevo*****,** conservando su propia teatralidad, y, sobre todo, ***Locura de amor***, en 1948, exagerando su tono melodramático con una recargada escenografía y enfática interpretación[158].

FILMOGRAFIA:

Locura de amor. Pr.: Hispano Films (España), 1909. G.: Alberto Marro, según la obra homónima. D.: Alberto Marro y Ricardo de Baños. I.: Cecilio Rodríguez de la Vega, Elvira Frémont, Juan Arguelagués, Amelia de la Mata, Joaquín Carrasco.

Prueba trágica. Pr.: Emporium Films (España), 1914. G.: José de Togores, inspirado en *Un drama nuevo*. D.: José de Togores. I.: Francisco Morano, Adela Carbone,Luis del Llano,Antonia Plana, Rafael Rivelles, Pascual Sánchez Bort.

---

[157] Según impresiones de la crítica de *A y C*,núm.129 (31-III-16), recogidas por Josefina Martínez, *Los primeros veinticinco años de cine en Madrid,1896-1920*, Madrid, Filmoteca Española, 1992,p.134.

[158] El delirante tratamiento cinematográfico de este drama pasional se convirtió en paradigma del género *histórico* que conformaría el perfil del *estilo Cifesa*. Sobre *Locura de amor*, Véanse los caps. homónimos de E. C.García Fernández, op.cit., pp.188-189, y Félix Fanés, *Cifesa,la antorcha de los éxitos***,** Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo,1982, pp.168-171, y el más reciente estudio de Jean-Claude Seguin, en *Antología crítica del cine español***...**, ed.cit., pp.230-232.

Un drama nuevo. Pr.: Orduña Films (España), 1946. G.: Manuel Tamayo y Alfredo Echegaray, según la obra homónima. D.: Juan de Orduña. I.: Irasema Dilian, Roberto Font, Manuel Luna, Julio Peña, Jesús Tordesillas, Ricardo Acero, María Cañete, Arturo Marín, Antonio Casas.

Locura de amor. Pr.: Cifesa (España), 1948. G.: Carlos Blanco, Manuel Tamayo, Alfredo Echegaray, José Mª Pemán y Juan de Orduña, según la obra homónima. D.: Juan de Orduña. I.: Aurora Bautista, Fernando Rey, Sara Montiel, Jorge Mistral, Jesús Tordesillas, Juan Espantaleón, Ricardo Acero, María Cañete, Manuel Arbó, Félix Fernández, Manuel Luna.

3. Echegaray, José (Madrid, 1832 - 1916).

Fue ingeniero, matemático y político antes de pasarse a la escena, atraido por el proceso teatral y por el modo en que éste podía reflejar y guiar la opinión pública. Con unas sesenta y seis obras, vino a ser el dramaturgo de mayor éxito en la segunda mitad del siglo XIX español, haciendo progresar el discurso teatral, según ha reivindicado Gies frente al desprecio de muchos críticos [159]. Se inspiró en las grandes tradiciones del teatro español y obtuvo el Premio Nobel en 1904, junto con Fréderic Mistral. Su mejor drama, ***El Gran Galeoto*** (1881), trataba el tema de las

[159] Para David T.Gies, su teatro muestra una evolución a partir de la alta comedia tocando muchos de sus temas -el egoismo, la corrupción de las finanzas, la ambición ciega y las relaciones familiares-, *"teniendo presente siempre el lenguaje del romanticismo y la atmósfera social del realismo"*, Véase Op.cit., pp.410-429. Consúltese tambien el cap. "Echegaray y el teatro realista", en A.Díez Mediavilla, *Tras la huella de Azorín...*, op.cit., pp.92-119.

sospechas en el amor y los celos alimentados por una sociedad obsesionada con la murmuración y el qué dirán [160], y se convirtió en pieza representadísima en todo el mundo, especialmente en Estados Unidos, país donde se efectuaron nada menos que tres adaptaciones cinematográficas en la época del mudo. Tambien se filmaron tres de sus restantes dramas *de tesis* (***De mala raza***, *A* ***fuerza de arrastrarse***, y ***Mancha que limpia***), no así la fina obra de matices sicológicos (*Mariana*, 1892), texto que Azorín sugería para tres posibles adaptaciones ideales[161].

1. Las versiones de *El Gran Galeoto*.

Ya hemos señalado antes que las tres primeras versiones de la obra proceden del cine norteamericano, pensamos que debido a la universalidad alcanzada por su tema a principios de siglo. Pocos datos poseemos de dos de ellas (una de 1920 y otra de 1927, producidas por Paramount y MGM, respectivamente), mientras que de la tercera sólo conocemos el título con que se estrenó en España, ***Lenguas perniciosas***[162].

---

[160]Para Echegaray,el *gran galeoto* era toda la sociedad española, partiendo del nombre *Galeoto* -el individuo que servía de intermediario entre Lancelot y su amante en la leyenda artúrica-, o persona que siembra dudas y sospechas mediante la murmuración, Véase D.T.Gies, Ibidem., p.422.

[161]Las otras dos eran *La Campanilla*, de Moreto, y *El sí de las niñas*, de Moratín, Véase Jorge Campos, *Conversaciones con Azorín*, Madrid, Taurus, 1964, pp.176-177.

[162]Según Méndez-Leite, la versión de 1927 con la pareja Alice Terry-Ramón Novarro se encuentra entre los mayores aciertos del melodrama cultivado por John M.Stahl, y de *Lenguas perniciosas* -sin aportar otros datos- se dice que *"supuso uno de los más sonados triunfos del cine americano"*, Véase *Historia del Cine Español*, op.cit., II, p.87.

Las dos siguientes, sonoras, se realizaron una en México, con el título de ***Festín de buitres*** (1946) [163], y otra posterior en España conservando el título homónimo, ***El Gran Galeoto*** (1951), dirigida por Rafael Gil con pequeños cambios que no alteraban lo sustancial del texto[164].

2. Otras adaptaciones.

Tres films españoles mudos tambien tenían como base los dramas homónimos de Echegaray:

Mala raza (1912) era un drama pasional sobre el honor conyugal que fue abordado por el pionero Fructuoso Gelabert en su triple condición de productor-guionista-director. En su tiempo se estrenó con otro título (***Nubes negras***), lo que no impidió un contencioso con la Sociedad de Autores que acusaba a Gelabert de haber plagiado la obra de Echegaray ***De mala raza***, sin citarla [165].

A fuerza de arrastrarse y ***Mancha que limpia*** fueron realizadas en 1924 por el prolífico José Buchs, en su búsqueda de géneros y temas de

---

[163]Realizada tan apresuradamente que su argumento resultaba incomprensible, según E.García Riera, op.cit., III, 1971, p.100.

[164]Rodada por Rafael Gil a continuación de la adaptación de la obra de otro Premio Nobel (*La noche del sábado*, de Benavente), el director resumía en una entrevista su experiencia: *"Creo que son dos de mis películas más cuidadas, pero no de las más logradas. Resultaban frías"*, Véase Antonio Castro, *El Cine Español en el banquillo*, Valencia, Fernando Torres Editor, 1974, p.198.

[165]Nada consiguió la referida Sociedad de Autores -que representaba al primer Nobel español-, pues la Sección Primera de la Audiencia provincial de Barcelona dictó sentencia en favor del esforzado pionero cinematográfico, Véase la obra de Joan Francesc De Lasa, *El mòn de Fructuós Gelabert*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 1989, pp. 183-195.

amplia aceptación popular aunque el público no las recibió *"con la misma simpatía que había brindado a anteriores trabajos del mismo director"*[166].

FILMOGRAFIA:

Mala raza. Pr.: F.Gelabert (España), 1912. G.: F.Gelabert, inspirado en la obra *De mala raza*. D.: Fructuoso Gelabert. I.: Señoras Mestre, Blanca, Macías, Parreño y Ortiz; y Señores Cabruja, Emili Perelló, Domènec Ceret, J.Pubill, Camps, Puch y Josep Vives.

The world and his wife.Pr.: Paramount (EE.UU.), 1920. G.: basado en *El Gran Galeoto*. D.: se desconoce. I.: Alma Rubens, Montagu Love, Gaston Glass.

A fuerza de arrastrarse. Pr.: Film Española (España), 1924. G.: José Buchs, según la obra homónima. D.: José Buchs. I.: Amalia de Isaura, José Romeu, Antonio Martianez, José de Montenegro, Rafael Nieto, María Comendador, Modesto Ribas.

Mancha que limpia. Pr.: Film Española (España), 1924. G.: José Buchs, según la obra homónima. D.: José Buchs. I.: Aurora Redondo, José Crespo, Carmen Viance, Modesto Ribas, Mariano Asquerino, José Montenegro, Ana de Leyva.

---

[166]F.Méndez-Leite, op.cit., I, p.217. Sobre la trayectoria de José Buchs puede consultarse la semblanza de Carlos Fernández Cuenca, "Gloria y tristeza de José Buchs",en *Filmoteca*, núm.9, Madrid, 1973, pp.11-15. Acerca del nutrido reparto teatral de *Mancha que limpia*, Véase el libro de José de Paco Navarro, *José Crespo.Memorias de un actor*, Filmoteca de Murcia, 1994, pp.41-42.

Lovers/ Amantes. Pr.: MGM (EE.UU.), 1927. G.: basado en *El Gran Galeoto*. D.: John M.Stahl. I.: Alice Terry, Edward Martindel, Ramón Novarro, Edward Connelly.

Festín de buitres. Pr.: Pereda Films (México), 1946. G.: Felipe Montoya, inspirado en *El Gran Galeoto*. D.: Ramón Peón. I.: Ramón Pereda, Adriana Lamar, Carlos López Moctezuma, José Goula, Pilar Mata, Francisco Montoya, Jesús Valero.

El Gran Galeoto. Pr.: Intercontinental Films S.L. (España), 1951. G.: José Antonio Torreblanca, según la obra homónima. D.: Rafael Gil. I.: Ana Mariscal,Rafael Durán, José Mª Lado, Mary Delgado, Fernando Sancho, Félix Fernández, Ramón Martori, Helga Liné, Juan Espantaleón, Raul Cancio, Fernando Fernández de Córdoba.

4. Serafí Pitarra, Frederic Soler (Barcelona, 1839 - 1895).

Dramaturgo y poeta romántico, con el seudónimo de *Serafí Pitarra* estrenó algunas piezas cómicas de las cuales renegaría posteriormente, como es el caso de ***Don Jaume el Conquistador*** que, si bien circuló profusamente como anónima, pudo ser redactada por Soler entre 1856 y 1860, y estrenada en uno de los *tallers* clandestinos barceloneses donde acudían los jóvenes inconformistas. Algunas de sus piezas se les denominará *gatades* (de la Sociedad La Gata), en las que hay una parodia de las actitudes heroicas y los cuadros de costumbres. A partir del estreno de ***Les joies de la Roser*** (1866) se convierte en el máximo representante del teatro romántico catalán.

Segundo de Chomón filmó, entre un nutrido repertorio de adaptaciones para la Sociedad Pathé Frères en España, el drama de Pitarra ***La banda de Bastardía*** en 1910, que constaba de siete cuadros y 200 metros [167].

De época más reciente es la adaptación de la popular *peça bruta*, ***Don Jaume el Conquistador*** (1993), obra que contenía una desmitificación del más popular de los reyes medievales, pues cuenta de forma paródica cómo el *Conqueridor* sodomizó al rey moro de Valencia tras la conquista de dicha ciudad padeciendo por ello enfermedades venéreas [168]. La pieza había sido rescatada para representarse el año 1978 en el Teatro de Barcelona, antes de que el realizador catalán Antoni Verdaguer rodase en 1993 su versión cinematográfica adoptando las convenciones del teatro filmado, en la que quiso rendir homenaje a la estética típicamente mediterránea del cineasta valenciano Carles Mira , fallecido ese año [169].

---

[167]Sobre la significación de F.Soler en el teatro catalán, Véase el cap. "Frederic Soler y el teatre del seu temps", de Xavier Fábregas y Surroca, en *Historia de la Literatura Catalana*, Martí de Riquer (dir.), Part Moderna,V.7, Barcelona, Ariel, 1986, pp.306-351. Para las actividades de Segundo de Chomón en aquella época consúltese el libro de Juan-Gabriel Tharrats, *Los 500 films de Segundo de Chomón*, Zaragoza, Prensas Universitarias, 1988.

[168]Véase Fábregas y Surroca, cap.cit., p.325.

[169]La única alusión a esta cinta, no estrenada y sólo comercializada en vídeo, la hallamos en el cap."La Comedia Catalana", de Salvador Sáinz, *El Cine Erótico*, op.cit., pp. 157 y 163. La sinopsis argumental descubre algunas claves sobre el contexto fílmico en el que se desarrolla la versión de la obra de Soler:*"Un grupo teatral convence a la superiora de una comunidad religiosa, que regenta una residencia de ancianos, para que les dejen representar una obra histórica sobre la figura del Rey Don Jaime de Aragón. Ante la*

FILMOGRAFIA:

La banda de Bastardía. Pr.: Pathé Frères (España), 1910. G.: Segundo de Chomón, según la obra homónima. D.: Segundo de Chomón. I.: se desconocen.

Don Jaime el Conquistador/ Don Jaume el Conqueridor. Pr.: Fígaro Films S.A. (España), 1993. G.: Ferrán Torrent, Antoni Verdaguer y José A.Pérez Giner, según la obra homónima. D.: Antoni Verdaguer. I.: Joan Borrás, Amparo Mporeno, Mercé Lleixá, Inma Colomer, Francesc Queral, Eva León, Pep Antón Muñoz.

5. Guimerá, Angel (Stª Cruz de Tenerife, 1845 - Barcelona, 1924).

Poeta y dramaturgo de la Renaixenca catalana durante la segunda mitad del siglo, publicó su primera obra (***Gala Placidia***), en 1879. Desde esta fecha se entregó de lleno al teatro, escribiendo muchos dramas de enorme éxito en su lengua vernácula que primero fueron vertidos al castellano y, despues, traducidos a varios idiomas, desde el inglés y ruso al yídish [170]. Como creador del teatro catalán moderno, su evolución va del neorromanticismo que representa ***Mar i cel*** (1888), a la tragedia rural y social, que reflejan los dramas de su época de plenitud, ***María Rosa*** (1894), ***Terra Baixa*** (1897), y ***La filla del mar*** (1900), y otros como ***La***

---

sorpresa de monjas y ancianos, los cómicos representan la farsa de Pitarra provocando miles de situaciones hilarantes", Véase *Cine Español 1994*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1995, p.35.

[170] Angel Guimerá, *Teatre*, Barcelona, Edicions 62, 1979.

festa del blat (1896), y ***Mossén Janot*** (1898), tras los cuales se hace palpable la influencia modernista, y donde, en medio de rasgos geniales (***La reina jove***, 1911), se observan signos de decadencia cada vez más visibles [171].

Todas las obras citadas más arriba fueron llevadas al cine pero, dos de ellas, conocieron repetidas versiones dentro y fuera de España (***María Rosa***, 5 v., y ***Terra Baixa***, 7 v.), y en diversas épocas. Con un total de 18 films, Guimerá aparece entre los seis autores españoles más filmados (detrás de Arniches, Paso, los Quintero, Benavente y Jardiel), y acaso sea tambien -junto a Benavente- uno de los más internacionales, a juzgar por la procedencia de esas versiones, localizadas en países como Argentina, México, Alemania y Estados Unidos. En éste, sus dos célebres obras -dada la intensidad pasional de sus caracteres- conocieron cientos de representaciones por innumerables compañías dramáticas [172]. Por todo ello, la relación cinematográfica de su teatro la estudiaremos en los tres apartados siguientes:

---

[171]Para la producción de Guimerá, Véase Xavier Fábregas i Surroca, *Angel Guimerà: les dimensions d´un mite*, Barcelona, Edicions 62, 1971. Existen diversos estudios sobre la evolución y desarrollo del teatro catalán de esta época: Francisco Curet, *El arte dramático en el resurgir de Cataluña*, Barcelona, Minerva, 1917, X.Fábregas i Surroca, *Aprosimació a la historia del teatre catalá*, Barcelona, Curial, 1972, y Josep Yxart, *Entorn de la literatura catalana de la Restauració*, (a cura de J.Castellanos), Barcelona, Edicions 62, 1980, pp.199-202.

[172]Para más detalles sobre el contenido y la significación universal de *Maria Rosa* y *Terra Baixa*, puede consultarse G. Porto-Bompiani, *Diccionario Literario*, op.cit., T.VI, p.857, y T.X, pp.169-170, respectivamente.

1. Las 7 versiones de *Terra Baixa* .

De las siete adaptaciones llevadas a cabo, cuatro pertenecen a la época muda y dos a la sonora. La primera y la tercera, españolas, las realizaron los pioneros catalanes Fructuós Gelabert y Francisco Elías, introductores ambos de uno de los géneros que serían determinantes en el futuro del cine español: la adaptación de importantes obras de dramaturgos prestigiosos. Para ambas versiones se contó con la autorización de Guimerá y la intervención de actores de las Compañías que representaban esas mismas obras en Barcelona [173]. La versión de 1907 recogía una selección de las escenas principales de la pieza y obtuvo un gran éxito de público y crítica; y la de 1914 consistía en una mera filmación hecha por Elías sobre la representación en catalán de ***Terra Baixa***, interpretada por Enrique Borrás -el mejor intérprete de la obra en su lengua- y su Compañía, dentro del Homenaje a Angel Guimerá de ese año [174].

La versión argentina la dirigió en 1912 otro pionero, Mario Gallo, quien abordó con este texto el primer largometraje argumental de aquel país convocando a la gente del teatro, según la fórmula del *Film d´Art* francés. Su ***Tierra Baja*** la interpretaba el gran trágico nacional, Pablo Podestá, el cual la había estrenado en 1909 en Montevideo conquistando el entusiasmo de las multitudes, en una versión refundida y adaptada al

---

[173]Véase al respecto algunos fragmentos de recuerdos de Gelabert, recogidos en *Memorias de dos pioneros...*, op.cit., pp.127, 132 y 154.

[174]Según la “Filmografía de Francisco Elías”, establecida por J.M.Caparrós Lera, Ibidem., p.89.

medio del Chaco argentino [175]. El film de Gallo discurría por el inevitable estadio de teatro *fotografiado*, pues venía a ser una trasposición fiel de la acriollada refundición escénica, estrenada con grandioso éxito por la Compañía Pablo Podestá [176]. Curiosamente aquél llegó a ser el mejor intérprete en castellano de la obra, tal como se sobreentiende por la dedicatoria que Guimerá puso en una fotografía que le dio al inolvidable actor: *"A Pablo Podestá, en nombre del Manelich catalán al Manelich de las tierras argentinas, felicitándole por su estilo maravilloso"*. Esta fotografía se conserva en el Museo Nacional del Teatro de Buenos Aires[177].

La versión norteamericana, ***Tiefland*** (1914), fue producida por Famous Players e interpretada por Bertha Kalich, una famosa actriz teatral que ya encarnó el papel de Marta en el estreno neoyorquino de la pieza [178].

---

[175]Dicha versión escénica apareció publicada en la revista teatral *Bambalinas*, Suplemento nº 5, Buenos Aires, Abril, 1925. Sobre la aprobación unánime de esta actuación, cuyo testimonio llegó a impresionar al propio Guimerá, remito a los documentos extractados en el *Boletín de Estudios de Teatro*, Octubre-Diciembre 1949, Buenos Aires, INET, pp.135-136.

[176]Véase el art. "El período mudo", de Jorge Miguel Couselo, en *Historia del Cine Argentino*, Buenos Aires, Centre Editor de América Latina, 1992, p.16.

[177]El texto de dicha dedicatoria aparece reproducido con orgullo en toda la documentación teatral , y debo agradecer que haya llegado su reproducción a mis manos por la gentil mediación de Ana Esther Alonso Borga, a cargo del Instituto Nacional de Estudios de Teatro de Buenos Aires.

[178]Recordemos que Guimerá gozaba de gran prestigio en América después del estreno de *Terra Baixa* (titulada allí *Martha of the Lowlands*), y se le consideraba *"uno de los dramaturgos de más energía, de más recursos y de mayor maestría de nuestro tiempo"*, según John Garret Underhill, "Introduction" de *Martha of the Lowlands*, traducción de

En Alemania se efectuaron dos versiones. De la muda, ***Tiefland*** (1920), apenas conocemos más que algunos datos contradictorios [179]. La versión sonora titulada igual, ***Tiefland*** (1943-1953), constituyó un conflictivo proyecto en la carrera de la controvertida cineasta Leni Riefenstahl [180]. Su argumento partía no directamente de la obra de Guimerá sino de una adaptación de la ópera homónima de Eugen d´Albert y E.Lothar (1903), inspirada en el texto del dramaturgo español. La cinta comenzada en 1943 e interrumpida al año siguiente, no pudo concluirse hasta diez años después y estrenarse en el Festival de Cannes de 1954, donde tuvo un único defensor en Jean Cocteau frente al rechazo de la crítica [181].

Tierra baja, por Wallace Gillpatrick, Nueva York, Doubleday, 1902, cito por Gies, op.cit., p.429.

[179]Según la ficha técnica que reproducimos -sin hacer constar el director-,establecida por Antonio Barbero, los protagonistas del film estrenado en España en 1923 eran M.Bohmen y Lil Dagover, Véase "El teatro español en la pantalla mundial", *Revista Internacional del Cine*, núm.4, Septiembre, 1952, p.92. Otra fuente propone para el mismo título, al trío formado por Alexander Petrovich (Manelic), Ila Loth (Marta), y Oscar Denes (Sebastian), según L.Gómez Mesa, op.cit., p.132.

[180]En sus magníficas *Memorias* (Barcelona, Lumen, 1991), aparte el esforzado desmentido respecto a su fama de ideóloga del cine del III Reich, L.R. nos relata el accidentado rodaje de *Tiefland* **(**algunos exteriores se rodaron en la sierra madrileña), que acabó por convertirse en la verdadera obsesión artística de su autora, caida en desgracia al final de la guerra, al serle confiscado casi todo el material rodado y no poder recuperarlo hasta pasados nueve años.

[181]Véase el extenso espacio dedicado al film en las citadas *Memorias*, así como la descripción de todos los proyectos de la cineasta rechazados por la censura española, Op.cit., pp. 245-359 y 364-367, respectivamente. Conviene apuntar que la inflexible censura, en 1939, tampoco autorizó la adaptación que pensaban llevar a cabo de *Tierra*

La última versión de ***Tierra Baja*** (1950), rodada en México, su adaptador trasladó la acción de la pieza original, de Cataluña al medio rural azteca sin que se lograra superar el handicap de que esta ambientación sonara a falsa [182].

2. Las 5 versiones de *María Rosa.*

Como obra trágica, ***María Rosa*** contiene uno de esos caracteres femeninos en los que la fuerza dramática de Guimerá llega a alcanzar uno de sus puntos culminantes [183], y no es de extrañar que en la época del mudo, al intentar consolidar un cine popular con elementos realistas, significativamente catalanes[184], el animoso pionero Fructuós Gelabert elija

---

baja Gonzalo Delgrás y Margarita Robles quienes, en su lugar, se vieron obligados a aceptar el proyecto de *La tonta del bote*, Véase el libro autobiográfico de Margarita Robles, *Mis ochenta y ocho añitos*, Madrid, Agesa, 1982, p.150.

[182]El proyecto inicial preveía como adaptadores al poeta exiliado León Felipe y al cineasta Benito Alazraki. Sobre esta versión, Véase el desfavorable juicio que le merece a E.García Riera, op.cit., IV, 1972, pp.196-197.

[183]En esta tragedia, que acrecentó su popularidad internacional, el autor quiso personificar en la heroína la lucha espiritual ante el dilema de la fidelidad al esposo y el naciente amor por otro hombre: Maria Rosa, aunque permanece fiel a la memoria del esposo muerto en la cárcel acusado de asesinato, llega a casarse con el verdadero asesino a fin de arrancarle en la noche de bodas su secreto y matarlo enfurecida, brutal justicia que ha llegado a recordar por su grandeza la de las heroinas griegas. Véase Porto-Bompiani, op.cit., T.VI, p.857.

[184]Para Pérez Perucha las primeras incursiones de Gelabert con el drama de Guimerá alcanzan particular interés por entroncar con las aspiraciones populares y *"contribuir a crear una mitología artística casi proletaria -similarmente a lo que ocurría fuera de Cataluña con la obra de Dicenta-(...), en el sentido de vincular el nuevo espectáculo popular con una tradición cultural que no procediera tan sólo de corrientes burguesas o artsitocráticas"*, Véase *Cine Español (1896-1988)*, op.cit., pp.27-28.

esta pieza, tras su balbuceante versión de ***Terra Baixa***. Así, con ***María Rosa*** (1908), aquél lleva a cabo el primer intento de adaptación de una obra literaria completa. Para su impresión intervino, con pretensiones de director, Joan María Codina, quien pasaría a filmar en 1912, en un solo día, el *remake* de la misma obra con el título de ***Lluita de cors*** (o *Lucha de corazones*), donde Gelabert intervendría como operador [185].

En Hollywood, la cinta de Cecil B. De Mille, ***María Rosa*** (1916), aparece incluida dentro de un ciclo de temas hispánicos -en él cabe citar la versión de ***Carmen*** de Merimée-, abordados por ese director para lucimiento de una de sus primeras estrellas, la cantante de ópera Geraldine Farrar [186].

Las dos versiones sonoras del tema las hallamos en Argentina y España. La primera data de 1946 y reunió en su reparto a varios nombres del exilio español, como al propio adaptador, el periodista y dramaturgo catalán Francisco Madrid, quien tuvo oportunidad de trabajar sobre una

---

[185]Tal proeza técnica se pudo realizar rodando la película en un sólo día del mes de agosto, aprovechando la luz natural desde la salida del sol hasta su ocaso, según descripción de F.Méndez-Leite, op.cit., I, p.83.

[186]Véase Fernando Alonso Barahona, *Cecil B.De Mille*, Barcelona, CILEH, 1991, p.30. Esta versión -como otros títulos de la primera etapa del director americano- resulta hoy inencontrable, según el primer estudio crítico elaborado por Miguel Marías, *Dirigido por*, núm.34, Junio 1976, p.37. Por los testimonios recogidos de Terence Moix, las críticas para los artífices de la película fueron óptimas (*"En el papel de Maria Rosa, miss Farrar consigue su mayor alarde interpretativo",* del *The Moving Picture World*), *La Gran Historia del Cine I, ABC*, 1996, Cap.15, p.274.

historia con la que se sentía familiarizado [187]. La versión española de ***María Rosa*** (1964), única película producida y dirigida por el actor y director teatral Armando Moreno, aparece como un proyecto bienintencionado de recuperar características tradiciones de la cultura catalana (identificada no sólo con la obra del autor sino con el de la actriz protagonista, Nuria Espert, y con el de los paisajes naturales), pero el film apenas conoció difusión comercial [188].

3. Otras obras adaptadas.

Algunas piezas escritas por Guimerá entre 1880 y 1911 -***Mar i cel***, ***La festa del blat***, *Mossén Janot,* ***La filla del mar*** y ***La reina jove***-, tambien se filmaron durante la época muda, en estudios catalanes, y, como era habitual, con intérpretes de procedencia escénica. Los datos sobre dichas versiones son escasísimos e, incluso, algo confusos. Así, ***El Padre Juanico*** (o *Mossén Janot*), sería realizada por los Hermanos Baños -según Miquel Porter-Moix -, mientras Méndez-Leite atribuye esa función al propio Angel Guimerá [189].

---

[187] Este dramaturgo, al expatriarse a Buenos Aires, escribió crítica de cine y varios guiones sobre temas españoles, Véase Román Gubern, *El cine español en el exilio 1936-39*, Barcelona, Lumen, 1976, p.66.

[188] Su carga teatralizante y un cierto envaramiento narrativo, privaron a la película de cualquier interés comercial, pese a contar con grandes nombres en el reparto, según ha expresado Augusto Martínez Torres, *Cine Maldito Español de los Años Sesenta*, Valencia, Fernando Torres Editor, 1984, p.9.

[189] Consúltense sus respectivos libros: *Història del Cinema Català (1895-1968)*, Barcelona, Táber, 1969, p.165, e *Historia del Cine español*, op.cit., I, p.533. Otros ensayistas, como

Desde el punto de vista industrial, sólo la producción de Barcinógrafo, ***La Reina joven*** (1916), figura entre las adaptaciones de Guimerá que más resonancia alcanzó en su momento, favorecida no solamente por suponer el proyecto más ambicioso de todos los films que rodara Margarita Xirgu sino por tratarse de una cinta del género melodramático [190].

Los datos acerca de la versión muda de ***La hija del mar*** (1928), de nuevo resultan contradictorios, ya que la anunciada producción de Barcinógrafo, proyectada por Adrià Gual, no llegaría a efectuarse hasta varios años después con otro director y como un mediometraje [191]. La misma obra conoció una segunda versión, sonora, rodada en 1953 por

---

Palmira González y Cánovas Belchi, indican el desconocimiento total sobre su realizador, Véase *Catálogo del Cine Español...*, op.cit., pp.114-115.

[190]Pese al gran interés de las revistas por las actuaciones en la pantalla de la Xirgu, ella se expresaba con frialdad sobre esas actuaciones, Véase el cap. "Margarita y el cine de su época", en Antonina Rodrigo, *Margarita Xirgu y su teatro*, Barcelona, Planeta, 1974, pp.113-115. Acerca del gran momento en que se encontraba la industria del cine en Cataluña, consúltese el monográfico de *Film Historia*, Vol.IV, núm.2, 1994.

[191]Respecto a las contradictorias informaciones sobre la fecha y paternidad de esta película, atribuida originariamente a Gual, hemos preferido atenernos a las últimas y más rigurosas investigaciones sobre la etapa muda, recogiendo la opinión más coherente dada por Palmira González y J.Cánovas Belchi quienes, basándose en una publicación de la época, puntualizan : *"Probablemente Adrià Gual intentara, hacia 1915, llevarla a la pantalla para la Barcinógrafo (...)pero finalmente no se llegara a hacer, siendo retomada la idea años más tarde,reducida a un cortometraje(...), por empleados de la casa distribuidora Verdaguer, de Barcelona, bajo la dirección de José Maria Maristany..."*, *Catálogo del Cine Español**...***, op.cit., p.81.

Antonio Momplet, planteada no como un ejercicio de teatro filmado al uso sino como un melodrama específicamente fílmico [192].

FILMOGRAFIA:

Terra Baixa. Pr.: Films Barcelona (España), 1907. G.: F. Gelabert, según la obra homónima. D.: Fructuoso Gelabert. I.: Enrique Jiménez, Mª Concepción Llorente, Enrique Guitart, Emilia Baró, Trini Guitart.

Mar y cielo. Pr.: Iris Films (España), 1908. G.: Narcís Cuyás, según la obra homónima. D.: Narcís Cuyás. I.: Joaquín Carrasco, Francisco Tressols.

María Rosa. Pr.: Films Barcelona (España), 1908. G.: F.Gelabert, según la obra homónima. D.: Fructuoso Gelabert y Joan Mª Codina. I.: José Claramunt, María Vega, Lorenza Adrià, Alexandre Nolla, L.Muntal, Señora Vicent.

Tierra Baja. Pr.: Filmgraf (Argentina), 1912. G.: Mario Gallo, según la obra homónima. D.: Mario Gallo. I.: Pablo Podestá, Blanca Podestá.

Lucha de corazones /Lluita de cors. Pr.: Films Barcelona (España),1912. G.: Fructuoso Gelabert, basado en *María Rosa*. D.: Joan Mª Codina. I.: Lorenza Adrià, José Claramunt, Carlota de Mena.

Terra Baixa. Pr.: La Manufactura del Film (España), 1914. D.: Francisco Elías. I.: Enrique Borrás y su Compañía.

Tiefland /Tierra Baja. Pr.: Famous Players (EE.UU.), 1914. G. y D.: Famous Players. I.: W.A. Playter, Bertha Kalich.

---

[192] La nula atención prestada a la película por la crítica del momento y la historiografía, se ha visto compensada recientemente por el análisis de Joan M.Minguet Batllori, en el vol. *Antología crítica del cine español...*, ed.cit., pp.334-336.

La fiesta del trigo /La Festa del Blat. Pr.: Cóndor Films/España Gráfica (España), 1914. G.: José de Togores, según la obra homónima. D.: José de Togores. I.: Mercedes Ramos, Lola Arquimbau, Emili Armengol.

María Rosa. Pr.: Paramount (EE.UU.), 1916. G.: Wallace Gilpatrick y Guido Marburg, según la obra homónima. D.: Cecil B. De Mille. I.: Geraldine Farrar, Wallace Reid, Pedro de Córdoba, James Neill, Ernest Joy, Horace B.Carpenter, Anita King.

La Reina joven. Pr.: Barcinógrafo (España), 1916. G.: Magí Murià, según la obra homónima. D.: Magí Murià. I.: Margarita Xirgu, Ricardo Puga.

Tiefland / Tierra Baja. Pr.: Alemania, 1920. G. y D.: Se desconoce. I.: Michael Bohmen, Lil Dagover.

El Padre Juanico /Mossén Janot. Pr.: Canigó Films (España), 1922. G.: Ramón de Baños, según la obra homónima. D.: Ramón de Baños. I.: Joaquín Montero, María Morera, Rosario Coscolla, Antonio Vico, Dolores Cortés, Alfonso Tormo.

La hija del mar. Pr.: Ediciones Verdaguer (España), 1928. G.: basado en la obra homónima. D.: José Mª Maristany. I.: Marina Torres. Mediometraje.

***Tiefland*.** Pr.: Tobis / Junta-Film GMBH (Alemania-Austria), 1943-1953. G.: Leni Riefenstahl, basado en la ópera *Tiefland*, de Eugen d´Albert. D.: Leni Riefenstahl. I.: Leni Riefenstahl, Franz Eicberger, Bernhard Minetti, María Koppenhöfer, Frieda Richard, Arribert Wäscher.

María Rosa. Pr.: San Miguel (Argentina), 1946. G.: Francisco Madrid y Ariel Cortazzo, según la obra homónima. D.: Luis Moglia Barth. I.: Amelia Bence, Enrique A. Diosdado, Alberto Closas.

Tierra Baja. Pr.: Diana-Producciones Zacarías (México), 1950. G.: Miguel Zacarías, según la obra homónima. D.: Miguel Zacarías. I.: Pedro Armendáriz, Zully Moreno, Luis Aldás, Gustavo del Rivero, Julio Villarreal, Bárbara Gil.

La hija del mar. Pr.: I.F.I. (España), 1953. G.: Juan Lladó, según la adaptación de la obra homónima hecha por F.Bonmatí de Codecido, José Antonio de la Loma y A. Pérez Marín. D.: Antonio Momplet. I.: Virgilio Teixeira, Isabel de Castro, Manuel Luna, Carlos Otero, Nicolás Perchicot, Juny Orly, Mercedes de la Aldea.

María Rosa. Pr.: P.C.Memsa (España), 1964. G.: Armando Moreno, Enrique Josa y José Mª Nunes, según la obra homónima. D.: Armando Moreno. I.: Nuria Espert, Francisco Rabal, Luis Dávila, Antonio Vico, Asunción Balaguer, Carlos Otero.

6. Feliu y Codina, José (Barcelona, 1847 - 1897)

Especialista en temas regionales, la acción de sus dramas de ambiente rural y costumbrista tiene como fondo las tierras de la Alcarria, Aragón (***La Dolores***), o Murcia (***María del Carmen***), donde los temas del honor y el sacrificio juegan un papel de primera importancia [193]. De sus obras, la que más gloria le ha dado es ***La Dolores*** (1892), inspirada en la

[193]Para Ruiz Ramón este autor catalán representa, junto a Cano y Sellés, *"algunos de los aspectos principales del mediocre teatro que abastecía los escenarios de fin de siglo, haciendo de cada una de sus piezas libretos de zarzuela en potencia, por la conjunción de regionalismo costumbrista, de idealismo sentimental y de exaltación popularista de la mujer-joven, hermosa y buena-..."*, Véase el epígrafe "Tres dramaturgos menores: Cano, Sellés y Felíu y Codina",en *Historia del Teatro Español, I*, op.cit.,pp.422-426.

célebre copla infamante (*"Si vas a Calatayud / pregunta por la Dolores / que es una chica muy guapa / y amiga de hacer favores"*), con que la protagonista se veía denigrada por el antiguo amante despechado. De este drama inicial surgieron pronto adaptaciones musicales y reelaboraciones escénicas y novelísticas [194], así como diversas versiones cinematográficas en España y Argentina.

1. *La Dolores.*

En 1908 fue llevada por primera vez al cine con el mismo título de la obra, ***La Dolores***, dirigida por Fructuós Gelabert y Enrique Giménez como una mera ilustración de la pieza teatral [195]. La siguiente versión, inspirada en el argumento de Feliu y Codina, se tituló ***La mesonera del Tormes*** (1919), a fin de escamotear los derechos de autor [196]. En 1923, rodó Maximiliano Thous en sus estudios valencianos ***La Dolores***, fuertemente

---

[194] Del tema de esta pieza se obtuvo una adaptación musical en 1895 de Tomás Bretón, luego convertida en ópera; en 1897 también se estrenó otra ópera homónima en Paris; dos continuaciones escénicas, de Luis Fernández Ardavín (*La hija de la Dolores*, 1927), y José Manuel Acevedo (*Lo que fue de la Dolores*, 1933), además de la versión novelada escrita por el propio Felíu y Codina (*La Dolores: Historia de una copla*), Véase A.Fernández-Cid, quien recoge el estreno de la oportuna parodia, *Dolores de cabeza*, en su libro *Cien años de teatro musical en España...*, op.cit., pp.61,63 y 289-291.

[195] Posterior a esta versión hallamos un corto titulado *Si vas a Calatayud* (de la serie *Cuentos Baturros*), inspirado en un cuento popular aragonés que rememora el famoso personaje. Dicho corto, realizado en 1915 por Domènec Ceret, que incluimos en la filmografía sobre la Dolores, aparece citado por Luis Gasca en *Un Siglo de Cine Español*, Barcelona, Planeta, 1998,p.460.

[196] El plan de producción de ésta y otras adaptaciones emprendidas por Patria Films aparece descrito por Josefina Martínez, *Los primeros 25 años de cine en Madrid 1896-1920*, Madrid, Filmoteca Española, 1992, pp.159-160.

inspirada en la zarzuela homónima de Bretón [197]. Florián Rey abordó en 1939 una cuarta adaptación, sonora, protagonizada por Conchita Piquer, que, sin apartarse de la obra original, poseía una fluidez narrativa que la convierte en la más ágil y cinematográfica de todas. Según Sánchez Vidal se caracterizaba por ser *"la versión más reivindicativa de la libertad de la mujer filmada hasta entonces, y mucho más avanzada en este aspecto que Nobleza baturra*, *lo que se traduce, también, en una cámara más libre"* [198]. Al cabo de mucho tiempo, en 1960 Jorge Griñán escribió y produjo ***Alma aragonesa***, libremente inspirada en ***La Dolores***, trasladando la acción de Calatayud a Albarracín en la época de las guerras carlistas y presentando a la protagonista desdoblada en madre e hija [199].

El mismo personaje lo recreó Imperio Argentina en el film porteño, ***La copla de la Dolores*** (1947), dirigido por Benito Perojo, quien basó su adaptación no en Feliu y Codina sino en el drama derivado de aquél de José Manuel Acevedo, ***Lo que fue de la Dolores*****,** título que ostentó la cinta para su estreno en España, mientras en Estados Unidos se exhibió en 1951 con el de ***Song of Dolores*** [200].

---

[197] Véase la ficha propuesta en *Catálogo del Cine Español...(1921-1930)*, op.cit., p.58.

[198] En el minucioso estudio que le dedica Agustín Sánchez Vidal al director aragonés, nos recuerda de paso *"el idéntico esquema argumental con que estaba configurado el drama de Dicenta que inspiraba su* Nobleza baturra*"*, Véase *El cine de Florián Rey*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 1991, pp.247-261.

[199] Manuel Rotellar menciona dicha versión en *Los aragoneses*, VVAA, Madrid, Istmo, 1977, p.487.

[200] Remito al pormenorizado análisis que le dedica Román Gubern, *Benito Perojo.Pionerismo y supervivencia*, Madrid, Filmoteca Española, 1994, pp.407-413.

2 .*María del Carmen.*

El otro drama de Feliu y Codina, famoso internacionalmente, gozó de especial popularidad en Francia, tras su estreno en París con el título de ***Aux jardins de Murcie*** (1911), que se conservó tambien al ser llevado a la pantalla en sendas versiones francesas, una muda y otra sonora [201]. La primera la produjo y dirigió Louis Mercanton [202], en colaboración con René Hervil. De la segunda -ni siquiera estrenada en España como la anterior- no se posee la menor referencia.

FILMOGRAFIA:

La Dolores. Pr.: Films Barcelona (España), 1908. G.: F.Gelabert, según la obra homónima. D.: Fructuoso Gelabert y Enrique Giménez. I.: Enrique Giménez, Mercedes Marsal, Vicente Sirvent, Joaquín Carrasco, Josep Vives, Sres. Gallart y Bozzo.

Si vas a Calatayud. Pr.: Studio Films (España), 1915. G.: Domènec Ceret, basado en un cuento popular baturro. D.: Domènec Ceret. I.: Domènec Ceret, José Font, Alfonso Tormo, José Usall, Dolores Plá, Héctor Quintanilla. Nº 8 de la serie *Cuentos baturros.*

La Mesonera del Tormes. Pr.: Patria Films-Atlántida Cinematográfica (España), 1919. G.: Julio Roesset, basado en *La Dolores*.

---

[201] Para todo lo concerniente a esta obra, Véase Mariano de Paco, *María del Carmen, de Felíu y Codina*, Murcia, Sucesores de Nogués, 1974.

[202] Realizador procedente del teatro que debía su paso al cine de la mano de Sarah Bernhardt, a quien había dirigido en cinco films, antes de su discreta asociación con R.Hervil (1917-1922). Del sonoro destacan sus versiones francesa y española -en los estudios de Joinville- de *Su noche de bodas/Marions-nous* (1931), en las que tambien colaboró Florián Rey, Véase A.Sánchez Vidal, op.cit., pp.151-155.

D.: Julio Roesset y José Buchs. I.:Carmen Jiménez, José Montenegro, Lina Mora, Francisco Pereda.

Aux jardins de Murcie / En los jardines de Murcia. Pr.: Mercanton (Francia), 1922. G.: basado en la obra homónima. D.: Louis Mercanton y René Hervil. I.: Arlette Marchal, Pierre Blanchar, Ginette Maddie.

La Dolores. Pr.: Compañía Cinematográfica Hispano-Portuguesa-P.A.C.E. (España), 1923. G.: Maximiliano Thous, según la zarzuela homónima de Feliu y Codina y Tomás Bretón. D.: Maximiliano Thous. I.: Anita Giner Soler, Leopoldo Pitarch, José Latorre, José Angeles, Dolores Cortés, Arturo Pitarch.

María del Carmen / Aux jardins de Murcie. Pr.: Hispano-Italo-Alemán Films (Francia), 1935. G.: basado en la obra homónima. D.: Marcel Gras. I.: Juanita Montenegro, Jean Vital, Hubert Prélier.

La Dolores. Pr.: Cifesa (España),1939. G.: F.Rey, según la obra homónima. D.:Florián Rey. I: Conchita Piquer, Manuel Luna, Ricardo Merino, Ana Adamuz, Manuel González, *Niño de Marchena*, Guadalupe Muñoz Sampedro.

La Copla de la Dolores/Lo que fue de la Dolores. Pr.: Argentina Sono Film (Argentina), 1947. G.: Francisco Madrid, según la pieza *Lo que fue de la Dolores*, de J.M.Acevedo. D.: Benito Perojo. I: Imperio Argentina, Enrique Diosdado, Amadeo Novoa, Ricardo Canales, Manuel Díaz González, Perico Chicote.

Alma Aragonesa. Pr.: Aguila Films (España), 1960. G.: Jorge Griñán, José Ochoa y M.Sánchez, inspirado en *La Dolores*. D.: José

Ochoa. I: Lilian de Celis, Manuel Manuel Monroy, José Calvo, Magda Pérez, Mario Morales,Félix Dafauce.

7. Dicenta, Joaquín (Calatayud, 1863 - Alicante, 1917).

Irrumpió en el panorama escénico español al finalizar la década de los ochenta a la temprana edad de 25 años, con el estreno de ***El suicidio de Werther*** (1888), obra en cuatro actos y en verso, a la que siguieron ***La mejor ley*** (1889), ***Luciano*** (1894), ***Juan José*** (1895), ***El señor feudal*** (1897), hasta concluir su producción con ***Daniel*** (1904), y ***El lobo*** (1914). En el cultivo de los temas realistas, Dicenta vino a afianzar, tras la tímida labor precursora de autores como Enrique Gaspar (1842-1902), lo que daría en llamarse *drama social* español, cuyos contenidos y esquemas han quedado ligados a su figura [203]. Dentro del teatro lírico -tan en boga a finales de siglo-, obtuvo algunos éxitos, como ***Curro Vargas*** (1898), y ***La Cortijera*** (1901), escritos en colaboración con Manuel Paso y música de Chapí [204]. No obstante, la obra con la que se le asocia fue ***Juan José***, que atrajo la atención del público desde su estreno convirtiéndose pronto en la

[203]Para la evolución y el significado dramáticos del autor que nos ocupa resulta imprescindible el libro de Jaime Más Ferrer, *Vida, teatro y mito de Joaquín Dicenta*, Alicante, Instituto de Estudios Alicantinos, 1978.

[204]Véase el cap. "Teatro Musical" de J.Más Ferrer, op.cit., pp.98-101. Manuel PASO y CANO(Granada, 1866-Madrid,1901), hermano del comediógrafo Antonio Paso y Cano, sólo cultivó el teatro lírico en colaboración con Dicenta, si bien se distinguió más como poeta, en la estela de precursores del modernismo, en opinión de Emiliano Díez-Echarri y José Mª Roca Franquesa, *Historia de la Literatura Española e Hispanoamericana*, Madrid, Aguilar, 1968, pp.1179 y 1485.

obra más representada en nuestro país después del Tenorio [205]. La conjunción dramática de pasiones individuales (honra, amor y celos), en ***Juan José*** [206], no pasó tampoco inadvertida para el primitivo cine -en su propensión al melodrama y folletín- [207], de cuyo personaje se vio instintivamente tentado en tres ocasiones.

1.*Juan José*.- La primera tentativa fílmica de la obra se localiza en Cuba (1910), con el mediometraje homónimo que sirvió de base al primer film *con argumento* literario allí, debido al iniciador de aquella cinematografía, Enrique Díaz Quesada [208]. La segunda adaptación la abordó en 1917 Ricardo de Baños, tras fundar la Royal Films, incluida en una serie de películas inspiradas en piezas célebres de nuestro teatro [209].

---

[205]Para el estudio de esta obra, en particular, remito a Jaime Más Ferrer (ed.), Joaquín Dicenta,*Juan José*, Madrid, Cátedra, 1992. Gies la denomina el *"Tenorio socialista"* por representarse entonces todos los años el primero de mayo, op.cit., p.458.

[206]En observación de F.Ruiz Ramón, op.cit., p.428.

[207]El período mudo español se caracterizó por la imperiosa necesidad de encontrar géneros populares y accesibles al mayor número potencial de espectadores, según ha estudiado J.Pérez Perucha, *Cine Español (1896-1988)*, op.cit., p.64.

[208]Estrenado con gran éxito de taquilla, de esta cinta de 3.200 pies no existe copia por haber quedado destruida -junto con otras producciones de aquel pionero- en un violento incendio, Véase Arturo Agramonte, *Cronología del Cine Cubano*, La Habana, ICAIC, 1966, pp.30-32.

[209]Las otras eran *La Malquerida* (Benavente), y *Don Juan Tenorio* (Zorrilla), según F.Méndez-Leite, op.cit., I, p.120.

Adelqui Millar rodaría una tercera versión en 1928, por cuenta de la productora inglesa Whitehall y con exteriores rodados en España [210].

2. Otras adaptaciones.- Al cine mudo pertenece asimismo ***El señor feudal*** (1925), cuya adaptación corrió a cargo de Joaquín Dicenta (hijo), quien pasaría a dirigir él mismo en 1928 ***El lobo***, basada en la obra de su padre [211].

Las zarzuelas escritas por Dicenta -en colaboración con Paso- fueron llevadas tambien a la pantalla muda, en 1923, por el director José Buchs: ***Curro Vargas***, y ***Rosario la Cortijera*** [212]. La adaptación de la versión sonora de ***Rosario la Cortijera*** (1935) la haría el tandem Joaquín Dicenta-Antonio Paso (hijos), basándose en la refundición dramática que ambos habían llevado a cabo de ***La Cortijera***, con la intensificación de la

---

[210] El trotamundos chileno, Adelqui Millar, se convirtió en uno de los directores extranjeros afincados en la industria del cine republicano, tras haber tomado parte en las versiones hispanas rodadas en los estudios Paramount de Joinville, Véase Román Gubern, *El Cine Sonoro en la II República (1929-1936)*, Barcelona, Lumen, 1977, pp.175 y 181.

[211] Para abordar esta última adaptación de su progenitor, Dicenta (hijo) pasó a convertirse en director , guionista y productor de la misma, Véase *Catálogo del Cine Español...(1921-1930)*, ibidem., p. 90.

[212] Obsérvese cómo ya la versión muda de esta zarzuela adopta no el título original sino el de la refundición dramática hecha por J.Dicenta y A.Paso (hijos), estrenada el 21-IX-1922, en el Coliseo Imperial, según figura en la edición: Barcelona, Casa Editorial Maucci, s.f. La refundida obra *Rosario la Cortijera* tambien apareció publicada en la colección *La Novela Teatral* (núm. 442), 10 de mayo de 1925.

vertiente folklórica que servía de lucimiento a la tonadillera Estrellita Castro [213].

FILMOGRAFIA:

Juan José. Pr.: Consorcio Santos-Artigas-Díaz Quesada (Cuba), 1910. G. y D.: Enrique Díaz Quesada. I.: Gerardo Arcecona y Maria Luisa Villegas. Mediometraje.

Juan José. Pr.: Royal Films (España), 1917. G.: Ricardo de Baños, según la obra homónima. D.: Ricardo de Baños. I.: Ramón Quadreny, Julia Delgado Caro,José La torre, Francisco Aguiló, Luis R.Agudín.

Curro Vargas. Pr.: Film Española (España), 1923. G.: José Buchs, según la zarzuela homónima. D.: José Buchs. I.: Ricardo Galache, Angelina Bretón, José Montenegro, María Comendador, María Anaya, Laura Pinillos, Antonio Gil Varela *Varillas*.

Rosario la Cortijera. Pr.: Film Española (España), 1923. G.: José Buchs, según la zarzuela *La Cortijera*. D.: José Buchs. I.: Elisa Ruiz Romero *Romerito*, Miguel Cuchet, Manuel San Germán, Encarnación López *La Argentinita*, Antonio Gil Varela *Varillas*, María Comendador, José Montenegro.

El Señor Feudal. Pr.: La Nacional (España), 1925. G.: Joaquín Dicenta (hijo), según la obra homónima. D.: Agustín García Carrasco. I.: Javier de Rivera, Ramón Meca, José Francés, Angelina Bretón, Guillermo Muñoz, Anselmo Varona.

---

[213]Para el tema de la *españolada* como base del emergente cine musical nacional de los años 30, Véase *El Cine Sonoro en la II República**...***, op.cit., pp.125-139.

Juan José. Pr.: Whitehall (Gran Bretaña), 1928. G.: Adelqui Millar, según la obra homónima. D.: Adelqui Millar. I.: Adelqui Millar, Manuela del Río, Denise Lorys, Marcel Vibert.

***El lobo*.** Pr.: Ediciones Dicenta (España), 1928. G.: Joaquín Dicenta (hijo), según la obra homónima. D.: Joaquín Dicenta (hijo). I.: Carmen Rico, Pablo Zapico, María Anaya, Adolfo Bernáldez, Modesto Rivas, Conchita Constanzo.

Rosario la Cortijera. Pr.: Ernesto González (España), 1935. G.: Joaquín Dicenta y Antonio Paso (hijos), según su obra homónima, basada en *La Cortijera*. D.: León Artola. I.: Estrellita Castro, Niño de Utrera, Rafael Durán, Elva Roy, Antonio Gil Varela *Varillas*, Alfredo Corcuera.

8 .Pérez Galdós, Benito (Las Palmas de Gran Canaria, 1843 - Madrid, 1920).

Dejamos para el final a este escritor por su escasa representación dentro del trabajo que venimos desarrollando, ya que sólo se adaptaron al cine dos obras de su producción teatral. Galdós, además -entre los autores del siglo XIX aquí estudiados-, como dramaturgo es el último en estrenar, en 1892, año en que se presentó en los escenarios la adaptación teatral de su novela ***Realidad*.** Con dicha obra comienza el ciclo dramático galdosiano, compuesto por una veintena de dramas, muchos de los cuales -entre los que se cuentan ***La loca de la casa***, ***El abuelo***, ***Casandra***, ***Doña***

Perfecta o ***Marianela***- procedían de las propias novelas de igual título [214], aunque sólo algunos (como los dos primeros antes citados), han sido destacados por los críticos como los de más alto nivel escénico [215]. No obstante, el interés que siempre suscitó Galdós en el cine partía de textos narrativos y no teatrales, con dos únicas excepciones: la versión muda de ***La loca de la casa*** (1926), adaptada y dirigida por Luis R.Alonso, según la pieza escénica estrenada en 1893; y la primera versión , sonora, de ***Marianela*** (1940), de Benito Perojo, adaptación de una versión teatral de la novela homónima hecha por los Hermanos Alvarez Quintero en 1916, quienes colaboraron en el guión de Perojo como autores de diálogos adicionales [216].

---

[214]El tema de la relación entre novela y teatro en la trayectoria del Galdós dramaturgo aparece analizada por Gonzalo Sobejano, "Razón y suceso de la dramática galdosiana", en *Anales Galdosianos**, V***, 1970, pp.39-54. Sobre la temprana vocación teatral de Galdós, Véase Carmen Menéndez Onrubia, *Introducción al teatro de Benito Pérez Galdós*, Madrid, C.S.I.C., 1983. En torno a la renovación de la temática teatral que significó su obra, Véanse los epígrafes "Galdós dramaturgo", de F.Ruiz Ramón, op.cit., pp.430-438, y "Galdós y la nueva estética", de D.T.Gies, op.cit., pp.470-488, y el ensayo de Stanley Finkenthal, *El teatro de Galdós*, Madrid, Fundamentos, 1980.

[215]F.Ruiz Ramón, ibidem., pp.434 y 436.

[216]Este dato, ofrecido por Jorge Urrutia en *Imago Litterae*, Sevilla, Alfar, 1984, p.25,lo observa con reservas Gubern para quien el film de Perojo *"es tributario de la novela de Galdós y no del melodrama escénico de los Alvarez Quintero"*, Véase *Benito Perojo**...***, op.cit., p.340. La filmografía galdosiana, iniciada en 1925 con la versión muda de *El abuelo*, y completada con otros 17 films y la serie televisiva *Fortunata y Jacinta*, apareció estudiada en el monográfico *Galdós en la Pantalla*, Las Palmas, Filmoteca Canaria, 1981. Para las adaptaciones de sus novelas remito al trabajo de Rafael Utrera, "La novela de Pérez Galdós en la Pantalla", incluido en la ed.cit., pp.5-17, y a Luis Quesada, *La novela española y el cine*, Madrid, JC, 1986, pp.81-102. Sobre la influencia ejercida por el cine en

Para el estudio de las relaciones de la literatura galdosiana y el cine, conviene señalar el interés ejercido por su narración fantástica, ***La sombra*** (1867), no ya sólo como germen de una posible versión cinematográfica sino por contener elementos narrativos similares a los recursos técnicos de un film (el *flashback*, por ejemplo), e ingredientes temáticos propios del cine policíaco y fantástico [217]. Esa misma idea, curiosamente, ya había suscitado un texto poético-dramático que publicó el poeta León Felipe en 1951, titulado ***La manzana***, calificado por su autor como *poema cinematográfico*. Este experimento venía a ser el hipotético guión, inspirado literariamente en el relato galdosiano de ***La sombra***, según comentamos en el apartado dedicado a los autores del exilio [218].

FILMOGRAFIA:

1. Adaptaciones novelísticas [219]:

El abuelo (José Buchs, 1925, España): según la novela homónima.

---

la obra de Galdós y acerca de los procedimientos narrativos galdosianos preanuncio de las técnicas del cinematógrafo, Véanse los trabajos de Benito Madariaga de la Campa, "El cine en Pérez Galdós", y de Sebastián de la Nuez Caballero, "La imagen cinemática y dramática en algunas obras de Galdós", contenidos en el mismo monográfico citado, pp.19-29 y 35-38, respectivamente. Respecto a la versión muda de *La loca de la casa*, todos los testimonios coinciden en señalar su tardío estreno en 1928 y el escaso interés suscitado entre el público, Véase Angel Falquina, *Una historia sincera del cine español*, Madrid,Camacar, 1980, p.27.

[217] Remito al art. de S.De la Nuez Caballero, op.cit., pp.37-38.

[218] *La manzana.Poema Cinematográfico*, México,Tezontle, 1951. Consúltese para *La sombra*,el Prólogo de E.Chamorro en Miguel Castellote Editor, Madrid,1972,pp.7-9.

[219] En esta relación sólo hacemos mención de las adaptaciones novelísticas, objeto de otros trabajos citados en nota 114.

Adulterio (José Díaz Morales, 1943, México): según la novela *El abuelo*.

La loca de la casa (Juan Bustillo Oro, 1950, México): según la novela homónima.

Doña Perfecta (Alejandro Galindo, 1950, México): según la novela homónima.

Misericordia (Zacarías Gómez Urquiza, 1952, México): según la novela homónima.

La mujer ajena (Juan Bustillo Oro, 1954, México): según la novela *Realidad*.

El abuelo (Román Viñoly Barreto, 1954, Argentina): según la novela homónima.

Marianela (Julio Porter, 1955, Argentina) : según la novela homónima.

Nazarín (Luis Buñuel, 1958, México) : según la novela homónima.

Fortunata y Jacinta (Angelino Fons, 1969,España): según la novela homónima.

Tristana (Luis Buñuel, 1969, España-Francia) : según la novela homónima.

Marianela (Angelino Fons, 1972, España) : según la novela homónima.

La duda (Rafael Gil, 1972, España) : según la novela *El abuelo* .

Tormento (Pedro Olea, 1974, España) : según la novela homónima.

Doña Perfecta (César Ardavín, 1977, España) : según la novela homónima.

El abuelo (José Luis Garci, 1997), España) : según la novela homónima.

2. Adaptaciones de Obras Teatrales:

La loca de la casa. Pr.: Producciones Hornemann (España), 1926. G.: Luis R. Alonso, según la obra homónima. D.: Luis R.Alonso. I.: Carmen Viance, Rafael Calvo, Consuelo Quijano, Ana de Siria, Matilde Artero, Modesto Rivas, Manuel San Germán.

Marianela. Pr.: Ufisa (España, 1940). G.: Benito Perojo, según la versión escénica de la novela homónima. D.: Benito Perojo. I.: Mary Carrillo, Julio Peña, María Mercader, Rafael Calvo, Jesús Tordesillas, Carlos Muñoz, Blanca Pozas.

9. Otros Autores Decimonónicos.

Salvo el segundo, Camprodón, autor de segunda o tercera fila, cultivador del drama sentimental a la manera de Tamayo y Baus pero sin las virtudes de éste, los demás autores, como Bernat y Baldoví, Ramos Carrión, Vital Aza, Valentín Gómez y Félix González Llana, resultan de difícil clasificación [220].

[220] Así son definidos Ramos Carrión y Aza por Jesús Rubio Jiménez, "El Teatro en el siglo XIX (II) (1845-1900)",en *Historia del Teatro en España, II*, op.cit., p.659. Ramos Carrión es tambien citado entre los autores más prolíficos del mismo período, Véase D.T.Gies, op.cit., p.328.

1. JOSEP BERNAT i BALDOVI (Sueca , 1809 - Valencia, 1864).- Poeta y sainetero valenciano [221], escribió numerosas piezas en castellano y valenciano (***El gafaút*** o ***El pretendiente labriego***, ***Pataques y caragols*** o ***La tertulia de Cocau***, ***L´agüelo Pollastre*,**etc.), entre las que destaca el sainete en un acto escrito en 1845, ***Visanteta y Pasqualo*,** tambien conocida por el título de ***El virgo de Visanteta y el alcalde de Favara***. En 1977, de esta obra se rodó una versión en el País Valenciano, de donde eran oriundos el director, Vicente Escrivá, y algunos actores del reparto, y en donde se exhibió en lengua vernácula, con tal espectacular éxito que originó una secuela, ***Visanteta esta-te queta*** (subtitulada en castellano ***Gata caliente***), con el mismo equipo.

El virgo de Visanteta. Pr.: Aspa P.C. (España), 1977. G.: Vicente Escrivá y Antonio Fos, según la obra homónima. D.: Vicente Escrivá. I.: Maria Rosaria Omaggio, José Sancho, Queta Claver, Antonio Ferrandis, Josele Román, Joan Monleón.

Visanteta esta-te queta/Gata caliente. Pr.: Aspa P.C. (España), 1979. G.: Vicente Escrivá y Antonio Fos, inspirado en *El virgo de Visanteta*. D.: Vicente Escrivá. I.: Maria

Rosaria Omaggio, José Sancho, Josele Román, Antonio Ferrandis, Queta Claver.

---

[221] Sobre este autor se ha publicado una biografía política escrita por Enric Borderia, Francesc Andreu Martínez Gallego e Inmaculada Rius Sanchís, *Josep Bernat i Baldoví, 1809-1864, entre la cultura popular i la política burgesa*, Sueca, 1999.

2. FRANCISCO CAMPRODON (Vich , 1816 - La Habana, 1870).- Dramaturgo de expresión castellana y catalana, célebre por sus libretos de zarzuelas -entre las que destaca la celebérrima ***Marina*-,** escribió entre 1851-52, un drama sentimental y costumbrista, ***Flor de un día***, que, con un lenguaje lleno de ripios y barbarismos, alcanzó enorme popularidad, y halló su continuación en ***Espinas de una flor***. Análogo éxito que en España, conocieron esos títulos en Hispanoamérica, y en México suscitaron su versión fílmica, rodándose en 1945 dos cintas simultáneamente y por el mismo equipo.

***Flor de un día*.** Pr.: Ramón Pereda (México), 1945. G.: Ramón Pereda, según el drama homónimo. D.: Ramón Peón. I.: Ramón Pereda, Adriana Lamar, José Goula,

Elena D´Orgaz, José Baviera, Micaela Castejón.

Espinas de una flor. Pr.: Ramón Pereda (México), 1945. G.: Ramón Pereda, según el drama homónimo. D.: Ramón Peón. I.: Ramón Pereda, Adriana Lamar, Elena D´Orgaz, Carlos Martínez Baena,, José Pulido, Joaquín Coss, Juan José Laboriel, Salvador Quiroz.

3. MIGUEL RAMOS CARRION (Zamora, 1848 - Madrid, 1915).- Se convirtió en uno de los autores más aplaudidos de finales de siglo, siendo muy fructífera su colaboración con VITAL AZA (Pola de Lena, 1851 - Madrid, 1912), en una serie de zarzuelas -con música de Ruperto Chapí-, algunas de las cuales sobresalieron, como *El* ***Rey que rabió*** (1891), uno de los hitos del género por su ingenio chispeante y eficacia teatral . Del primero de estos autores fueron también muy representadas otras

zarzuelas (***La tempestad***, 1882, ***La bruja***, 1887), y una comedia titulada ***El noveno mandamiento*** (1879). Las zarzuelas citadas han conocido varias adaptaciones tanto mudas como sonoras, las cuales quedan citadas en la filmografía. Su mencionada comedia de enredos matrimoniales conoció una versión hispano argentina de 1960, estrenada en España bajo el título de ***La mujer de tu prójimo*** [222].

La Bruja. Pr.: Compañía Cinematográfica Hispano-Portuguesa (España), 1923. G.: Maximiliano Thous, según la zarzuela homónima. D.: Maximiliano Thous. I.: Lola Paris, Concha Gorgé, Leopoldo Pitarch, Arturo Pitarch, Francisco Villasante.

El Rey que rabió. Pr.: Ediciones Forns-Buchs (España), 1929. G.: José Buchs y Antonio Paso, según la zarzuela homónima. D.: José Buchs. I.: Juan de Orduña, Amelia Muñoz, José Montenegro, José Ballester, Pedro Barreto, María Anaya.

El Rey que rabió. Pr.: Exclusivas Diana (España), 1939. G.: José Buchs, según la zarzuela homónima. D.: José Buchs. I.: Raquel Rodrigo, Juan Bonafé, Luis Peña, Luis Heredia, Valeriano Ruiz París, Carmen Sanz, Manuel París.

La Tempestad. Pr.: CEPICSA (España), 1944. G.: Javier de Rivera y Antonio y José Ramos Martín, según la zarzuela homónima. D.: Javier de

---

[222] Su tardía adaptación -en una época en la que el nombre de Ramos Carrión significaba bien poco- y su baja clasificación -en 3ª Categoría- debieron determinar una casi inexistente difusión comercial. En los Anuarios de cine español no aparece recogida hasta 1964 (Véase *Cine Español 1964*, Madrid, Uniespaña, 1965, p.119), mientras que su fecha de estreno aun no la registra en 1965 F.Méndez-Leite, *Historia del Cine Español*, op.cit., II, p.727.

Rivera. I.: Rufino Inglés, Mª Luisa Gerona, Julia Lajos, Manuel Halcón, Fred Galiana, Manuel Arbó.

El noveno mandamiento /La mujer de tu prójimo. Pr.: Producciones Cinematográficas M.D.- General Belgrano (España-Argentina), 1960. G.: Federico Muelas, E.Villalba Welsh y José Manuel Iglesias, según la obra homónima. D.: Enrique Carreras. I.: Fernando Fernán Gómez, Susana Canales, Julio Peña,, Mercedes Carreras, Rafael Carret *Pato*, Mario Baroffio, Ana María Cachito.

4. FELIX GONZALEZ LLANA.- Periodista y autor dramático de finales del XIX y principios del XX, escribió casi todas sus obras en colaboración con otros, como José Francos Rodríguez, y, en especial, con VALENTIN GOMEZ (1843-1907), asimismo periodista y dramaturgo. De ambos es ***El soldado de San Marcial*** (1885), melodrama en cinco actos, escrito sobre ***Una causa célebre*** : un episodio acaecido durante la Guerra de la Independencia en el que un Sargento que ha ayudado a un Conde durante su agonía es acusado de haberlo asesinado. Fue muy representado en los repertorios de las compañías que actuaban por provincias, tanto por lo edificante y folletinesco del asunto como por prestarse al lucimiento del actor en el papel protagonista. Y a este hecho parece estar ligado tambien su paso al cine en la época muda, con dos versiones casi simultáneas, ***El Calvario de un héroe*** (1914) -con Enrique Giménez-, y ***El cuervo del*** *campamento* (1915) -que sitúa la acción en la

tercera guerra carlista-[223], y una sonora, con el título de ***El 113*** (1935), interpretada y codirigida por el actor Ernesto Vilches [224].

El Calvario de un héroe. Pr.: Barcinógrafo (España), 1914. G.: Adrià Gual, basado en *El Soldado de San Marcial*. D.: Adrià Gual. I.: Enrique Giménez, Joaquín Carrasco, C.Capdevila, J.Munt Roses, Emilia Baró, Avelino Galcerán, José Durán.

El cuervo del campamento. Pr.: Segre Films (España), 1915. G.: Fructuoso Gelabert y José de Togores, basado en *El Soldado de San Marcial*. D.: Fructuoso Gelabert y José de Togores. I.: Modesto Santolaria, Gerardo peña, Lola Ojal, Alonso Nieto, Maruja López, Juan Plaza, Enrique Guitart (padre), Domènec Ceret.

***El 113*.** Pr.: ECESA (España), 1935. G.: Ernesto Vilches, Domínguez Tejedor y Alfredo Miralles, basado en *El Soldado de San Marcial.* D.: Rafael J.Sevilla y Ernesto Vilches. I.: Ernesto Vilches, Virginia Zuri, Juanita Poveda, Luchy Soto, Cecilio Rodríguez de la Vega, Agustín Povedano,

---

[223]Esta versión constituyó para la época una auténtica superproducción, movilizándose 160 soldados de Infantería y 50 de Caballería, mandados por sus mismos jefes del Ejército, y fue adquirida para su explotación extranjera por la Gaumont, Véase el art. de Sergio Alegre y Magí Crusells, "Boreal Films: la productora de F.Gelabert destruida por la I Guerra Mundial", *Film Historia*, Vol.cit., p.182.

[224]En esta versión parecen confluir ambas tendencias: lo edificante del tema -razón por la cual lo eligió una productora afín a Acción Católica-, y su carácter de melodrama efectista que acentuaba el histrionismo del actor, lo que debió agradar a Ernesto Vilches, hasta el punto de interpretarla y codirigirla, según los datos extraídos de R.Gubern, *El Cine Sonoro en la II República**...***, op.cit., p.69, y L.Gómez Mesa, *La Literatura Española en el Cine Nacional**...***, op.cit., p.126, respectivamente.

Isabel Pradas, Pablo Alvarez Rubio, Alfredo Mayo, Marina Alcañiz, Nicolás Perchicot.

5. TEATRO DEL SIGLO XX.

El estudio de los autores teatrales de este siglo, en relación con el cine, dada la dimensión de ciclos genéricos y promociones que abarca, aparecerá estructurado en ocho apartados cuyos títulos quedan enunciados así:

I. Teatro Finisecular.
II. Teatro anterior a 1936.
III. Autores del Exilio.
IV. Teatro de Postguerra.
V. Teatro de Humor.
VI. Dramaturgos de los Años 50.
VII. Dramaturgos de los Años 60.
VIII. Ultimas generaciones de teatro español.

5. I. TEATRO FINISECULAR.

Lo componen autores que, por nacimiento, pertenecen cronológicamente al siglo anterior, si bien, profesionalmente, se inician en las dos primeras décadas de éste. Tienen, pues, todos ellos al comenzar la centuria, entre 19 -como Muñoz Seca- y 39 años -como Rusiñol-, habiendo visto más de uno estrenar algunos sainetes antes de que termine el siglo XIX -caso de Arniches y los Quintero-. Formalmente denotan todos ellos la

confluencia de estilos y géneros que se conformará a lo largo de los años 20 y, que de hecho, caracterizará asimismo al teatro de autor en las dos siguientes décadas [225]. Un dato histórico verdaderamente importante sobre el mismo período es la aparición e implantación social del cine como espectáculo que, al tiempo que se perfila como un serio competidor para el teatro, cambia la trayectoria de muchos escritores a quienes dicha aparición -por sorprenderles en una etapa de mayor o menor madurez artística- los convierte en detractores o en defensores apasionados de aquel espectáculo [226]. El cine y su mundo influirán en las técnicas presentativas y en algunos textos teatrales que, de forma oportunística, llegarán a anunciarse en los escenarios [227]. El cine entendido exclusivamente como una continuación del teatro, junto con la sagacidad de los pioneros de la industria cinematográfica española, al limitarse a

---

[225]Véanse, a propósito de géneros cultivados y obras de mayor popularidad, María Francisca Vilches de Frutos y Dru Dougherty, "La escena madrileña entre 1900 y 1936: Apuntes para una historia", *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, XVII, 1992, pp.207-220, y *La escena madrileña entre 1918 y 1926. Análisis y documentación*, Madrid, Fundamentos, 1990.

[226]Sobre la recepción del cine en España remito, entre otros, a los libros de Rafael Utrera, *Modernismo y 98 frente a Cinematógrafo*, Sevilla, Universidad, 1981, y *Escritores y Cinema en España.Un acercamiento histórico*, Madrid, Ediciones JC, 1985; Andrés Amorós, *Luces de candilejas*, Madrid, Espasa Calpe, 1991, pp.187-216; y José Antonio Pérez Bowie, *Materiales para un sueño.En torno a la recepción del cine en España 1896-1936*, Salamanca, Librería Cervantes, 1996.

[227]Los referentes cinematográficos en el teatro han sido objeto de observación en el libro de Pérez Bowie, cit., pp.151-158, y en otro trabajo suyo anterior, "Cine versus teatro: el impacto del Cinematógrafo en la teoría teatral", en AA.VV., *El escultor Julio Antonio.Ensayos de aproximación*, Tarragona, Museu d´Art Modern, 1990, pp.120-132.

filmar las piezas de mayor éxito comercial, no dejarán de estar presentes con la puesta en marcha, sistemática desde 1910, de la producción de adaptaciones de dramas y zarzuelas, filmadas con las más rudimentarias técnicas del cine mudo [228].

Al grupo de autores *finiseculares* pertenecen algunos escritores de la Generación del 98 (como los Hermanos Machado), un extenso plantel de comediógrafos del llamado *drama burgués* (representados por Benavente, Linares Rivas y los Quintero), los del *teatro cómico* (con Abati, Arniches, Muñoz Seca y Paso), del *teatro poético* (Marquina y Villaespesa), los dramaturgos del área catalana adscritos a las corrientes vanguardistas (como Gual y Rusiñol), y, finalmente, un grupo inclasificable de escritores de menor categoría escénica, entre los que se cuentan: Gómez de Miguel, Gómez Hidalgo, José de Lucio, López Pinillos, Mihura (padre), Manuel Soriano, Vidal y Planas, etc. Se han excluido de este apartado cuatro autores (Azorín, Grau, Valle-Inclán y Martínez Sierra) que, si bien por edad le pertenecen, no obstante, quedan integrados en los dos siguientes (el teatro de preguerra y el del exilio), por las razones que ya se explicarán. En orden alfabético, por tanto, los autores estudiados son los siguientes:

---

[228] Serge Salaün ha escrito: *"El cine, entre 1900 y 1910, participa plenamente de este fenómeno de confusión que caracteriza los géneros y los espectáculos: sainete, zarzuela, ópera, género ínfimo, varietés, cine, etc., todos los tipos de expresión tienden a borrar sus fronteras. Pero, esta situación parece más perjudicial para el incipiente cine porque, en vez de buscar su propia vía, prefiere explorar los tradicionales filones taquilleros",* Véase *El Cuplé (1900-1936)*, Madrid, Espasa Calpe, 1990, pp.141-147.

1. <u>Abati y Díaz,</u> <u>Joaquín (Madrid, 1865 - 1936).</u>

Suele aparecer clasificado por la crítica como un autor cómico menor de principios de siglo [229]. Su peculiaridad artística estriba en haber escrito sus piezas teatrales siempre en colaboración con otros, entre los que cabe citar a Arniches, Antonio Paso, García Alvarez, Federico Reparaz y Martínez Sierra. Abati aparece en la nómina de colaboradores más asiduos de Arniches con quien trabajó en unas diez comedias, y como tal ha pasado a la posteridad, sin un perfil personal definido [230]. De esa unión artística destacan dos comedias que fueron adaptadas al cine, ***Angela María***, y ***No te ofendas, Beatriz*****,** según queda consignado en el apartado dedicado al gran sainetero alicantino. Pero sería con otro comediógrafo de asombrosa fecundidad, Antonio Paso y Cano, con quien estrenó sus dos títulos más celebrados: ***El orgullo de Albacete*** (1916), una comedia asainetada bastante graciosa tanto por el diálogo como por las situaciones, y un libreto de zarzuela tan popular como ***El asombro de Damasco*** (1916). Ambos títulos obtuvieron mucho éxito, lo que explica las dos versiones -muda y sonora- del primero *"cada una muy apropiada a la fecha de su filmación"* [231]. La versión muda de ***El orgullo de Albacete*** (1928) fue

---

[229]Con motivo de la reposición escénica de *Angela María*, así quedaba considerado, Véase Francisco Alvaro, *El Espectador y la Crítica (El teatro en España en 1966)*, Valladolid, Edición del autor, 1967, p.186.

[230]Véase Juan A.Ríos Carratalá, *Arniches*, Alicante, Caja de Ahorros Provincial, 1990, pp.38-42.

[231]Luis Gómez Mesa, *La literatura española en el cine nacional (Documentación y crítica)*, Madrid, Filmoteca Nacional, 1978, p.17.

acogida con benevolencia por el público pese a los méritos de su discreta realización [232]. La sonora, ***Flora y Mariana*** (1941), fue elogiada por su excelente fotografía, lo vistoso de los decorados y una realización decorosa [233]. La otra obra se adaptó con el título de ***Sucedió en Damasco*** (1942) por el tambien comediógrafo y director José López Rubio. Hecha a la medida de Miguel Ligero, para dicha versión no se escatimaron medios encargando unos decorados y vestuario fastuosos acordes con el ambiente oriental en que sucedía la acción [234]. Debemos añadir otra pieza de Abati y Paso, adaptada en México con el título *Sólo para maridos* (1952), la cual será comentada en el estudio correspondiente a Antonio Paso [235].

De la colaboración entre Abati y FEDERICO REPARAZ [236] es *Los hijos* ***artificiales*** (1918), *juguete cómico* [237] bastante representado en su

---

[232] Fernando Méndez-Leite, *Historia del cine español*, I, Madrid, Rialp, 1965, p.279.

[233] Ibidem, p.428.

[234] Se encargó de los figurines el joven José Luis López Vázquez en su primera actividad artística, Véase F.Antonio Fernández Oliva, *José Luis López Vázquez, un cómico dramático*, Madrid, Difusión Cinematográfica Española S.A., 1988, p.17.

[235] Dicho título no se halla en la relación de piezas escritas por Abati y Paso que figura en la edición de ***¡Qué encanto de mujer!***, Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 1925, pp.93-95.

[236] FEDERICO REPARAZ Y CHAMORRO (Linares, 1869-Madrid,1924) escribió algunas obras en solitario, como el juguete cómico titulado *El Cinematógrafo* (1902), que debe figurar la primera en utilizar, con motivo propagandístico o temático, el nombre del nuevo medio, precediendo al de la revista *Cinematógrafo nacional* (1907), original de Perrín y Palacios, considerado oficialmente el primer caso, entre los ejemplos recogidos por Pérez Bowie, op. cit., pp. 19 y 151.

época del que se hicieron tres versiones de distinta nacionalidad: una argentina titulada igual y realizada en 1943 por el español exiliado entonces Antonio Momplet, la española *titulada* ***Lluvia de hijos*** (1947) [238], y otra mejicana de 1952 que está considerada muy inferior a las anteriores [239].

FILMOGRAFIA:

El orgullo de Albacete. Pr.: Producciones Horneman (España), 1928. G.: Joaquín Abati, Pedro Muñoz Seca y Luis R.Alonso., según la obra homónima. D.: Luis R.Alonso. I: José Montenegro, Soledad Franco, Blanca Muñoz, Fernando Díaz de Mendoza

***Flora y Mariana*.** Pr.: Soriano Films (España), 1941. G.: Joaquín Goyanes de Osés, basado en *El orgullo de Albacete*. D.: José Buchs. I.: Blanca de Silos, Juan de Orduña, Pastora Peña, Manuel Arbó, Maria Luisa Moneró, Antonio Riquelme.

Sucedió en Damasco. Pr.: Ufisa (España), 1942. G.: J.López Rubio y Primo Zeglio, basado en *El asombro de Damasco*. D.: José López Rubio. I.: Miguel Ligero, Paola Barbara, Germana Paolieri, Luis Arnedillo, Lauro Gazzolo, Rafael Navarro, Manuel Arbó.

---

[237] Sobre el fenómeno de tan caprichosas clasificaciones de obras, impuestas a fines del siglo XIX (desde el *astracán* al *juguete cómico*), Véase Luciano García Lorenzo, "La denominación de los géneros teatrales en España durante el siglo XIX y el primer tercio del XX", *Segismundo*, III, 1967, pp. 191-199.

[238] Título coincidente con el de otra obra de F.Reparaz, la farsa *Lluvia de hijos* (1914).

[239] En opinión de Emilio García Riera, *Historia Documental del Cine Mexicano*, V, México, Era, 1973, p.94.

Los hijos artificiales. Pr.: San Miguel (Argentina), 1943. G.: A. Momplet, según la obra homónima. D.: Antonio Momplet. I.: Francisco Alvarez, Felisa Mary, Pedro Quartucci, Malisa Zini.

Angela es así (*Angela María*). Véase Filmografía de C.Arniches.

Lluvia de hijos. Pr.: Paloma Films (España), 1947. G.: Margarita Mayo y F.Delgado, basado en *Los hijos artificiales*. D.: Fernando Delgado. I.: Antonio Vico, Miriam Day, Pilar Guerrero, Raul Cancio, Félix Fernández, Julia Caba Alba.

Los hijos artificiales. Pr.: Cinematografistas Mexicanos Asociados (México), 1952. G.: Fernando Soler, según la obra homónima. D.: Fernando Soler. I.: Fernando Soler, Anita Blanch, Antonio Soler, Irma Torres, Joaquín Cordero, Emma Roldán, Aurora Walker

No te ofendas, Beatriz. Véase Filmografía de C.Arniches.

Sólo para maridos. Véase Filmografía de A.Paso.

Charlestón (*No te ofendas, Beatriz*). Véase Filmografía de C.Arniches.

2. Alvarez Quintero, Serafín (Utrera -Sevilla-, 1871 - Madrid, 1938) y Joaquín (Utrera -Sevilla-, 1873 - Madrid, 1944).

Ambos autores escribieron en colaboración numerosas piezas breves (sainetes, comedias en un acto, pasos, entremeses, etc.), comedias de costumbres y algún drama, que gozaron de gran aceptación durante medio siglo, desde la fecha de los primeros estrenos -entre 1888 y 1897-, hasta 1938 -en que muere Serafín-, contabilizándose en su producción

más de doscientas piezas teatrales [240]. El tema esencial quinteriano es un reflejo amable y sentimental de la vida, con atención al detalle costumbrista, y con el atractivo de la gracia coloquial y la maestría técnica en la construción de las obras [241]. Por la preponderancia con que aparecen en sus obras los tipos y las costumbres andaluzas, su obra ha quedado identificada al costumbrismo andaluz [242]. Para José Monleón, la imagen de Andalucía de los Quintero es la que explica el éxito de su teatro y su inmediata llegada al cine, así como su decisivo papel en la configuración de la *españolada* [243]. Para Jorge Urrutia, la cantidad de adaptaciones que se hizo de sus obras *"permiten explicar la propia historia del cine nacional"*, entre 1909 y 1961, según los films contabilizados. Aquel ensayista intenta

---

[240]Puede consultarse la relación completa de obras estrenadas por los Quintero en España y en otros países en la Bibliografía de J.Romo Arregui, del monógráfico consagrado a estos autores en *Cuadernos de la Literatura Contemporánea*, fasc.13-14, Madrid, 1944, pp.65-83.

[241]Compárese la similitud de los juicios críticos de Enrique Díez-Canedo, *Artículos de crítica teatral*, T. I, México, Joaquín Mortiz, 1968, pp.26-28, y Francisco Ruiz Ramón, *Historia del Teatro Español.Siglo XX*, Madrid, Cátedra, 1997, pp.49-53. Entre las páginas que le dedican sus contemporáneos, Véanse las opiniones de Azorín, "Los Quinteros" (1925), en *Obras Completas*, T. IV, Madrid, Aguilar, 1948, pp.621-633, y de Ramón Pérez de Ayala, "Los Hermanos Quintero", incluido en el libro III de *Las Máscaras, Obras Completas*, III, pp.622-649.

[242]En relación con ese costumbrismo, Véanse las páginas de E.Merimée, "Le théatre des Alvarez Quintero", *Bulletin Hispanique*, XXVIII, 1926, pp.36-58; Eduardo Julià Martínez, "Andalucía en el teatro de los Quintero", en el monográfico citado de *Cuadernos de Literatura Contemporánea*, pp.5-49; y el libro apologético de Anselmo González Climent, *Andalucía y los Quintero*, Madrid, Escelicer, 1956.

[243]Véase su art. "Martín Recuerda o la otra Andalucía", en José Martín Recuerda, *Teatro*, Madrid, Taurus, 1969, pp.9-11.

explicar la configuración folklórica de un cierto cine de postguerra a partir de la visión risueña y clasista que de Andalucía ofrecía el teatro de los Quintero [244]. De las adaptaciones de sus obras y de las fugaces relaciones de los Quintero con el ambiente cinematográfico, nos ocupamos en los siguientes epígrafes:

a) Opiniones, influencias y textos originales de cine.

1. Al igual que otros autores de su generación que se vieron sorprendidos por la irrupción del Cinematógrafo, los Quintero participaron del debate suscitado sobre las diferencias entre cine mudo y sonoro, desde distintas publicaciones cinematográficas. Contestando en 1930 a la revista *Crónica*, a la pregunta "Qué diferencia establece comparativamente con el mudo?", afirman:

"La esencia es la que se acerca más que el otro al teatro. Como dicen en Andalucía, cuando un muchacho requiere de amores a una muchacha, el cinematógrafo le ha pedido la conversación al teatro" [245]. Para ellos el cine *"es una maravilla del arte y de la ciencia que abre a los ingenios y a los comediantes horizontes insospechados y si el público lo prefiere al teatro no es más que por ser más barato, como la cerveza al jerez"* [246].

---

[244] Véase "El cine sobre los Quintero: una visión de Andalucía, una simbolización de España", en *Imago Litterae.Cine,literatura*, Sevilla, Alfar, 1984, pp.23-29.

[245] Cito por R.Utrera, *Escritores y Cinema en España***...,** op.cit., pp.69-70.

[246] Remito al mismo ensayo otras opiniones vertidas en 1942 por Joaquín Alvarez Quintero, sobre qué películas le impresionaron más y qué porvenir le veía al cine español.

2. El cine se constituyó en elemento argumental de uno de los relatos que componían el libro de cuentos, ***Con los ojos***, publicado por los Quintero en 1938. Así nos lo ha desvelado Jorge Urrutia al comentar el cuento titulado "Una película del Quijote" [247]. El texto revela el influjo literario del nuevo medio, y resulta curioso -como ha destacado Utrera- *"por su recurrencia argumental al mundo del cine y, en concreto, a una película sobre el Quijote; además, por comprobar qué terminología técnica utilizan o no los autores en su redacción"*, por ejemplo, al escribir *"entidad cinematográfica"*, como sinónimo de *productora*, y el galicismo *"La physique du rôle"* por su traducción correspondiente [248].

La receptividad al mundo del cine tambien halló cabida en alguna pieza teatral: en el entremés ***Un pregón sevillano*** (estrenado en 1933), dos chicas liquidan sus libros con la intención de adquirir entradas de cine para ver "El ladrón de besos", y, acto seguido, el padre les amonesta con estas palabras: *"el cine es un libro abierto a los ojos de las generaciones*

Acerca de su temática señalaba que *"ha de apoyarse en lo que es privativo y esencial de la raza:(...)¿Nuestro españolismo! Sólo así venceremos",* Ibidem, p.70.

[247] El libro se acabó de imprimir después de la muerte de Serafín, en la editorial Los Galeotes (Madrid, 1938), y estaba compuesto, además del cuento que daba título al conjunto, por "Renuncia melancólica", y "El padre de Don Juan", Véase *Imago Litterae*, op. cit., pp.23-24.

[248] "Una película del Quijote", que inicialmente había sido un proyecto de los autores intermedio entre el cine y el teatro, aparece incluido en *De Baroja a Buñuel.Cuentos de cine*, Rafael Utrera Macías (sel., prol. y ed.), Madrid, Clan, 1999, pp.65-78.

actuales. Unas veces refleja tremendos folletines y otras bellas novelas e instructivas páginas de Geografía e Historia" (UTRERA, 1985: p.28) [249].

3. Sobre los contactos que los Quintero mantuvieron con la industria del cine al advenimiento del sonoro, hallamos los siguientes:

a) La participación de ambos en la constitución de la productora CEA (1932), formada por un nutrido grupo de novelistas y dramaturgos [250].

b) Los argumentos de los primeros corto y largometraje que sirvieron para inaugurar las actividades de los Estudios CEA: ***Saeta*** (1933), y ***El agua en el suelo*** (1933), cuya dirección corrió a cargo de Eusebio Fernández Ardavín (nombrado a su vez director de producción de CEA) [251].

c) El comentario escrito del documental de tendencia republicana, ***Velazquez*** (1937), cuya locución fue grabada después de la guerra por Fernando Rey [252].

d) El argumento original de ***Tierra y cielo*** (1940), un proyecto de la CEA que sería retomado por Fernández Ardavín despues de la guerra.

---

[249]Para profundizar en algunos aspectos de la recepción del cine en nuestra literatura, Véase también C.B.Morris, *This loving darkness: The Cinema and the Spanish Writers (1920-1926)*, Oxford, Oxford University Press, 1980. Existe traducción: *La acogedora oscuridad. El cine y los escritores españoles*, Córdoba, Filmoteca de Andalucía, 1993.

[250]Véase José María Caparrós Lera, *El cine republicano español (1931-1939)*, Barcelona, Dopesa, 1977, pp.89-92.

[251]Encontramos amplio comentario de ambos en el ensayo de Román Gubern, *El cine sonoro en la II República (1929-1936)*, Barcelona, 1977, pp.65 y 166, y 143-145, respectivamente.

[252]Sobre este título, Véase *Catálogo general del Cine de la Guerra Civil*, Alfonso del Amo (ed.), Madrid, Cátedra/Filmoteca Española, 1996, p.889.

b) Primeras adaptaciones al cine mudo.

Las versiones mudas de temas quinterianos sirvieron de base para realizar los primeros films *con argumento*. De éllas, cinco son españolas, y dos extranjeras.

1. En España, una de las iniciales cintas *argumentadas*, promovidas por la Pathé en su delegación de Barcelona, estaba inspirada en el personaje principal de la pieza *Las de **Caín***, adaptada en 1909 de forma reducida con el título ***Aventuras de Pepín***, y con intérpretes de teatro que se enfrentaban por primera vez a la cámara [253]. ***La dicha ajena*** (1917), basada en la obra homónima, fue una producción de la Patria Films rodada con escasos medios que ofrecía como único aliciente la intervención de figuras de la escena entonces muy prestigiosas (F.MENDEZ-LEITE, I, 1965: p.157). En los años veinte se registran las primeras versiones de ***La reina mora*** (J.Buchs, 1922), y ***Malvaloca*** (B.Perojo, 1926), temas recurrentes de los Quintero en el sonoro, y la única versión de la comedia ***Cabrita que tira al monte*** (F.Delgado, 1925) [254].

2. De nacionalidad extranjera son las versiones de ***El genio alegre*** (*Anima allegra*, 1918), italiana, y de ***O Centenario*** (1922), portuguesa. La cinta italiana -estrenada en España en 1920- adaptaba uno de los primeros

---

[253] De esta primera colaboración hispanofrancesa no se consiguieron resultados muy halagueños, según informa F.Méndez-Leite, op.cit., I, p.77.

[254] Llegado este momento la producción escénica de los Quintero se había convertido en un filón importante para nuestro cine, y no es de extrañar que tres pioneros de la industria, como Buchs, Perojo y Delgado, busquen el apoyo del público que aplaudió las obras en el escenario, según ha observado J.Urrutia, op.cit., p.25.

títulos de los Quintero traducidos a aquel idioma [255], lo que explica que la diva Francesca Bertini en la cima de su fama la incorporase con bastante fidelidad por adaptarse el papel de Consuelo, la protagonista, a su pleno lucimiento [256]. La versión portuguesa de *O Centenario* no consta como estrenada en España, aun cuando su temprana adaptación en el país vecino sea una consecuencia más de la rápida difusión de esta obra en luso [257].

c) Versiones sonoras del teatro quinteriano.

La llegada del sonoro, al permitir apreciar los divertidos diálogos que contenían las piezas de estos autores, sirve de apoyo a las numerosas trasposiciones fílmicas que surgen -según Urrutia-, especialmente, a partir de 1939 en que se inicia la gran época de adaptación al cine del teatro de

---

[255]Conviene resaltar la popularidad alcanzada por la traducción de Juan Fabré y Luigi Motta, que dio lugar a que éste último la vertiera también en ópera. Los dos comediógrafos españoles eran muy conocidos en Italia y, de ello, dan fé las numerosas versiones dialectales de sus obras (en especial, *El centenario***,** y *Puebla de las mujeres*, esta última traducida tanto al italiano florentino como al veneciano, al genovés y al napolitano), Véase la "Bibliografía" de Romo Arregui, art.cit., pp.78-79.

[256]La diva italiana llevó su recreación del personaje -llamado *Lola* en el film- hasta los últimos detalles de vestuario, como se desprende de las fotografías reproducidas en las páginas de *Il Cinema Muto Italiano.1919.Prima parte*. Su autor da cuenta, asimismo, del éxito obtenido por la cinta y la benevolencia de las críticas, Véase Vittorio Martinelli, Roma, B/N, Rivista del Centro Sperimentale di Cinematografia, 1995, pp.18-20.

[257]Así nos hace pensar la traducción de *O Centenario*, por Alberto de Moraes, según la "Bibliografía" de Romo Arregui, Ibidem, p.81.

los Quintero [258]. De las veintidós películas hechas en el sonoro, veinte corresponden a España, y dos al cine de Hispanoamérica.

1. España. En las fechas precedentes a la guerra civil la productora Cifesa inició las versiones de ***La Reina Mora***, y ***El Genio Alegre***. Ésta vio interrumpido su rodaje en los primeros días de la guerra cuando se hacían exteriores en Córdoba y ya no se concluiría hasta 1939 con graves complicaciones técnicas [259].

En el mismo período se realizó en estudios berlineses ***Mariquilla Terremoto***, dirigida por Perojo [260].

Entre 1939 y 1961 tienen lugar las restantes versiones a las que aludía el trabajo de Urrutia. Nos hallaremos con dos versiones de ***Malvaloca*****,** una más notable dirigida en 1942 por Luis Marquina [261], en

---

[258] Ya nos hemos referido en la nota 20 a la teoría sostenida por el ensayista, quien explica la acumulación en unos años determinados de la filmografía quinteriana por *"una visión clasista y amable de Andalucía que los ideólogos del régimen franquista encontraban ya codificada en el teatro de los hermanos Alvarez Quintero"*, op.cit., p.27.

[259] Sobre el accidentado rodaje de *El genio alegre* y las consecuencias de que algunos de sus protagonistas debieran marcharse al exilio,puede consultarse el libro de memorias de Eduardo García Maroto, *Aventuras y desventuras del Cine Español*, Barcelona, Plaza y Janés, 1988, pp.107-109.

[260] Para la funcional reestructuración que llevó a cabo su director de la pieza teatral, Véase el análisis de Román Gubern, *Benito Perojo.Pionerismo y supervivencia*, Madrid, Filmoteca Española, 1994, pp.309-317.

[261] Para la versión de Marquina -reconocida como una de las más atractivas películas de la posguerra-, Véase el análisis de Félix Fanés, en *Antología crítica del Cine Español 1906-1995*, Julio Pérez Perucha (ed.), Madrid, Cátedra/Filmoteca Española, 1997, pp.147-149.

contraste con la de 1954, planteada por Ramón Torrado como una cinta *folklórica*, subgénero al que quedarían adscritas otras muchas versiones de los autores sevillanos [262]. En la década de los 40 se puede apreciar la familiaridad de dos directores de la época con los temas teatrales de los Quintero. Se trata de Gonzalo Delgrás, con las versiones de ***La boda de Quinita Flores*** (1943), y ***El genio alegre*** (1956), y Fernando Delgado, quien se especializa al final de su carrera en asuntos quinterianos: ***Fortunato*** (1941), ***La patria chica*** (1943), y ***La calumniada*** (1947) [263]. El actor y director Alejandro Ulloa y el director húngaro afincado en España, Ladislao Vajda, respectivamente, se encargaron de adaptar ***Tambor y cascabel*** (1944), y ***Cinco lobitos*** (1945) [264].

Han de trascurrir cerca de 25 años para volver a encontrarnos con una nueva adaptación basada en los Quintero: ***Un parado en movimiento***

---

[262] Sobre la operación de reconducir la comedia andalucista de los Quintero desde 1950, hacia los clichés estereotipados del cine folklórico o *de pandereta* (que incluye las versiones de *Puebla de las mujeres*, 1952, *El genio alegre*, 1956, *Ventolera*, 1961, entre otras), Véase el cap. "El musical a la española", en Carlos F.Heredero, *Las huellas del tiempo: Cine español 1951-1961*, Valencia, Filmoteca de la generalitat Valenciana/Filmoteca española, 1993, pp.181-191. Para una visión de la Andalucía desenfadada y picaresca, en *Puebla de las mujeres*, Véase J.Julio de Abajo de Pablos, *Mis charlas con Antonio del Amo*, Valladolid, Fancy Ediciones, 1998, pp.31-34.

[263] El canto de cisne como creador de este pionero fue la versión de *Fortunato*, según el estudio de Luis Fernández Colorado, en *Antología crítica del cine español...,* ed.cit., pp.135-137.

[264] *Cinco lobitos* aparece hoy como una película sorprendente por reivindicar en la España de los cuarenta el papel de la mujer, según el actualizado análisis propuesto por Francisco Llinás, *Ladislao Vajda.El húngaro errante*, Valladolid, Seminci, 1997, pp.66-69.

(1985). Planteada en el contexto del *cine andaluz* que se intentó erigir en los 80, la primera y única cinta de Rodríguez Paula proponía una modernización de dos de los más célebres sainetes de aquéllos, ***La manga ancha*** y ***Los chorros del oro*** [265].

2. Hispanoamérica. Las dos adaptaciones en países de habla hispana son obra de exiliados. La primera se localiza en la industria argentina a cuyo país había llegado en 1937 el director español Antonio Momplet quien rodaría allí ***Novios para las*** *muchachas* (1941), segunda versión de ***Las de Caín*** [266]. La segunda aparece en el cine mejicano y es la única versión de ***Doña Clarines*** (1950), adaptada y dirigida por el escritor Eduardo Ugarte y producida por el poeta Manuel Altolaguirre [267].

FILMOGRAFIA:

Aventuras de Pepín. Pr.: Pathé Frères (España), 1909. G.: F.Oliver, basado en *Las de Caín*. D.: Francisco Oliver. I.: Ernesto Vilches, Adela Carbone, Ana Quijada, Juan Catalá, Emilio Santiago, Francisco Oliver.

---

[265] Acerca del llamado nuevo *cine andaluz* pueden consultarse los trabajos de Rafael Utrera y Juan Fabián Delgado (eds.), *Cine en Andalucía: un informe*, Sevilla, Argantonio/Eds.Andaluzas, 1980, Juan Fabián Delgado, *Andalucía y el cine. Del 75 al 92*, Sevilla, El Carro de la Nieve S.A., 1991, y Enrique Colmena Talaverón, *La vuelta al cine en ochenta Sevillas*, Sevilla, Productora Andaluza de Programas, 1992. Para la sinopsis argumental de *Un parado en movimiento*, consúltese *Cine Español 1985*, Madrid, ICAA, 1986, p.95.

[266] Resulta curioso observar cómo, a su regreso a España, Momplet fuese requerido para dirigir aún la tercera versión de *Las de Caín* (1957).

[267] Los rasgos de esta versión aparecen estudiados por Juan A.Ríos Carratalá en *A la sombra de Lorca y Buñuel: Eduardo Ugarte*, Alicante, Universidad, 1995, p.114.

La dicha ajena. Pr.: Patria Films (España), 1917. G.: basado en la obra homónima. D.: Julio Roesset. I.:Margarita Dubertrand, Juan Bonafé, Antonio Riquelme, Manuel González, Carmen Villa, Alberto Romea.

Anima allegra/ El genio alegre. Pr.: Caesar-Film Roma (Italia), 1918. G.: Alfredo Manzi, según la obra homónima. D.: Roberto Roberti. I.: Francesca Bertini, Livio Pavenelli, Luigi Cigoli, Maria Riccardi, Gemma de Sanctis.

O Centenario. Pr.: Portugal, 1922. G.: basado en *El Centenario*. D.: Lino Ferreiro. I.: José Ricardo, Ilda Stichini, Rafael Marqués, Joaquin Costa.

La Reina Mora. Pr.: Atlántida (España), 1922. G.: José Buchs, según la obra homónima. D.: José Buchs. I.: Carmen de Córdoba, José Aguilera, Consuelo Reyes, María Comendador, Antonio Gil Varela, José Montenegro.

Cabrita que tira al monte. Pr.: Santiago Solo de Zaldívar (España), 1925. G.: Fernando Delgado, según la obra homónima. D.: Fernando Delgado. I.: Consuelo Reyes, Consuelo Quijano, María Comendador, Manuel Soriano, Elena Salvador, José Montenegro, Emilio Santiago.

Malvaloca. Pr.: Goya Film (España), 1926. G.: Benito Perojo, según la obra homónima. D.: Benito Perojo. I.: Lydia Gutiérrez, Manuel San Germán, José de Rivera, Erna Bécker, Joaquín Carrasco, Lina Moreno, Alfredo Hurtado *Pitusín*.

Patio andaluz. Pr.: España, 1933. G.: basado en *El Patio*. D.: Jules Zeisler y Hard Loessen. I.: Estrellita Castro. Mediometraje.

La Reina Mora. Pr.: Cifesa (España), 1936. G.: Eusebio Fernández Ardavín, según la obra homónima. D.: Eusebio Fernández Ardavín y Santiago Ontañón. I.: María Arias, Pedro Terol, Antonio Gil Varela, Valeriano Ruiz París, Erasmo Pascual.

El genio alegre. Pr.: Cifesa (España), 1936-39. G.: Fernando Delgado, según la obra homónima. D.: Fernando Delgado. I.: Rosita Díaz Gimeno, Fernando Fernández de Córdoba, Antonio Vico, Lolita Astolfi, Alberto Romea, Anita Sevilla, Emilio Santiago.

Mariquilla Terremoto. Pr.: Hispano-Film - Produktion (España-Alemania), 1939. G.: Benito Perojo, según la obra homónima. D.: Benito Perojo. I.: Estrellita Castro, Antonio Vico, Ricardo Merino, Rafaela Satorres, Pablo Hidalgo, Elisa Acebal, Vicente Soler, Nicolás Perchicot.

***Cancionera*.** Pr.: Ediciones Manuel del Castillo (España), 1940. G.: Julián Torremocha, según la obra homónima. D.: Julián Torremocha. I.: Mary Delgado, Rafael Nieto, Antonio Armet, Luisa Estrella, Julia Pachelo, Antonio Burgos

Novios para las muchachas. Pr.: E.F.A. (Argentina), 1941. G.: René Garzón, basado en *Las de Caín*. D.: Antonio Momplet. I.: Lea Conti, Pablo Palito, Homero Cárpena, Raimundo Pastore, Adrián Cúneo, Ramón Garay, Agustín Barrios.

***Fortunato*.** Pr.: P.B.Films (España), 1941. G.: Fernando Delgado, según la obra homónima. D.: Fernando Delgado. I.: Antonio Vico, Carmen Carbonell, Florencia Bécquer, Anselmo Fernández, Maria Luisa Arias, Francisco Bernal, Emilio Santiago.

Malvaloca. Pr.: Cifesa (España), 1942. G.: Luis Marquina, según la obra homónima. D.: Luis Marquina I.: Amparo Rivelles, Alfredo Mayo, Manuel Luna, Rosita Yarza, Fernando Freyre de Andrade, Miguel Pozanco, Rafaela Satorres, Camino Garrigó.

La Patria chica. Pr.: Marta Film (España), 1943. G.: Manuel Tamayo, Alfredo Echegaray y Fernando Delgado, según la obra homónima. D.: Fernando Delgado. I.: Estrellita Castro, Pedro Terol, Pilar Soler, Maruja Tamayo, Eva López, Félix de Pomés, Francisco Bernal, Emilio Santiago, Juan Calvo.

La boda de Quinita Flores. Pr.: Hispania Artis Film-Cifesa (España), 1943. G.: Margarita Robles, según la obra homónima. D.: Gonzalo Delgrás. I.: Luchy Soto, Rafael Durán, Luis Peña, Flora Soler, José María Ovies, Carmen Ortega, Antonio Riquelme.

Tambor y cascabel. Pr.: Teodoro Busquets (España), 1944. G.: Alejandro Ulloa, según la obra homónima. D.: Alejandro Ulloa. I.: Marta Santaolalla, Luis Prendes, Consuelo de Nieva, Jorge Greiner, Ana María Quijada, Antonio Riquelme.

Cinco lobitos. Pr.: Faro Films (España-Portugal), 1945. G.: Matías Cerici-Ventalló, según la obra homónima. D.: Ladislao Vajda. I.: Antonio Casal, Ana María Campoy, Barreto Poeira, Julia Lajos, José María Rodero, Juan Calvo, Irene Caba Alba.

La Calumniada. Pr.: Marta Film (España), 1947. G.: Fernando Delgado, José Mª Sánchez Silva y Alfredo Echegaray, según la obra homónima. D.: Fernando Delgado. I.: Lina Yegros, Rafael Durán, Manuel Luna, Rafael Calvo, Manolita Morán.

Doña Clarines. Pr.: Producciones Isla (México), 1950. G.: Egon Eis y Eduardo Ugarte, según la obra homónima. D.: Eduardo Ugarte. I.: Sara García, Angel Garasa, Carmen González, Gustavo Rojo, Andrés Soler, Aurora Walker, Yadira Jiménez.

Puebla de las Mujeres. Pr.: P.C.Teide (España), 1952. G.: Rafael Torrecilla, José Ochoa, Ramón Perelló, Rafael Narbona y Antonio del Amo, según la obra homónima. D.: Antonio del Amo. I.: Marujita Díaz, Rubén Rojo, Francisco Arenzana, Milagros leal, Cándida Losada, Santiago Rivero, José Prada, Julia Pachelo, Emilio Santiago.

Malvaloca. Pr.: P.C.Ariel (España), 1954. G.: Francisco Naranjo y Rafael Narbona, según la obra homónima. D.: Ramón Torrado. I.: Paquita Rico, Peter Damon, Miguel Ligero, Lina Yegros, Arturo Marín, Julia Caba Alba, Emilio Segura, Antonio Riquelme, Rosario Royo, Pilar Muñoz, Xan Das Bolas.

La Reina Mora. Pr.: Cervantes Films (España), 1954. G.: Raul Alfonso, Francisco Naranjo, José Ochoa, Camilo Murillo, según la obra homónima. D.: Raul Alfonso y Eusebio Fernández Ardavín. I.: Antoñita Moreno, Pepe Marchena, Miguel Ligero, Casimiro Hurtado, Conchita Bautista, Antonio Riquelme, Julia Delgado Caro.

El genio alegre. Pr.: Hispamer Films (España), 1956. G.: Luis Tejedor, según la obra homónima. D.: Gonzalo Delgrás. I.: Marujita Díaz, Rafael Arcos, Margarita Robles, Julio Riscal, José Balaguer, Juanita Azores, José Morales, María Francés, Manuel Arbó, María Vargas, Domingo Rivas.

Tremolina. Pr.: Lansa P.C. (España), 1956. G.: Ricardo Núñez y Mauricio Torres, basado en *Los pápiros*. Dial.: Antonio Ozores. D.: Ricardo Núñez. I.: Angelillo, Lolita Sevilla, José Isbert, Manuel Gila, Tony Soler, José Balaguer, Josefina Bejarano, Antonio Ozores, Gracia del Sacromonte, Faico y sus Chavalillos.

Las de Caín. Pr.: Unión Films-Suevia Films (España), 1957. G.: José Santugini, según la obra homónima. D.: Antonio Momplet. I.: Maria Luz Galicia, Juanjo Menéndez, Mariano Azaña, Carmen Flores, Lucia Prado, Enrique Avila, Charito Maldonado, Fernando Gullén, Mª Angeles Such, Santiago Rivero, Lola Flores, Angela Plá, Manuel Gil.

Ventolera. Pr.: Tarfe Films-Suevia Films (España), 1961. G.: Luis Marquina, según la obra homónima. D.: Luis Marquina. I.: Paquita Rico, Jorge Mistral, Ismael Merlo, Francisco Muñoz, Eulalia del Pino, Carmen Bernardos, Josefina Díaz, Jaime Avellán, Gabriel Llopart, Yelena Samarina.

Un parado en movimiento. Pr.: Modulor Films (España), 1985. G.: Pancho Bautista, basado en *La manga ancha* y *Los chorros del oro*. D.: Francisco Rodríguez Paula. I.: Emilio Segura, Paco Gandía, Charo Reina, María Vidal, Antonio Somoza, Manuela Bautista, Rosalía Jiménez, Loli Lagares, Eulogio Serrano.

3. Arniches, Carlos (Alicante, 1866 - Madrid, 1943).

Antes de finalizar el siglo XIX, empezó a imponerse en la capital de España como uno de los autores más populares del Género Chico, con sus sainetes de ambiente madrileño -reflejo de la vida de los tipos castizos

madrileños- que se ofrecían en la práctica totalidad de los teatros de la ciudad [268]. Su amplia producción que comienza en 1888 y concluye en 1943, abarca más de doscientas piezas escénicas -zarzuelas, comedias y tragicomedias-, escritas solo o en colaboración con otros autores, tales como Abati, García Alvarez, Antonio Estremera, Asensio Más, Antonio Paso, Jackson Veyán, etc. [269]. Cronológicamente, pues, su trayectoria escénica -zarzuelas, comedias y tragicomedias-, entronca con la aparición del Cinematógrafo en España, a finales de aquella centuria, y con su posterior desarrollo a comienzos del XX, con el paso del cine mudo al sonoro, período coincidente con el intento de reactivar la industria cinematográfica durante los años de la II República [270]. Tanto por el influjo que ejerció el cine en el proceso creador de Arniches y sus contemporáneos, como por la participación del propio comediógrafo en actividades cinematográficas, o la cantidad de films adaptados de sus obras -los sesenta y tres títulos contabilizados convierten la filmografía

---

[268]Véase A.Amorós, *Luces de candilejas*, op.cit., pp.95-107.

[269]Para el estudio de los diversos aspectos de la vida y la obra de Arniches,Véanse los libros fundamentales de Vicente Ramos, *Vida y teatro de Carlos Arniches*, Madrid, Alfaguara, 1966; Manfred Lentzen, *Carlos Arniches: Vom género chico zur tragedia grotesca*, Génève-Paris, Droz,1966; Manuel Seco, *Arniches y el habla de Madrid*, Madrid, Alfaguara, 1970; y J.A.Ríos Carratalá, *Arniches*, op.cit., que contiene una amplia bibliografía, pp.140-156.

[270]Véase el cap. “Creación de la infraectructura del cine sonoro español”, en R.Gubern, *El cine sonoro en la II República...*, op.cit., pp.59-70.

arnichesca en un auténtico record-, [271] las vinculaciones del escritor alicantino con el cine las vamos a estudiar en dos grandes apartados: uno en relación con los referentes fílmicos en su propia obra y con sus actividades en la industria, y otro con las versiones filmadas de sus obras, en España y en los países de habla hispana.

1**. Carlos Arniches ante el cine:**

a) Referentes fílmicos en su obra.

Arniches no fue ajeno al influjo ejercido por el cine en la inspiración de muchos autores teatrales a principios de siglo [272]. En su producción teatral hallamos las *intromisiones cinematográficas*, fruto probable de su frecuentación de las salas de cine y de lo que éste le gustaba -según le confesó a Luis Gómez Mesa-, pues iba allí *"no sólo a distraerse, sino para aprender, ya que en el juego mágico-artístico, que se cumple con una técnica especial, de este espectáculo se reflejan, hasta en las películas peores, aspectos, singularidades de los paises que las realizan, y ésto es muy útil para un escritor"* [273]. Él, además de haber sabido captar la

---

[271] A estos aspectos está dedicado mi trabajo,"Arniches, un autor multiadaptado por las cinematografías de Hispanoamérica", en Juan A.Ríos Carratalá (ed.),*Estudios sobre Carlos Arniches*, Alicante,Instituto de Cultura Juan Gil-Albert,1994,pp.229-252.

[272] Sobre la recepción del cine y su mitología en las páginas literarias, Véanse el cap. "El cine", en A.Amorós, *Luces de candilejas*, op.cit, pp.187-216; Jorge Urrutia, "La inquietud fílmica", en Dru Dougherty y Maria Francisca Vilches de Frutos (coords. y eds.), *El teatro en España entre la tradición* **y** *la vanguardia (1918-1939)*, Madrid, CSIC/Fundación Federico García Lorca/Tabapress, 1992, pp.45-52; y Jesús Rubio Jiménez, "Teatro y cinematógrafo frente a frente:¿Enemigos o aliados?", *Angélica*, 4, 1993, pp.139-157.

[273] Véase su art. "Lo arnichesco en el cine español", *Arriba***,** 20-II-66, p.22.

comicidad de los Hermanos Marx, introduce la novedad del vocabulario fílmico en el contexto de algunas obras. Rafael Utrera cita el cuplé "Llevame al cine, mamá", cantado en *La gente seria* (1907), o el más explícito diálogo sobre los *besos de cine*, de ***La señorita de Trevélez*** (1916), donde el acoso de Florita a Numeriano (Acto II, Escena V), culminante en la pregunta *"-¿Tú has visto por acaso en el cine una película que se titula Luchando en la oscuridad?"*, iba in crescendo con la empalagosa descripción de una escena de amor de película [274]. A ello hay que añadir otros ejemplos. En ***El fresco de Goya*** (1912), obra de un solo acto, su protagonista (el *fresco* Paco Goya), es el propietario de un cine (*El Molinete Palas*) adonde lleva a sus conquistas femeninas, y éso da lugar, en el Cuadro 1º, al juego de palabras sobre determinados títulos y géneros del cine mudo cuando un padre inquiere a la hija para saber lo que ha estado haciendo con su pareja en el cine [275]. La subtitulación en ***Las aventuras de Max y Mino o ¡Qué tontos son los sabios!*** (1914) de *"película sensacional en tres actos"*. En ***¡Mecachis, qué guapo soy!*** (1926), el *pollo de moda* en Madrid *"se metió a hacer películas en Los Angeles"*, y *"dicen que Pola Negri, esa estrella de la pantalla, estaba ciegamente enamorada de él"*, dado que las mujeres lo encuentran *"mucho*

[274] R.Utrera, *Escritores y Cinema en españa...*, op.cit., p.77. El cantable "Llévame al cine, mamá" lo hallaremos incluído en el repertorio musical de *La Bella Mimí* (J.Mª Elorrieta, 1960).

[275] Véase la edición de *El fresco de Goya*, La Novela Teatral, núm.78, 1918, p.13.

más guapo que era ´Walas Rey`, Valentino y el mismo Novarro" [276]. Sobre los *besos de cine* y el impacto de las estrellas de Hollywood, tampoco conviene olvidar algunos diálogos de ***Me casó mi madre o Las veleidades de Elena*** (1927), al mismo tiempo que su autor recurre al juego cómico de las películas *de miedo*, haciendo irrumpir intempestivamente en la casa de un cura de pueblo a un grupo de personajes con el susto consiguiente de que se trate de posibles seres de ultratumba [277].

Las mutuas interrelaciones del cine y los textos de Arniches no sólo se aprecian en las citas que acabamos de exponer. De las acotaciones escénicas, que antes de 1915 incorpora Arniches a sus creaciones, se ha dicho que *"están escritas con un sentido que nos hace pensar, inmediatamente, en la técnica del cinematógrafo"* [278].

---

[276]Véase Carlos Arniches, *Teatro Completo*, III, Madrid, Aguilar, 1948, Acto I, Escena XI, pp.377-378, y Acto III, p.454, respectivamente.

[277]Véase el diálogo entre SIXTA y BARBARA acerca de los *guapos "Jhon Gilber, Douglas Fairbank, Charles Roge"* (sic), y las mujeres *"Creta Garbo, Mary Duncan, Norma Talmage, Marión Devis"* (sic), o de que *"el cine hace vivir una vida maravillosa...Es un agujero que se asoma al mundo, a las grandes pasiones, a las aventuras portentosas..."* (Acto II, Escena 1ª). Y en el mismo Acto, Escenas 3ª y 4ª entre el aldeano CIRILO y el P.LUCAS, cito por la edición de La Farsa, núm.12, 1927, pp.31-32, y 34-38, respectivamente.

[278]Manuel Seco indica que uno de los procedimientos de comicidad verbal, empleados por Arniches, suele ser la creación de derivados, entre los cuales hallamos el *gretagarboso* (propio de Greta Garbo), extraído de un diálogo de *El casto don José*, en boca del personaje de CRISANTO: *"No es pa menos... (...) que me ha vuelto de un dramático gretagarboso, y verle a usté como le veo de abatido, amarillento y desmadejado, estoy que echo cada suspiro que me vuela la corbata"* (Acto III, Escena 3ª), cito por Manuel

A nuestro autor tambien se ha querido asociar el nombre de Chaplin, de quien Arniches -en el artículo de Gómez Mesa- se confesaba admirador, especialmente, a partir del comentario de Montero Padilla en la introducción al sainete ***La pareja científica***, al vislumbrar cierta relación entre la estampa del personaje del golfillo *El Rata*, custodiado por dos guardias de orden público, con la imagen mítica del actor infantil Jackie Coogan en ***El Chico*** (*The Kid*, 1921), film de Chaplin realizado algunos años después [279].

b) Arniches, guionista, argumentista y dialoguista.

Su participación activa en varias facetas de la industria cinematográfica comienza a manifestarse en los primeros años 30. Sus dotes de *dialoguista* ingenioso y brillante le hubieran llevado a Hollywood, junto con otros comediógrafos consagrados para trabajar como adaptador de las versiones hispanas. Se sabe que Arniches y su yerno, Eduardo Ugarte, estaban en la lista de escritores españoles requeridos por Edgar Neville, pero aquél declinó la oferta, al igual que Benavente y los Quintero[280].

Seco en su "Prólogo" a la edición de *El amigo Melquíades.La señorita de Trevélez*, Madrid, Espasa Calpe, 1998, p.23.

[279] *Del Madrid castizo*, Madrid, Cátedra, 1989 (3ª ed.), pp.41-42.

[280] Uno de los que sí viajaron a la Meca del Cine, José López Rubio, ha recordado la irónica réplica del alicantino *"que no iba porque allí no había agua de Solares"*, Véase Augusto M.Torres, "Un memorión nostálgico", *EL País Semanal*, núm.503, 30-XI-86, pp.27-34.

En cambio sí participaría en abril de 1932 como miembro del Consejo Provisional de la C.E.A. (Cinematografía Española Americana), y, junto a otros autores teatrales, se comprometió a ceder la exclusiva de sus obras inéditas para ser llevadas al cine, además de redactar o a componer, a petición de la empresa, guiones originales de cine. El proyecto de filmación de su obra ***La hora mala*** (dirigido por Luis Marquina, con Catalina Bárcena), gestado en la primavera de 1936, quedó suspendido por la guerra, y tampoco fructificó su realización en Argentina, al trasladarse el autor a Buenos Aires en 1937. Sólo diecisiete años más tarde, el proyecto sería recuperado por el mismo director español con el título ***Así es Madrid*** (1953) [281].

La colaboración de Arniches con Filmófono -una de las más importantes productoras del cine republicano- posee mucha mayor entidad de lo que hasta ahora se ha estado escribiendo en relación con las adaptaciones de sus obras concebidas por Luis Buñuel y Eduardo Ugarte, y muy especialmente con la titulada ***¡Centinela, alerta!*** (1936). Ésta solía considerarse repetidamente estar basada en el *cuento militar* titulado ***La alegría del batallón*** (1909), de Arniches y Félix Quintana, con música de Serrano. Según descubre Ríos Carratalá en su libro sobre Ugarte, en esta ocasión Arniches *"escribió, probablemente por encargo de Luis Buñuel, un guión original que sólo coincide en algún aspecto aislado con su obra de 1909"*, y que, por las difíciles circunstancias que concurrieron en su rodaje,

[281] Véanse los datos empleados en Juan de Mata Moncho y Juan A.Ríos, "Carlos Arniches y el cine hispanoamericano", *España Contemporánea*, VII, 1, 1994, p.84.

dicho texto sufriría considerables modificaciones -fruto de la colaboración de Ugarte y Buñuel- al ser llevado a la pantalla. El guión escrito por Arniches, "¡Centinela, alerta!, proyecto de película", conservado manuscrito en el archivo familiar de Dª Paloma Arniches, ha sido reproducido en el Anexo II del ensayo citado [282].

A la etapa argentina de nuestro autor aparece vinculada tambien la práctica del guión cinematográfico. Durante la travesía del viaje en barco, Arniches esbozó un guión titulado "Yo soy Popeye" o "Yo soy Espinaca" (pensado para el actor Valeriano León), del que no llegó a saberse más. No obstante, desde su llegada a Buenos Aires, el escritor entró en contacto con los medios teatrales, radiofónicos y cinematográficos locales, y, en lo referente a estos últimos, hay que destacar los acuerdos de colaboración con las productoras Argentina Sono Film y Filmófono Argentina. Con la primera, que llevó a cabo una adaptación porteña de ***La Casa de Quirós*** (1937) -concebida para lucimiento del popular cómico Luis Sandrini-, colaboró junto al realizador Moglia Barth en calidad de *dialoguista* y supervisor del argumento en su versión al medio argentino. Para la segunda firmó una serie de guiones originales pensados para el cantante hispano Angelillo. El titulado "Corre, que el amor te busca (esbozo de película)" serviría de base a la cinta protagonizada por el cantante en 1939, ***La canción que tú cantabas***, dirigida por Miguel Mileo, y aparece

[282] Véase *A la sombra de Lorca y Buñuel...*, op.cit., pp.76-79, y 137-170.

reproducido en el Anexo I del ensayo antes citado [283]. El que lleva por título "Yo sé el camino" (de las mismas características que el otro), ha permanecido inédito aun cuando hayamos podido acceder al manuscrito por gentileza de la nieta de Arniches.

En 1941, un año después de su vuelta a España, el nombre del comediógrafo figura como *dialoguista* en la segunda versión de *Alma de Dios*, realizada por Iquino en Barcelona [284].

2**. <u>Versiones filmadas de su teatro:</u>**

a) <u>Versiones en la Epoca del Mudo (1896-1929).</u>

Las obras líricas y los sainetes de Arniches fueron los primeros en su género en pasar a la pantalla, reiteradamente, durante la época del mudo, como puede apreciarse en la siguiente relación:

1907. ***El Pobre Valbuena*** (Ignacio Coyne).

1910. ***El puñao de rosas*** (Segundo de Chomón).

La fiesta de San Antón (Segundo de Chomón).

El Pobre Valbuena (Segundo de Chomón).

Los Guapos (Segundo de Chomón).

1914. ***El Pollo Tejada*** (José de Togores).

1919. ***El regalo de Reyes*** (*Noche de Reyes*, José Buchs).

---

[283] Ibidem, pp.131-136. La ficha consultada en el Museo del Cine de Buenos Aires, extraída de *Heraldo del Cinematografista*, núm.415 (Julio,1939), no aporta el dato del guionista, por lo que la figura del *argumentista* (C.Arniches) debió sintetizar ambas funciones.

[284] La crítica omitió cualquier apreciación sobre la aportación del comediógrafo, al tiempo que se elogiaban, como principal aliciente de la cinta, *"las sabrosas melodías de Serrano"*, Véase F.Méndez-Leite, op.cit., I, p.415.

1923. ***Alma de Dios*** (Manuel Noriega).

Doloretes (José Buchs).

El Pobre Valbuena (José Buchs).

El puñao de rosas (Rafael Salvador).

La alegría del batallón (Maximiliano Thous).

Los Guapos (Manuel Noriega).

1924. ***Los Granujas*** (Fernando Delgado).

1925. ***Los chicos de la escuela*** (Florián Rey).

Don Quintín el Amargao (Manuel Noriega).

La sobrina del cura (Luis R.Alonso).

1926. ***Es mi hombre*** **(**Carlos Fernández Cuenca).

La chica del gato (Antonio Calvache).

1927. ***Las estrellas*** (Luis R.Alonso).

Los aparecidos (José Buchs).

De entre los veintiún films, pertenecientes a zarzuelas y sainetes, algunos títulos se repiten en esta misma época: tres veces ***El Pobre Valbuena*** (cuya primera versión es un mediometraje), y dos ***El puñao de rosas*** y ***Los Guapos***. Otros van a figurar en el grupo de piezas más exitosas de su autor y van a originar en lo sucesivo numerosas versiones sonoras, con títulos recurrentes en las cinematografías de habla hispana. Es el caso de ***Es mi hombre***, ***La chica del gato***, ***Don Quintín el Amargao***, y ***La alegría del batallón*** [285]. Los restantes títulos - ***La fiesta de***

[285] El absurdo aparente de esta atracción del cine mudo por géneros ligados a la música y a la palabra y los rasgos predominantes de estas versiones mudas, los estudié en "Arniches, un autor multiadaptado...", art.cit., pp.232-236.

San Antón, *El Pollo Tejada*, ***Doloretes***, ***Los Granujas***, ***Los chicos de la escuela*** y ***Los aparecidos***- permanecen como las primeras y únicas versiones de las piezas homónimas [286].

En el mismo período mudo se realizó ***La tía de Pancho*** (1917), al que algunas fuentes se referían como *"una adaptación de la comedia de Carlos Arniches"*, sin que hallemos ese título entre los textos arnichescos (RIOS, 1990: pp.122-139). La hipótesis de que tal versión cinematográfica se inspirara en una de las primeras adaptaciones a la escena española -hecha por Arniches- de la conocidísima obra inglesa de Brandon Thomas (***La tía de Carlos***, 1892), vehículo de lucimiento a casi todos los actores cómicos del mundo, ha quedado -al menos- confirmada con la ficha técnico-artística propuesta por Luis Gasca en su último libro [287].

b) Adaptaciones en el Cine Español Sonoro (1935-1974).

1. PERIODO REPUBLICANO (1935-1936).

Las comedias de Arniches que pasan al cine en este período no serán producidas por C.E.A. sino por Filmófono, Cifesa y Atlantic Films,

---

[286] De *El puñao de rosas* no se abordaron nuevas versiones en el sonoro, pero algunos fragmentos de esta zarzuela de Arniches y Chapí se utilizaron o incluyeron en varias cintas ambientadas en la lírica: en México, *Las tandas del Principal* (J.Bustillo Oro, 1949); y en España, *Teatro Apolo* (R.Gil, 1950), *La danza del corazón* (I.F.Iquino y R.Alfonso, 1951), *Musica de ayer* (J. De Orduña, 1958), y *La Bella Mimí* (J.Mª Elorrieta, 1960).

[287] La primera alusión a *La tía de Pancho* la hallábamos en Josefina Martínez, *Los primeros 25 años de cine en Madrid (1896-1920)*, Madrid, Filmoteca Española, 1992, pp.159 y 236. Para la ficha aludida, Véase *Un siglo de cine español*, Barcelona, Planeta, 1998, p.488.

entidades surgidas en las mismas fechas bajo distinta filiación política [288]. Al frente de la primera se encontraba Luis Buñuel como jefe de un equipo de producción que incluía entre sus colaboradores a Eduardo Ugarte -quien había trabajado en Hollywood como guionista y estaba casado con una hija de Arniches-, el cual se encargaría de escribir las adaptaciones de obras de su suegro, ***Don Quintín el Amargao*** (1935), y ***¡Centinela, alerta!*** (1936) -inspirada libremente en ***La alegría del batallón***- [289]. Para Cifesa dirigió Benito Perojo ***Es mi hombre*** (1935), cinta con la que debutó en la pantalla Valeriano León (actor para quien había sido escrito el papel en la escena), y ejemplo de adaptación fresca para lograr una comedia cinematográfica válida [290]. Edgar Neville -atraído por el tema de la obra ya desde su estreno en 1916-, rodó para la otra productora republicana una muy digna versión de ***La señorita de Trevélez*** (1936), tratando de soslayar su origen teatral con la añadidura de una segunda parte al argumento, que contó con el beneplácito del propio Arniches y de la crítica[291].

---

[288]Véase J.Mª Caparrós Lera, *El cine republicano español**...***, op.cit., pp.81-141.

[289]Para *Don Quintín el Amargao*, Véanse J.Francisco Aranda, *Luis Buñuel, biografía crítica*, Barcelona, Lumen, 1975, pp.153-154; y Julio Pérez Perucha, *El Cinema de Luis Marquina*, Valladolid, Seminci, 1983, p.26.

[290]Véanse, al respecto, los elogiosos comentarios de Antonio Barbero, “El teatro español en la pantalla mundial”, *Revista Internacional del Cine*, núm.4, Septiembre 1952, p.23, y el exhaustivo estudio de R.Gubern, *Benito Perojo**...***, op.cit., pp.261-265.

[291]Véase “Arniches, un autor multiadaptado...”, art.cit., pp.239-240.

2. PERIODO DE POSTGUERRA (1941-1974).

La predilección por ciertas obras de Arniches -con carácter recurrente para el cine- cobra especial fuerza en estos años. Con la excepción de ***Para tí es el mundo*** (1941), ***Angela es así*** (1944) -basada en ***Angela María***-, y ***Así es Madrid*** (1953) -basada en ***La hora mala***-, las doce películas restantes constituyen segundas, terceras, cuartas y, aun quintas versiones de piezas previamente adaptadas en la época muda y en los países hispanoamericanos. Damos, por tanto, a continuación el número de versiones que representan los títulos siguientes:

Alma de Dios (1941) ..... : 2ª versión.
La chica del gato (1943 y 1962) ..... : 2ª y 3ª vs.
Noche de Reyes (1948) ..... : 2ª v.
El Padre Pitillo (1954) ..... : 2ª v.
Calle Mayor (*La señorita de Trevélez*, 1956) ..... : 2ª v.
Lo que cuesta vivir (*Es mi hombre*, 1957) ..... : 4ª v.
Charlestón (*No te ofendas, Beatriz*, 1959) ..... : 2ª v.
Las estrellas (1960) ..... : 3ª v.
Es mi hombre (1965) ..... : 5ª v.
Aquí mando yo (*Yo quiero*, 1966) ..... : 2ª v.
El calzonazos (*La locura de Don Juan*, 1974) ..... : 3ª v.

En un conjunto tan dispar, donde se puso de relieve la dificultad de recrear en imágenes los sainetes y comedias dramáticas de Arniches, resultan especialmente destacables dos versiones. Una, ***La chica del gato*** (v. de 1943), por estar interpretada por una actriz como Josita Hernán que fue quien mejor entendió y expresó su personaje sin caer en

exageraciones [292]. La otra, ***Calle Mayor*** (1956), con la que se consiguió una gran película merecedora de la atención internacional, por el sorprendente tratamiento conferido a la adaptación de un texto originariamente teatral, que conservaba íntegro el espíritu de la obra ***La señorita de Trevélez***, tras la eliminación de lo anecdótico y la totalidad de sus diálogos y cuanto poseía de teatralidad y farsa [293].

c) Adaptaciones en el cine de Hispanoamérica.

1. ARGENTINA y CHILE.

La estancia de Arniches en Argentina (1937-1939) fructificó en diversos proyectos cinematográficos para las productoras Argentina Sono Film y Filmófono Argentina. Con la primera surgió la adaptación de ***La casa de Quirós*** (1937), en la que el comediógrafo colaboró en la supervisión de los diálogos para que en el trasplante de la acción al ámbito argentino no se desvirtuara la trama original. Para Filmófono escribió el guión original de ***La canción que tú cantabas*** (1939), film concebido a la medida del cantante exiliado, Angelillo [294]. Las versiones posteriores de

---

[292]La revisión crítica de este film ha venido a valorar positivamente la labor de sus adaptadores quienes *sin introducir modificaciones sustanciales que alteraran la estructura, el argumento o la entidad de los personajes (...) reforzaron los aspectos sociales presentes en el original arnichesco"*, Véase el estudio de Nacho Lahoz, en *Antología crítica del cine español...*, ed.cit., pp.168-171.

[293]Véase, al respecto, el guión de Juan A.Bardem, *Calle Mayor*, Madrid, Alma-Plot, 1993, y el reciente estudio de Juan A.Ríos Carratalá, "De La Señorita de Trevélez a Calle Mayor", en *El teatro en el cine español*, Alicante, Institut de Cultura Juan Gil-Albert, 1999, pp. 119-133.

[294]Sobre la estancia argentina de Arniches, Véase el cap. "La obra de Arniches en Argentina *y* Uruguay.1937-1940", en Maria Victoria Sotomayor Sáez, *Teatro, público y*

obras arnichescas siguieron la pauta marcada por ***La casa de Quirós***, de respetar en lo posible la obra original en tanto la acción era trasplantada a los ambientes porteños. Así surgen ***El más infeliz del pueblo*** (1941), inspirada en ***El Señor Badanas***, ***Bruma en el Riachuelo*** (1942) -extraida de ***Rositas de olor***-, ***La locura de Don Juan*** (1948), y ***Mi esqueleto*** (1959), que explotaba el argumento cómico de ***¡Que viene mi marido!***, sin citarlo [295].

En el país chileno hallamos las versiones -inéditas en España- de ***El Padre Pitillo*** (1945), primera de esta obra, y ***Es mi hombre*** (1946), producidas por Chile Films, con equipos técnico-artísticos procedentes de Argentina [296].

2. MEXICO.

Las adaptaciones de Arniches efectuadas en este país abarcan el período comprendido entre 1939-1960, con catorce films. Según señaló

---

poder.La obra dramática del último Arniches, Madrid, Ediciones de la Torre, 1998, pp.35-60.

[295]Se puede observar en casi todas ellas la presencia del cómico argentino, Luis Sandrini, muy identificado con el tipo del *hombre arnichesco*, como se desprende de su reiterada demanda de argumentos del autor español, llegando incluso a encargar y producir él mismo esa libérrima e inconfesada versión de *¡Que viene mi marido!* Véase la crítica de Carlos Fernández Cuenca en *Revista Internacional del Cine*, núm.36-37, Diciembre 1960, p.72.

[296]Acerca del empuje que cobró la industria chilena durante el período 1941-46, coincidiendo con la etapa de depresión que atravesaba el cine argentino, lo que le llevó a perder su supremacía en el mundo hispánico, acrecentada con el traslado masivo de profesionales argentinos al huir de la dictadura peronista, Véase Claudio España, “El cine sonoro y su expansión”, en *Historia del cine argentino*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1992, pp.47-85.

García Riera, nuestro autor *"se convirtió de improviso y por corto tiempo en la fuente de inspiración favorita del cine nacional"* [297]. Del repertorio de obras filmadas allí, cabe destacar cinco modalidades, supeditadas a los códigos genéricos del cine azteca, muy arraigados en sus gustos populares. Son las siguientes:

a) La *astracanesca* o de comedias picantes, polarizada en la utilización recurrente de la comedia ***¡Que viene mi marido!***, de la que se filmaron tres versiones: una homónima (1939), otra, inconfesada bajo la denominación de ***Mi viuda alegre*** (1941), y una tercera, rebautizada con el macabro título de ***Sobre el muerto, las coronas*** (1959).

b) La *comedia costumbrista* y/o *folletinesca*, integrada por las versiones de ***La locura de Don Juan*** (1939), ***¡Qué hombre tan simpático!*** (1942), ***Yo soy tu padre*** (1947), y ***Besito a papá*** (1960) -ambas basadas en ***Mi papá*** -; ***La sobrina del señor cura*** (1954), y ***Padre contra hijo*** (1954) -inspirada en ***Yo quiero*** -.

c) La *sátira social*, representada por ***El Jefe Máximo*** (1940), la primera y única ocasión en que se abordó ***Los Caciques*** [298].

d) Las películas *de exiliados*, concentradas en las producciones del tandem Altolaguirre-Ugarte, ***Yo quiero ser tonta*** (1950) -inspirada en ***Las estrellas -*** [299], y de Luis Buñuel, ***La hija del engaño*** (1950) , una nueva

---

[297] *Historia Documental del Cine Mexicano*, op.cit., I, p.250.

[298] Lo que sirvió de pretexto *"para esbozar una sátira contra la imposición de los candidatos del PRI"*, según señaló García Riera, Ibidem, p.277.

[299] Sobre la colaboración cinematográfica de ambos, Véase *A la sombra de Lorca y Buñuel..,* op.cit., pp.111-115.

revisión del tema de ***Don Quintín el Amargao*** en clave de folletín disparatado [300].

e) Los melodramas *folklóricos* y comedias musicales: de los que son representativos ***Así se canta en Jalisco*** (1942), una irreconocible versión de ***La alegría del batallón***, y ***No te ofendas, Beatriz*** (1952) [301].

FILMOGRAFIA:

El Pobre Valbuena. Pr.: Ignacio Coyne (España), 1907. G. y D.: Ignacio Coyne. Mediometraje.

Los Guapos. Pr.: Chomón y Fuster para Pathé Frères (España), 1910. G.: Segundo de Chomón, según la obra homónima. D.: Segundo de Chomón.

El puñao de rosas. Pr.: Chomón y Fuster para Pathé Frères (España), 1910. G.: Segundo de Chomón, según la obra homónima. D.: Segundo de Chomón.

El Pobre Valbuena. Pr.: Chomón y Fuster para Pathé Frères (España), 1910. G.: Segundo de Chomón. D.: Segundo de Chomón.

La fiesta de San Antón. Pr.: Chomón y Fuster para Pathé Frères (España), 1910. G.: Segundo de Chomón, según la obra homónima. D.: Segundo de Chomón.

---

[300] Para esta versión en especial, Véase Agustín Sánchez Vidal, *Luis Buñuel, obra cinematográfica*, Madrid, Ediciones JC**,** 1984, pp.141-144.

[301] Como conclusión a esta relación, se observa que, salvo las cinco películas que conservaban el título original de la obra, las nueve restantes permanecían semiocultas, o irreconocibles, bajo enunciados acordes con la idiosincrasia rural del país, Véase "Arniches, un autor multiadaptado...", art.cit., p.243.

El Pollo Tejada. Pr.: Segre Films (España), 1914. G.: basado en la obra homónima. D.: José de Togores. I.: Mariano de Larra, Lolita Paris, Domènec Ceret, Stª Arguimbau.

El regalo de Reyes. Pr.: Patria Films/ Atlántida Cinematográfica (España), 1919. G.: Julio Rosset, basado en *La noche de Reyes*. D.: Julio Roesset y José Buchs. I.: José Montenegro, Francisco Pereda, María Anaya, Manuel Montenegro, Carmen Giménez.

Alma de Dios. Pr.: Atlántida Cinematográfica (España), 1923. G.: Manuel Noriega, según la obra homónima. D.: Manuel Noriega. I.: Elisa Ruiz Romero, Javier de Rivera, Irene Alba, Antonio Ceballos, Juan Binafé, Sita Iroz, Juan Nadal, Emilio Ruiz Santiago.

La alegría del batallón. Pr.: Compañía Cinematográfica Hispano-Portuguesa/PACE (España), 1923. G.: Maximiliano Thous, según la obra homónima. D.: Maximiliano Thous. Y.: Anita Giner Soler, Francisco Gómez Rossell, Leopoldo Pitarch, Julio Simón.

Doloretes. Pr.: Atlántida Cinematográfica (España), 1923. G.: José Buchs, según la obra homónima. D.: José Buchs. I.: Elisa Ruiz Romero, Manuel San Germán, Javier de Rivera, María Comendador, Amalia Cruzado, José Montenegro.

Los Guapos (o Gente brava). Pr.: Atlántida Films (España), 1923. G.: José Buchs, según la obra homónima. D.: Manuel Noriega. I.: Eugenia Zúffoli, Manuel Russell, Enriqueta Soler, Javier de Rivera, Juan Nadal, Antonio Gil Varela *Varillas*.

El Pobre Valbuena. Pr.: Atlántida Cinematográfica (España), 1923. G.: José Buchs, según la obra homónima. D.: José Buchs. I.: Antonio Gil

Varela *Varillas*, José Montenegro, María Anaya, Ana de Leyva, Carmen Andrés, Manuel San Germán.

El puñao de rosas. Pr.: Rafael Salvador Films (España), 1923. G.: Rafael Salvador, según la obra homónima. D.: Rafael Salvador. I.: Amalia Cruzado, Angeles Ortiz, José Ortega, Pedro Fernández Cuenca, Pablo Alvarez Rubio.

Los Granujas. Pr.: Ediciones Maricampo/Madrid Films (España), 1924. G.: Fernando Delgado, según la obra homónima. D.: Fernando Delgado. I.: Elisa Ruiz Romero, Alfredo Hurtado *Pitusín*, Irene Alba, Pedro Elviro *Pitouto*, Javier de Rivera.

La sobrina del cura. Pr.: Producciones Hornemann (España), 1925. G.: Luis R.Alonso, según la obra homónima. D.: Luis R.Alonso. I.: Marina Torres, Isabel Alemany, Blanquita Muñoz, Carmen Rico, Angelita Cembreros, Luis González.

Los chicos de la escuela. Pr.: Atlántida Cinematográfica (España), 1925. G.: Florián Rey, según la obra homónima. D.: Florián rey. I.: Maria Luz Callejo, Isabel Alemany, Amelia Sánchez, Manuel San Germán, Pedro Elviro *Pitouto*, Maria Anaya.

Don Quintín el Amargao. Pr.: Cartago Films (España), 1925. G.: Carlos Primelles, según la obra homónima. D.: Manuel Noriega. I.: Juan Nadal, Josefina Tapias, Pedro Elviro *Pitouto*, Consuelo Reyes, Lina Moreno, María Anaya, José Argüelles.

La chica del gato. Pr.: Film Numancia (España), 1926. G.: Antonio Calvache, según la obra homónima. D.: Antonio Calvache. I.: Josefina

Ochoa, Elena Salvador, María Mayor, Consuelo Quijano, Fernando Díaz de Mendoza, Antonio Riquelme.

Es mi hombre. Pr.: Cosmos Film (España), 1927. G.: Carlos Fernández Cuenca y Enrique Jardiel Poncela, según la obra homónima. D.: Carlos Fernández Cuenca. I.: Manuel Montenegro, Carmen Salvatierra, Rosario Velázquez, María Anaya, Felipe Fernansuar, José Maria Gimeno, Angelina Torralba, Alfonso de Toledo, Mary Lys.

Los aparecidos. Pr.: Ediciones Forns-Buchs (España), 1927. G.: José Buchs, según la obra homónima. D.: José Buchs. I.: Amelia Muñoz, José María Gimeno, María Comendador, José Montenegro, Julio Castro *Castrito*, Julio Posada.

Las estrellas. Pr.: Producciones Hornemann (España), 1927. G.: Luis R.Alonso, según la obra homónima. D.: Luis R.Alonso. I.: Juan de Orduña, Isabel Alemany, José María Gimeno, Enriqueta Palma, José Montenegro.

Don Quintín el Amargao. Pr.: Filmófono (España), 1935. G.: Eduardo Ugarte y LUis Buñuel, según la obra homónima. D.: Luis Marquina. I.: Ana María Custodio, Alfonso Muñoz, Luisita Esteso, Fernando Granada, Luis Heredia, José Marco Davó, José Alfayate, Manuel Arbó, Porfiria Sánchiz, Consuelo de Nieva, Jacinto Higueras.

Es mi hombre. Pr.:Cifesa (España), 1935. G.: Benito Perojo, según la obra homónima. D.: Benito Perojo. I.: Valeriano León, Mary del Carmen Merino, Ricardo Núñez, Carlos del Pozo, Elvira del Llano, Consuelo de Nieva, Teófilo Palou, José Marco Davó, Erna Rosi, Rafaela Rodríguez, Julián Pérez de Avila, Emilio Ariño.

¡Centinela, alerta!. Pr.: Filmófono (España), 1936. Adapt.: Carlos Arniches, inspirada en *La alegría del batallón*. G.: Eduardo Ugarte y Luis Buñuel. D.: Jean Grémillon. I.: Angelillo, Ana María Custodio, Luis Heredia, Mari Tere, José María Linares Rivas, Mary Cortés, Raúl Cancio, Pablo Hidalgo.

La Señorita de Trevélez. Pr.: Atlantic Films (España), 1936. G.: Edgar Neville, según la obra homónima. D.: Edgar Neville. I.: María Gámez, Antoñita Colomé, Alberto Romea, Nicolás Rodríguez, María Luisa Moneró, Luis Heredia, Edmundo Barbero, Fernando Freyre de Andrade, Juan Torres Roca, Jacinto Higueras, Ramón Camarero.

La Casa de Quirós. Pr.: Argentina Sono Film (Argentina), 1937. G.: Luis Moglia Barth, según la obra homónima. Dial.: Carlos Arniches. D.: Luis Moglia Barth. I.: Luis Sandrini, Alicia Vignoli, José Olarra, Héctor Quintanilla, Miguel Gómez Bao.

La canción que tú cantabas. Pr.: Filmófono Argentina (Argentina), 1939. G.: Carlos Arniches. D.: Miguel Mileo. I.: Angelillo, Rosita Contreras, José Ramírez, Fernando Ferrario, Inés Murray.

La locura de Don Juan. Pr.: Iracheta y Elvira (México), 1939. G.: Marco Aurelio Galindo, según la obra homónima. D.: Gilberto Martínez Solares. I.: Leopoldo Ortín, Domingo Soler, Miguel Montemayor, Susana Guízar, Carlos López Moctezuma, Tomás Perrín, Emma Roldán, Antonio Bravo.

¡Que viene mi marido!. Pr.: Films Mundiales (México), 1939. G.: Chano Urueta, según la obra homónima. D.: Chano Urueta. I.: Arturo de

Córdova, Joaquín Pardavé, Domingo Soler, Emma Roldán, Beatriz Ramos, Julián Soler, Conchita Gentil Arcos.

El Jefe Máximo. Pr.: Fernando de Fuentes (México), 1940. G.: Fernando de Fuentes, basado en *Los Caciques*. D.: Fernando de Fuentes. I.: Leopoldo Ortín, Joaquín Pardavé, Gloria Marín, Pedro Armendáriz, Emma Roldán, Manuel Tamés, Manuel Noriega.

El más infeliz del pueblo. Pr.: EFA (Argentina), 1941. G.: Luis Bayón Herrera, basado en *El Señor Badanas*. D.: Luis Bayón Herrera. I.: Luis Sandrini, Héctor Quintanilla, Ana May, Nélida Bilbao, Iris Martorelli, Marino Seré, Eva Duarte.

Mi viuda alegre. Pr.: Posa Films (México), 1941. G.: Angel Villatoro y Jaime Salvador, basado en *¡Que viene mi marido!* D.: Miguel M.Delgado. I.: Angel Garasa, Beatriz Ramos, Margarita Mora, Jorge Reyes, Delia Magaña, Alfredo del Diestro, Conchita Gentil Arcos, Emma Roldán.

Alma de Dios. Pr.: Campa-Cifesa (España), 1941. G.: Ignacio F.Iquino y Aureliano Campa, según la obra homónima. Dial.: Carlos Arniches. D.: Ignacio F.Iquino. I.: Amparo Rivelles, Guadalupe Muñoz Sampedro, Pilar Soler, José Isbert, Manuel González, Luis Prendes, Francisco Martínez Soria.

Para tí es el mundo. Pr.: Exclusivas Diana (España), 1941. G.: José Buchs, según la obra homónima. D.: José Buchs. I.: Raquel Rodrigo, Antonio Casal, Gaspar Campos, Ana de Leyva, Rosario Royo, Antonio Riquelme, Enrique Pelayo, Luis Peña Sánchez.

Así se quiere en Jalisco. Pr.: Grovas, S.A. (México), 1942. G.: Guz Aguila y Fernando de Fuentes, basado en *La alegría del batallón*. D.:

Fernando de Fuentes. I.: Jorge Negrete, María Elena Marqués, Carlos López Moctezuma, Florenció Castelló, Dolores Camarillo, Conchita Gentil Arcos, Eduardo Arozamena, y Trío *Los Plateados*.

Bruma en el Riachuelo. Pr.: EFA (Argentina), 1942. G.: D.L.Proffy, basado en *Rositas de olor*. D.: Carlos Schliepper. I.: Olinda Bozán, Aida Luz, Ernesto Raquén.

¡Qué hombre tan simpático! Pr.: Films Mundiales (México), 1942. G.: Fernando Soler y Carlos Orellana, según la obra homónima. D.: Fernando Soler. I.: Fernando Soler, Gloria Marín, Manuel Médel, Blanca de Castejón, Carlos Villarías, Carlos Orellana, Rafael Banquells, Aurora Segura, y Orquesta Tropical con Kiko Mendive.

La chica del gato. Pr.: Campa-Cifesa (España), 1943. G.: Aureliano Campa y Ramón Quadreny, según la obra homónima. D.: Ramón Quadreny. I.: Josita Hernán, Blanquita Suárez, Pilar Guerrero, Ana María Quijada, Fuensanta Lorente, Luis Pérez de León, Fernando Fernán Gómez, Juan Espantaleón.

Angela es así. Pr.: Campa-Cifesa (España), 1944. G.: Aureliano Campa y Ramón Quadreny, basado en *Angela María*. D.: Ramón Quadreny. I.: Josita Hernán, Mary Santpere, Gema del Río, Fernando Freyre de Andrade, Fernando Fernández de Córdoba.

El Padre Pitillo. Pr.: Chile Films (Chile), 1945. G.: basado en la obra homónima. D.: Roberto de Ribón. I.: Lucho Córdoba, Conchita Buxón, Ernestina Paredes, Nieves Yanco.

Es mi hombre. Pr.: Chile Films (Chile), 1946. G.: basado en la obra homónima. D.: Mario C.Lugones. I.: Tito Gómez, Elsa del Campillo, Lucho Córdoba.

Noche de Reyes. Pr.: Cifesa (España), 1947. G.: Antonio Abad Ojuel, según la obra homónima. D.: Luis Lucia. I.: Fernando Rey, Carmen de Lucio, Eduardo Fajardo, Milagros Leal, Carlota Bilbao, Félix Fernández, Antonia Plana, Antonio Riquelme.

Yo soy tu padre. Pr.: Filmex (México), 1947. G.: Joaquín Pardavé, basado en *Mi papá*. D.: Emilio Gómez Muriel. I.: Luis Sandrini, Blanca de Castejón, Manolo Fábregas, Patricia Morán, Anita Muriel, Roberto Cañedo, Arturo Soto Rangel, Lupe Inclán.

La locura de Don Juan. Pr.: Interamericana (Argentina), 1948. G.: Julio Porter, según la obra homónima. D.: Mario C.Lugones. I.: Enrique Serrano, Susana Canales, Tito Gómez, Homero Cárpena, Feliza Mary, Gogó Andreu, Drinque Fari, Miguel Gómez Bao.

Yo quiero ser tonta. Pr.: Producciones Isla (México), 1950. G.: Manuel Altolaguirre y Eduardo Ugarte, basado en *Las estrellas*. D.: Eduardo Ugarte. I.: Fernando Soler, Sara García, Rosita Quintana, Anagel garasa, Gustavo Rojo, Nicolás Rodríguez.

La hija del engaño. Pr.: Ultramar Films (México), 1951. G.: Luis y Janet Alcoriza, basado en *Don Quintín el Amargao*. D.: Luis Buñuel. I.: Fernando Soler, Alicia Caro, Fernando Soto *Mantequilla*, Rubén Rojo, Nacho Contla, Amparo Garrido, Lily Aclemar.

No te ofensas, Beatriz. Pr.: Producciones Tepeyac (México), 1952. G.: Luis y Janet Alcoriza, según la obra homónima. D.: Julián Soler. I.:

Alma Rosa Aguirre, Abel Salazar, Manolo Fábregas, Domingo Soler, Annabelle Gutiérrez, Maruja Grifell.

Así es Madrid. Pr.: Cinesol-A.T.A. (España), 1953. G.: José Luis Colina, basado en *La hora mala*. D.: Luis Marquina. I.: Susana Canales, José Suárez, Lina Canalejas, Julia Caba Alba, Manolo Morán, José Isbert, Rafael Arcos, Irene Caba Alba, Gaspar Campos, Milagros Leal, Ricardo Canales, Antonio Riquelme, Francisco Bernal, José Orjas.

El Padre Pitillo. Pr.: Orduña, P.C. (España), 1954. G.: Manuel Tamayo, según la obra homónima. D.: Juan de Orduña. I.: Valeriano León, Margarita Andrey, Virgilio Teixeira, Aurora Redondo, José Nieto, Josefina Serratosa, Ramón Martori, José Sepúlveda.

Padre contra hijo. Pr.: Teletalía Films (México), 1954. G.: Juan Bustillo Oro y Antonio Helú, basado en *Yo quiero*. D.: Juan Bustillo Oro. I.: Manolo Fábregas, Julio Villarreal, Silvia Derbez, Fanny Schiller, Miguel Manzano, María Gentil Arcos.

La sobrina del señor cura. Pr.: Teletalía Films (México), 1954. G.: Juan Bustillo Oro y Antonio Helú, basado en *La sobrina del cura*. D.: Juan Bustillo Oro. I.: Domingo Soler, Silvia Derbez, Angel Infante, Gustavo Rojo, Delia Magaña, Fanny Schiller.

Calle Mayor. Pr.: Manuel J.Goyanes para Suevia Films-Play Art Film-Mondial Films-Iberia Films (España-Francia), 1956. G.: Juan A.Bardem, basado en *La Señorita de Trevélez*. D.: Juan A.Bardem. I.: Betsy Blair, José Suárez, Yves Massard, Dora Doll, María Gámez, Matilde Muñoz Sampedro, Luis Peña, Alfonso Goda, José Calvo, Manuel Alexandre, Lila Kedrova, René Blanchard, José Prada, Manuel Guitián.

Lo que cuesta vivir. Pr.: Orbe Films (España), 1957. G.: Mauricio Torres y Ricardo Núñez, basado en *Es mi hombre*. D.: Ricardo Núñez. I.: Lolita Sevilla, José Isbert, Angel Ter, Francisco Camoiras, Angel Jordán, Antonio Andrada, Juan Piquer, Ricardo Núñez.

Charlestón. Pr.: Balcázar P.C. (España), 1958. G.: Miguel Cussó, Tulio Demicheli y Joaquón Muntañola, basado en *No te ofendas, Beatriz*. D.: Tulio Demicheli. I.: Silvia Pinal, Alberto Closas, Pastor Serrador, Lina Canalejas, Carlos Casaravilla, Matilde Muñoz Sampedro.

Mi esqueleto. Pr.: Luis Sandrini (Argentina), 1959. G.: Alberto Peyrou y Diego Santillán, inspirado libremente en *¡Que viene mi marido!* D.: Lucas Demare. I.: Luis Sandrini, Julia Sandoval, France Boni, Mario Picovi, Marianito Bauzá.

Sobre el muerto las coronas. Pr.: Cinematográfica Filmex (México), 1959. G.: José Díaz Morales, basado en *¡Que viene mi marido!*. D.: José Díaz Morales. I.: Antonio Espino *Clavillazo*, Marina Camacho, Isabel Blanco, Oscar Ortiz de Pinedo, Jorge Reyes.

Besito a papá. Pr.: Cinematográfica Filmex (México), 1960. G.: José Díaz Morales y Fidel Angel Espino, basado en *Mi papá*. D.: José Díaz Morales. I.: Antonio Espino *Clavillazo*, Lola Beltrán, Alonso de Córdova, Elsa Cárdenas, José Baviera, Fernando Fernández, Pancho Córdoba, y el grupo musical Bill Haley y sus Cometas.

Las estrellas. Pr.: IFI (España), 1960. G.: José Luis Colina, según la obra homónima. D.: Miguel Lluch. I.: Tony Leblanc, Lilian de Celis, María del Sol Arce, Antonio Garisa, Alady, Angel de Andrés, Mayra Rey, Julián Mateos, Carlos Romero Marchent.

La chica del gato. Pr.: Ahes-62 Films (España), 1962. G.: Clemente Pamplona, según la obra homónima. D.: Clemente Pamplona. I.: Gracita Morales, Angel ter, Gabriel Llopart, Mara Laso, Carmen Porcel, Matilde Muñoz Sampedro, Erasmo Pascual, Marcela Yurfa, Xan Das Bolas.

Es mi hombre. Pr.: Coral P.C. (España), 1965. G.: José López Rubio, según la obra homónima. D.: Rafael Gil. I.: José Luis López Vázquez, Soledad Miranda, Rafael Alonso, Roberto Camardiel, Mercedes Vecino, Julia Caba Alba, José Marco Davó, Sancho Gracia.

Aquí mando yo. Pr.: Arturo González, P.C. (España), 1966. G.: Vicente Escrivá, basado en *Yo quiero*. D.: Rafael Romero Marchent. I.: Manolo Codeso, Gloria Milland, Carlos Lemos, Gracita Morales, Pedro Porcel, Angel de Andrés.

El calzonazos. Pr.: Filmayer (España), 1974. G.: Mariano Ozores y Vicente Coello, basado en *La locura de Don Juan*. D.: Mariano Ozores. I.: Paco Martínez Soria, Mari Carmen Prendes, Florinda Chico, María Kosty, Emilio Gutiérrez Caba, Luis Varela, Alfonso del Real, Guadalupe Muñoz Sampedro, Alfredo Mayo, Laly Soldevila, Antonio Ferrandis.

4. Benavente, Jacinto (Madrid, 1866 - 1954).

De todos los dramaturgos españoles de su época, es, posiblemente, el escritor más vinculado con el cine, desempeñando las funciones de guionista, director, productor e, incluso, actor, además de crítico. Su conocimiento del nuevo arte aparece reflejado tempranamente por alusiones puestas en boca de algunos personajes de sus obras, y por ciertos rasgos *fílmicos* con que subtitula alguna de sus piezas. Respecto a

las adaptaciones, Benavente representó en el teatro llevado al cine un cierto cosmopolitismo, parangonable al de Blasco Ibáñez en el ámbito de la novela filmada. Al obtener el reconocimiento en el extranjero, avalado por el Premio Nobel de 1922 (fecha en la que ya había escrito lo que se consideran sus *obras maestras*), resulta un autor cuyos temas no sólo tienen atractivo para el cine de habla hispana sino que también son un reclamo para los estudios de Hollywood, donde se filma una versión muda de ***La Malquerida***. De las ciento setenta y dos piezas benaventinas censadas, entre dramas burgueses y rurales y asuntos de *alta comedia*, el cine se decantó de forma recurrente por aquel título, quizá por ser el que poseía más garra dramática [302]. Por todo ello, la relación del dramaturgo con el cine la vamos a estudiar en los tres apartados siguientes:

a) Referentes cinematográficos en la obra benaventina.

Benavente puso en boca de sus personajes teatrales frases alusivas a la aparición del cinematógrafo en la sociedad española, o a su influjo posterior cuando, a fines del período mudo, el cine constituía un fenómeno social bastante popular. En una obra de 1907, ***Los Búhos***, encontramos

[302] Sobre los intentos de clasificación de su obra, Véanse Jerónimo Mallo, "La producción teatral de Jacinto Benavente desde 1920", *Hispania*, XXXIV, 1951, pp.21-29; y F.Ruiz Ramón, *Historia del Teatro Español.Siglo XX*, op.cit., pp.26-38. Entre las monografías sobre este autor, Véanse las de Vila Selma, *Benavente, fin de siglo*, Madrid, Rialp, 1952; Ismael Sánchez Estevan, *Jacinto Benavente y su teatro. Estudio biográfico-crítico*, Barcelona, Ariel, 1954; Alfredo Marquerie, *Benavente y su teatro*, Madrid, Escelicer, 1960; Angel Lázaro, *Vida y obra de Benavente*, Madrid, Afrodisio Aguado, 1964; y Julio Mathías, *Benavente*, Madrid, Epesa, 1969. A tener en cuenta el número dedicado especialmente a su memoria en la Revista *Teatro*, núm.12,(Julio-Agosto-Septiembre, 1954), Madrid, Edit.Alfil.

testimonios del sentir popular acerca del nuevo invento [303]. En otra comedia posterior, ***¡No quiero, no quiero!***, estrenada en 1928 por Margarita Xirgu, y en 1938 llevada al cine, hallamos algunas reflexiones en torno al mundillo cinematográfico. En esa fecha y, por sus anteriores actividades con la industria, Benavente parecía sentirse bastante familiarizado con el cine, ya que incluye en su argumento el rodaje de una cinta con fines benéficos y en la que toman parte diversos miembros de la alta sociedad (marqueses, condes y jóvenes desocupados), bajo las órdenes del *operador*, y cuyas situaciones reflejan el concepto de divertimento que suponía el cine para las clases aristocráticas. La *película* da pie en otros momentos a la inclusión del argot cinematográfico en el diálogo (Benavente prefiere *primeros términos* a *primer plano*, o se burla de neologismos como *make up*, en lugar de maquillaje), y alusiones de las estrellas de la época, como el irónico eufemismo con que se cita, sin nombrarla, a la diva Lía de Putti: *"ésa que se llama Lía de nombre y el apellido no se puede decir..."* [304].

De 1929 es ***Vidas cruzadas***, subtitulada por su autor *cinedrama*, término utilizado como sinónimo de *drama a la manera cinematográfica o con rasgos cinematográficos"*, aunque la concepción de la obra -típicamente benaventina, como piensa Utrera- carezca de los rasgos propios de un guión de cine, y no contenga sino una *escena muda* en la

---

[303] Remito a R.Utrera, *Escritores y Cinema en España...*,Ibidem, pp.57-58.

[304] Véase el Acto II, Escenas 2ª, 3ª, 4ª, y 5ª, en *Obras Completas*, V, Madrid, Aguilar, 1946, pp.257-262.

que una acción múltiple se encomienda a los actores. El personaje del *Ladrón de sueños* aparece vestido de farolero fantástico que ilumina con la luz que lleva en la mano (Cuadros 2º y 10º, Primera Parte), y la *escena muda* tiene lugar a mitad del Cuadro 7º, tambien de la Primera Parte [305].

Paralelamente a estas referencias fílmicas, propias de un autor testigo de los primeros pasos del cinematógrafo, el interés de Benavente por este medio se manifestó en diversos escritos publicados en diferentes revistas y periódicos a lo largo de su vida, en los que no deja de aflorar la polémica Cine-Teatro, ni sus opiniones sobre el cine mudo al que considera como *"el verdadero camino"*, desconfiando de los procedimientos técnicos, y sobre el cine sonoro acerca del cual manifiesta sentimientos encontrados de amor-odio [306].

b) Actividades cinematográficas de Benavente: guionista, director, productor, etc

1. Como guionista se inició en 1914 al adaptar su propia obra, ***La Malquerida*** -estrenada en la temporada anterior-, con producción del distribuidor catalán José Muntañola, y dirección de Ricardo de Baños. Sus restantes trabajos en este campo irán unidos a otras actividades descritas a continuación.

---

[305] Utrera opina que la coincidencia cronológica de la obra de Benavente con la *novela-film* de Baroja, *El poeta y la princesa o El Cabaret de la Cotorra Verde* (1929), es una ventaja para ésta última en el manejo de elementos cinematográficos, Ibidem, p.64.

[306] Véanse las opiniones vertidas en diversos textos y recogidas por R.Utrera, Ibidem, pp.61-62 y 64-67.

2. La curiosidad de Benavente por el medio cinematográfico le llevó en 1918 a adaptar y dirigir (asesorado técnicamente por Fernando Delgado) su obra más aplaudida, ***Los intereses creados***, a petición del grupo de empresarios fundadores de Cantabria Cines. Esta productora se fundó con el objetivo de filmar dicha comedia y superar los defectos de la anterior adaptación benaventina. El guión elaborado por Benavente añadió nuevas escenas que narraban una picaresca historia de los protagonistas [307]. Y en 1919, decidido a incorporarse de pleno a las actividades fílmicas, creó su propia productora (Madrid Cines), con el fin de llevar a la pantalla sus obras. Para ésta dirige un argumento original suyo, ***La madona de las rosas***, comedia dramática influida notablemente por los melodarmas italianos entonces en boga, y en la que congregó a figuras destacadas del teatro [308]. Cinco años después, puso en marcha otra productora, Films Benavente S.L., con la intención de filmar guiones expresamente escritos por él y dirigidos por Benito Perojo. En 1924, en estudios franceses y españoles, se rodaron dos títulos: ***Para toda la vida***, un drama rural que respondía a la premisa de ser un guión original, y ***Más allá de la muerte***,

[307] La intervención del autor, lejos de darle intensidad, perjudicó al film que se resintió de su inexperiencia y de la mala calidad técnica de la copia, Véase para todo lo referente a esta cinta J.Martínez , *Los primeros 25 años de cine en Madrid**...***, op.cit., pp.169-171.

[308] Véase Florentino Hernández Girbal, “Historia de ´La madona de las rosas`, primer film de Jacinto Benavente”, en ***Cinegrama**s*, núm.86, 3 de mayo de 1936.

que adaptaba una obra estrenada poco antes de recibir el Premio Nobel [309].

3. El dramaturgo ostentó sucesivamente diversos cargos en el ámbito cinematográfico, al ser elegido: en 1924, Presidente del Comité de Cinema de la Primera Exposición de Cinemas TSH y Electricidad (Madrid), y, en 1932, Presidente Honorífico de la productora CEA (Cinematografía Española Americana), cuyos miembros fundadores lo formaban un nutrido grupo de escritores, en especial, comediógafos famosos, dispuestos a ceder los derechos de su producción dramática inédita para ser producida por aquella entidad [310].

4. A las anteriores, Benavente pudo añadir la faceta de actor, interviniendo en su vejez en papeles de carácter, requerido por Julián Torremocha cuando llevó a cabo dos mediometrajes en 1941, adaptaciones a su vez de piezas cortas del propio autor: ***El nietecito***, y ***Ganarse la vida*** [311].

---

[309] Para estas actividades resulta esclarecedor el cap. "Fundación de Films Benavente S.L.", y los dedicados a los films aludidos, en el libro de R.Gubern, *Benito Perojo...*, op.cit., pp.77-97.

[310] R.Gubern, *El Cine Sonoro en la II República**...***, Ibidem, pp.62-67.

[311] Tanto estos mediometrajes, como el titulado *No fumadores*, procedían de obritas originales de Benavente en un acto, aunque el asunto de la comedia *El nietecito***,** aparece inspirado en un cuento de los Hermanos Grimm, Véase *Obras Completas*, III, Madrid, Aguilar, 1945, p.643.

c) Adaptaciones fílmicas de la obra de Benavente:

1.Las 4 versiones de ***La Malquerida***.

La obra más aplaudida de Benavente (un drama rural de asunto pasional dado a conocer en 1913) fue también la que más contribuyó a la divulgación de su teatro fuera de España [312], y la que más repetidamente se llevó a la pantalla, en distintos momentos y países. Ya en la época muda tuvo dos versiones: una española de 1914, como se ha señalado al hablar de las adaptaciones hechas por el propio autor, y otra norteamericana, dirigida por Herbert Brenon en 1921, con el título de la versión teatral estrenada en Nueva York el 13 de enero de 1920, ***The Passion Flower***. El film, siguiendo estrechamente la versión allí ofrecida, supuso un éxito para Norma Talmadge en el papel de Acacia, aunque para Benavente representara perder el pleito interpuesto a la productora First National por los derechos de autor [313].

Las otras dos versiones, que conservan el título de la obra, pertenecen al sonoro. La realizada en España sirvió a José López Rubio de debut en la dirección en 1940, poniendo de relieve una sólida factura

---

[312] Sánchez Estevan la estima por encima de *Los intereses creados*, y aporta datos sobre las centenarias representaciones de su estreno en Estados Unidos en 1922 (en Nueva York rebasó las 280 representaciones), Véase *Jacinto Benavente y su teatro*, op.cit., pp.142-143.

[313] El *affaire The Passion Flower* se convirtió en el episodio más amargo de Benavente en relación con el cine,ya que, el traductor americano de la pieza y autor de la adaptación teatral en que se basó el film (John Garret Underhill), pasó a ser el único beneficiado por el éxito del film, Véase la primera biografía de Angel Lázaro, *Jacinto Benavente.De su vida y de su obra*, París, Agencia Mundial de Librería, 1925, p.143.

técnica y un rigor dramático desusado para la época, especialmente en los detalles antropológicos y en la sutil plasmación de los caracteres sicológicos [314]. Para la versión mejicana de 1949, su director, el *Indio* Fernández, trasladó la acción de la pieza al ambiente y tierras aztecas.

2. Otras adaptaciones.

a) Extranjeras.- La versión de ***La fuerza bruta*** (1940) -cuyo asunto está inspirado en un episodio real de la vida de circo- es una producción italiana, realizada en los estudios de Cinecittà al término de la guerra civil con un equipo integrado por artistas españoles [315]. La de ***La honra de los hombres*** (1946), no estrenada en España, se rodó en Argentina, sin que poseamos otras referencias [316].

b) Españolas.- Las versiones sonoras de otras piezas benaventinas comenzaron a realizarse en el cine republicano y se prolongaron con bastante auge en la década de los años 40 para ir disminuyendo sucesivamente. Al período republicano pertenecen ***El bailarín y el trabajador*** (1936), brillante comedia musical dirigida por Luis Marquina

---

[314] Resulta sorprendente que, a un crítico del momento tan sagaz como Emilio Sanz de Soto, le pasase inadvertida la calidad de esta versión, tachándola de *"bastante acartonada"*, en su resumen de la década "1940-1950", *Cine Español (1896-1988)*,Augusto M.Torres (ed.), Madrid, Ministerio de Cultura, 1989, p.177.

[315] Una de las intérpretes del film, María Mercader, ha evocado aquellas producciones rodadas en Cinecittà en *Mi vida con Vittorio de Sica*, Barcelona, Plaza y Janés, 1980, pp.26-33.

[316] Según E.García Riera, la misma idea argumental de la pieza benaventina en que se basa la cinta argentina sirvió de punto de partida para un melodrama mejicano con Libertad Lamarque (*La mujer sin lágrimas*, 1951), Véase *Historia Documental del Cien Mexicano*, op.cit., IV, p.318.

adaptando libremente la obra homónima (tambien conocida como ***Nadie sabe lo que quiere***), que ha sido valorada como la mejor adaptación fílmica de todas las de su autor [317], y ***¡No quiero, no quiero!*** (1938), otra excelente versión de una pieza crítica realizada por Francisco Elías para la CNT, aunque -según Gómez Mesa- se eliminaron las referencias burlescas al mundo del cine de la pieza original [318].

La época de postguerra registra el mayor número de adaptaciones benaventinas. De las ocho cintas filmadas entre 1940-50 -especialmente respetuosas con los textos- destacan por sus valores cinematográficos la ya aludida ***La Malquerida***, de López Rubio, ***La noche del sábado*** (1950), de Rafael Gil, y ***La honradez de la cerradura*** (1950), de Luis Escobar [319]. Las posteriores ***Señora Ama*** (1954) -en coproducción con México-, y ***Pepa***

---

[317] Véase E.Sanz de Soto, *Cine Español...*, ed.cit., p.177.

[318] *La Literatura Española en el Cine Nacional...*, op.cit., p.53. Sobre su accidentado rodaje, Véanse las memorias de Francisco Elías, reproducidas en José María Caparrós Lera (ed.), *Memorias de dos pioneros.Fructuós Gelabert y Francisco Elías*, Barcelona, CILEH, 1992, pp.51-54.

[319] Sobre la versión de la obra elegida por Luis Escobar para su debut cinematográfico -tras haberla dirigido con anterioridad en la escena-, Véase el análisis de Imanol Zumalde Arregui, *Antología crítica del cine español...,* ed.cit., pp.270-272. De la misteriosa adaptación iniciada en 1948 de *La mariposa que voló sobre el mar*, al fin se ha sabido que quedó inacabada y, aunque la cinta fue rematada en 1951, no costa la fecha de su estreno en ninguna fuente, Véase Angel Luis Hueso, *Catálogo del Cine Español.Películas de ficción 1941-1950.Volumen F-4*, Madrid, Cátedra/Filmoteca Española, 1999, p.431.

Doncel (1968), sirvieron especialmente de vehículo de lucimiento a sus respectivas intérpretes, Dolores del Río y Aurora Bautista [320].

FILMOGRAFIA:

La Malquerida. Pr.: Apolo Films (España), 1914. G.: Jacinto Benavente, según la obra homónima. D.: Ricardo de Baños. I.: Antonio Arévalo, Francisco Fuentes, Carmen Muñoz Gar, Francisco Fuentes, hijo.

Los intereses creados. Pr.: Cantabria Cines (España), 1918. G.: Jacinto Benavente, según la obra homónima. D.: Jacinto Benavente. I.: Ricardo Puga, Raymonde de Bach, Teresa Arróniz, Isabel Faure, Emilio Mesejo, José Portes, José Buchs, Elisa Sánchez.

La madona de las rosas. Pr.: Madrid Cines (España), 1919. G.: Jacinto Benavente. D.: Jacinto Benavente. I.: Carmen Ruiz Moragas, Emilio Thuiller, Hortensia Gelabert, Mariano Asquerino, Avelina Torres, Francisco Fuentes, Carmen Carbonell.

The Passion Flower. Pr.: First National (EE.UU.), 1921. G.: John Garrett Underhill, basado en *La Malquerida*. D.: Herbert Brenon. I.: Norma Talmadge, Courtenay Foote, Eulalie Jensen, Harrison Ford, Charles Stevenson, Alice May.

Para toda la vida. Pr.: Films Benavente (España), 1924. G.: Benito Perojo, basado en el argumento homónimo de Benavente. D.: Benito Perojo. I.: Simone Vandry, Henri Baudin, Rachel Devirys, Maurice Schutz, Paul Menant, Manuel San Germán.

---

[320] De *Pepa Doncel*, más que su procedencia benaventina, lo que más se valoró es que el guión lo firmase Antonio Gala, Véase Joaquin Rodríguez Martínez, *Conversaciones con Aurora Bautista*, Orihuela, Diputación Provincial de Alicante, 1992, pp.71-72.

Más allá de la muerte. Pr.: Films Benavente (España), 1924. G.: Benito Perojo, según la obra homónima. D.: Benito Perojo. I.: Andrée Brabant, Georges Lannes, Frank Dane, Suzanne Talba, Gaston Modot, Natalia Jovellanos, Joaquín Carrasco, Paul Vermoyal.

El bailarín y el trabajador. Pr.: CEA (España), 1936. G.: Luis Marquina, basado en *Nadie sabe lo que quiere*. D.: Luis Marquina. I.: Roberto Rey, Ana Maria Custodio, Antoñita Colomé, José Isbert, Antonio Riquelme, Irene Caba Alba, Enrique Guitart.

¡No quiero...no quiero!. Pr.: S.I.E. Films (España), 1938. G.: Francisco Elías, según la obra homónima. D.: Francisco Elías. I.: Enriqueta Soler, Fred Galiana, Enrique Guitart, José Baviera, Roma Taeni, Carmen López Lagar, Pedro Larrañaga.

No fumadores. Pr.: Cifesa (España), 1940. G.: Carlos Arévalo, según la obra homónima. D.: Carlos Arévalo. I.: Guadalupe Muñoz Sampedro, Maria Luisa Gerona, Jacinto San Emeterio. Mediometraje.

La fuerza bruta/La forza bruta. Pr.: Lux-Internacional Films (España-Italia), 1940. G.: Basado en la obra homónima. D.: Carlo Ludovico Bragaglia. I.: Juan de Landa, María Mercader, Germana Paolieri, Rossano Brazzi.

La Malquerida. Pr.: Ufilms (España), 1940. G.: José López Rubio, según la obra homónima. D.: José López Rubio. I.: Társila Criado, Jesús Tordesillas, Luchy Soto, Antonio Armet, Carlos Muñoz, Rafaela Rodríguez, Ana de Siria, Manolo Morán.

El nietecito. Pr.: España, 1941. Arg. y G.: Basado en la obra homónima. D.: Julian Torremocha. I.: Jacinto Benavente. Mediometraje.

Ganarse la vida. Pr.: España, 1941. Arg. y G.: Basado en la obra homónima. D.: Julian Torremocha. I.: Jacinto Benavente. Mediometraje.

Vidas cruzadas. Pr.: Cifesa-UPCE (España), 1942. G.: Antonio Más Guindal , según la obra homónima. D.: Luis Marquina. I.: Ana Mariscal, Enrique Guitart, Luis Peña, Isabel de Pomés, Enrique Mejuto, Félix de Pomés, Nicolás Perchicot, Julia Pachelo.

Rosas de otoño. Pr.: Cifesa (España), 1943. G.: Antonio Más Guindal, según la obra homónima. D.: Juan de Orduña. I.: Mª Fernanda Ladrón de Guevara, Marta Santaolalla, Mariano Asquerino, Luis Prendes, Julia Lajos, Luchy Soto, José María Seoane.

Lecciones de buen amor. Pr.: Rey Soria Films (España), 1943. G.: Rafael Gil, según la obra homónima. Dial.: Jacinto Benavente. D.: Rafael Gil. I.: Rafael Rivelles, Pastora Peña, Mercedes Vecino, Manolo Morán, Milagros Leal, José Orjas, Juan Calvo.

La honra de los hombres. Pr.: San Miguel (Argentina), 1946. G.: Basado en la obra homónima. D.: Carlos Schliepper. I.: María Duval, Enrique Diosdado, Aida Luz, Eduardo Naveda, Alberto Closas.

La mariposa que voló sobre el mar. Pr.: Selección Films, S.A. (España), 1948. G.: Antonio de Obregón y Eugene Deslaw, según la obra homónima. D.: Antonio de Obregón. I.: Niní Montián, Guillermina Grin, Luis Hurtado, Mª Paz Molinero, Fernando Nogueras, Osvaldo Genazzani, Jacinto San Emeterio.

La Malquerida. Pr.: Cabrera Films (México), 1949. G.: Mauricio Magdaleno y Emilio Fernández, según la obra homónima. D.: Emilio Fernández. I.: Dolores del Río, Pedro Armendáriz, Columba Domínguez,

Roberto Cañedo, Julio Villarreal, Gilberto González, Mimí Derba, Trío Calaveras, Mariachi Vargas.

La honradez de la cerradura. Pr.: Pecsa Films (España), 1950. G.: Luis Escobar, según la obra homónima. D.: Luis Escobar. I.: Francisco Rabal, Mayrata O´Wisiedo, Ramón Elías, Pilar Muñoz, Lola Bremón, Carmen López Silva, Mª Esperanza Navarro.

La noche del sábado. Pr.: Suevia Films (España), 1950. G.: Antonio Abad Ojuel, según la obra homónima. D.: Rafael Gil. I.: María Félix, Rafael Durán, Maria Rosa Salgado, Manuel Fábregas, Virgilio Teixeira, Mariano Asquerino.

De mujer a mujer. Pr.: Cifesa (España), 1950. G.: Antonio Abad Ojuel y Ricardo Blasco, basado en *Alma triunfante*. D.: Luis Lucia. I.: Ana Mariscal, Amparo Rivelles, Eduardo Fajardo, Manuel Fábregas, Jesús Tordesillas, Mariano Asquerino.

Señora Ama. Pr.: Unión Films (España), 1954. G.: Enrique Llovet y Julio Bracho, según la obra homónima. D.: Julio Bracho. I.: Dolores del Río, José Suárez, Maria Luz Galicia, Manuel Monroy, Josefina Bejarano, Rafael Calvo, Matilde Muñoz Sampedro.

Pepa Doncel. Pr.: Moviola Films (España), 1969. G.: Antonio Gala y Luis Lucia, según la obra homónima. D.: Luis Lucia. I.: Aurora Bautista, Juan Luis Galiardo, Maribel Martín, Mercedes Vecino, Gracita Morales, Amalia de Isaura, Antonio Morales *Junior*.

5. <u>Gual,</u> <u>Adrià (Barcelona, 1872 - 1943).</u>

Estudió Bellas Artes y pronto se distinguió como pintor y litógrafo, antes de dedicarse al teatro -en calidad de autor, director y pedagogo- y al cine. Muy ligado a la figura de Rusiñol y el Modernismo, su influjo del simbolismo europeo se deja notar tanto en la vertiente plástica y escenográfica como en la teatral (***La intrusa***, 1892, y ***Nocturn***, obra nunca estrenada pero que supuso en 1896 una ruptura con el teatro habitual). Su aportación más importante a la escena catalana la constituyó ***Misteri de Dolor*** (1904), drama rural en tres actos, estrenado en la XXVI sesión del Teatre Intim, fundado por él. La obra, que se aparta del simbolismo, resulta un claro precedente de ***La Malquerida*** benaventina -estrenada diez años después-, lo que provocó una apasionada polémica[321]. El triunfo escénico de aquella pieza propició su adaptación cinematográfica por el propio autor cuando éste participó como director artístico y cofundador de la productora Barcinógrafo, S.A. Su actividad en la empresa y sus ideas e iniciales prácticas sobre el fenómeno del cine, hacen de Adrià Gual el primer hombre de teatro que se convierte en cineasta en España, según queda reflejado en los apartados siguientes:

---

[321] Sobre la vida y las diversas actividades de Adrià Gual en el ámbito escenográfico, Véanse su *Mitja vida de teatre. Memòries*, Barcelona, Aedos, 1960, y los trabajos de Eliseu Trènc-Ballester, “Adrià Gual grafista modernista”, *Serra d´Or*, (Monserrat), núm.223, Abril 1978, pp.243-251, y de Carles Batlle y Jordà, Isidre Bravo y Jordi Coca, *Adrià Gual, mitja vida de Modernisme*, Barcelona, Amit Serveis Editorials, 1992. La adaptación castellana de *Misterio de dolor*, por Ricard Salvat, apareció en la Colección Teatro (núm.556), Madrid, Alfil, 1967.

a) Ideario cinematográfico de Adrià Gual.

Consagrado como dramaturgo y director escénico, Gual se acercó por primera vez al cine cuando tomó parte, entre 1904-1905, en una serie de cortometrajes para Espectáculos Graner que servían de complemento a las sesiones con *proyecciones habladas*, organizadas en la Sala Mercé de Barcelona por el pintor Lluis Graner. Tales espectáculos se presentaban bajo el lema de "Síntesis de las artes: cinematógrafo más música más declamación", según el gusto introducido por el wagnerismo. Para la realización de aquellos cortos, además de su compañía teatral, Gual contó como colaborador técnico con Segundo de Chomón.

En 1911 pronunció una Conferencia en Tarrasa para la Asociación Wagneriana en la cual mostró ya una postura rotundamente favorable hacia el séptimo arte: *"El Cinematógrafo, lejos de ser atacable y menospreciable por sistema es, por el contrario, un espectáculo llamado a elevados fines cuando caiga por completo en manos de quien sepa aprovecharlo para el bien de la cultura pública..."*[322].

b) Gual y la creación de Barcinógrafo.

La práctica de la realización cinematográfica la desempeñó entre 1913-1915, tras la constitución de la productora Barcinógrafo, S.A., de la

[322]Para estos datos cito por Miquel Porter-Moix en su estudio del film *Misterio de dolor*, contenido en *Antología crítica del cine español...*, Ibidem, pp.34-36. Porter-Moix se ha venido ocupando de la faceta de Gual como cineasta en dos libros: *Adrià Gual y el cinema primitiu a Catalunya (1896-1916)*, Barcelona, Universitat, 1985, e *Història del cinema a Catalunya (1895-1990)*, Barcelona, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 1992.

que fue su primer director artístico. En esa etapa realizó ocho cintas, casi todas ellas adaptaciones de novelas y piezas teatrales. Las referencias cultistas de los films de Gual, que proponían dignificar el cine catalán paralelamente a las tendencias del *Film d´Art* francés, en oposición a los gustos populacheros del momento, repercutieron en la escasa comercialidad de esas películas. Gual adaptó primero clásicos de la literatura española (***El Alcalde de Zalamea***, de Calderón, y ***La Gitanilla***, de Cervantes), siguió con obras de autores extranjeros (***Fridolín***, de Schiller, ***Los cabellos blancos***, de Tolstoi), su propia obra teatral, ***Misteri de dolor***, y un melodrama decimonónico basado en el texto escénico ***El soldado de San Marcial***. de V.Gómez y F.González Llana (***El Calvario de un héroe***). Instado a hacer concesiones con films más populares, en 1915 rueda una cinta cómica, ***Linito por el toreo***, y un melodrama sentimental con guión original, titulado ***Un drama de amor*** [323]. Tras este título, Gual se aparta del cine al no querer aceptar más imposiciones, y sólo volverá a colaborar en 1929 en una adaptación de la obra de Rusiñol, ***L´auca del senyor Esteve***, protagonizada por Enrique Borrás.

La adaptación de ***Misteri de dolor*** (1914), que realizó Gual, no obstante aparecía resuelta de forma que su estructura visual llegaba a trascender los postulados del *Film d´Art*, al servirse con acierto de las posiblidades del encuadre y dotar al film de imágenes a las que su autor

[323]Las circunstancias que rodearon la conflictiva relación de Gual con Barcinógrafo están descritas detalladamente por Eli Bartra y Llorenc Esteve, “La I Guerra Mundial y el auge del Cine Catalán: un estudio de Barcinógrafo y de Magí Murià”, *Film Historia*, Vol. IV, núm.2, 1994, pp.187-188.

supo imprimir el gusto derivado de los profundos conocimientos pictóricos[324].

FILMOGRAFIA:

El Alcalde de Zalamea (Adrià Gual, 1914): Véase Filmografía de Calderón de la Barca.

La Gitanilla. Pr.: Barcinógrafo (España), 1914. G.: Eduardo Marquina, según la novela homónima. D.: Adrià Gual y Enrique Giménez. I.: Elisa Beltrán, Enrique Giménez, Gerardo Peña, Avelino Galcerán.

Los cabellos blancos. Pr.: Barcinógrafo (España), 1914. G.: Adrià Gual, según el relato homónimo de L.Tolstoi. D.: Adrià Gual. I.: Enrique Giménez, M.Más, G.Peña.

Fridolí/Fridolin. Pr.: Barcinógrafo (España), 1914. G.: Adrià Gual, según el poema homónimo de Friedrich Schiller. D.: Adrià Gual. I.: Gerardo Peña, Carlos Capdevila.

Misteri de dolor/Misterio de dolor. Pr.: Barcinógrafo (España), 1914. G.: Adrià Gual, según la obra homónima. D.: Adrià Gual. I.: Emilia Baró, Joaquín Carrasco, Aurora Baró, Carlos Capdevila, Enrique Giménez.

El Calvario de un héroe (A.Gual, 1914): Véase Filmografía de Valentín Gómez y Félix González Llana.

Linito por el toreo/Linito se hace torero. Pr.: Barcinógrafo (España), 1915. G.: Adrià Gual. D.: Adrià Gual. I.: Avelino Galcerán, Emilia Baró, Daniel Ceret, Joaquín Carrasco, Carlos Capdevila, Gerardo Peña.

---

[324] Remito de nuevo al estudio crítico del film hecho por Porter-Moix, ed.cit., p.36.

Un drama de amor. Pr.: Barcinógrafo (España), 1915. G.: Adrià Gual. D.: Adrià Gual. I.: V.Velázquez, Emilia Baró, Enrique Giménez, Gerardo Peña, Carlos Capdevila, Joaquín Carrasco.

6. Linares Rivas, Manuel (Santiago de Compostela, 1867-La Coruña, 1938).

Fue uno de los autores preferidos en la escena española de su tiempo dentro de la escuela benaventina, si bien representa *"la versión bronca y extremista de la vertiente de crítica burguesa de la burguesía delo teatro de Benavente (...) con la particularidad negativa de que la dramaturgia de Linares Rivas significa un retroceso que la hace enlazar con el teatro de tesis decimonónico"* [325]. La propensión a presentar tesis y antítesis define el estilo de sus obras, desde el tema de la murmuración (***La cizaña***, 1905), y los problemas religiosos (***La garra***, 1914), a los familiares y legales, en ***Cobardías*** (1919), y ***La mala ley*** (1923). Estos dos últimos títulos no pasaron inadvertidos para el cine.

a) Linares Rivas, autor adaptado.

La mala ley (drama en el que ataca la legitimidad de la herencia de los hijos en vida de los padres) fue llevada a la pantalla por Manuel Noriega un año después de su estreno, rodándose íntegramente en el

[325] F.Ruiz Ramón, *Historia del Teatro Español...*, op.cit., p.54.

palacio de los actores María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza, cuyo hijo tenía un papel destacado en la película [326].

Un homem as direitas (1944) es la versión portuguesa de ***Cobardías*** -título que prevaleció para su estreno en España-, cinta que contó con el asesoramiento técnico del director español Eduardo García Maroto. Éste refiere en sus memorias que dicha versión obtuvo un gran éxito [327].

FILMOGRAFIA:

La mala ley. Pr.: Ediciones Maricampo (España), 1924. G.: Manuel Noriega, según la obra homónima. D.: Manuel Noriega. I.: Hortensia Gelabert, Emilio Thuiller, Fernando Díaz de Mendoza Guerrero, José Isbert, Javier de Rivera, Gonzalo de Córdoba, Raquel Martínez.

Um homem às direitas/Cobardías. Pr.: Cesar de Sá, Films Portugueses (Portugal), 1944. G.: Basado en *Cobardías*. D.: Jorge Brum do Canto. I.: Barreto Poeira, Virgilio Teixeira, Julieta Castelo, Carmen Dolores.

---

[326] Según datos aportados por Palmira González López y Joaquín T.Cánovas Belchi, *Catálogo del cine español.Películas de ficción (1921-1930)*, Madrid, Filmoteca Nacional, 1993, p.93.

[327] En España se estrenó con el título original de la obra pero los negativos de esta versión -que guardaba Maroto- quedaron destruidos en un incendio, Véase *Aventuras y desventuras del cine español*, op.cit., pp.150 y 158.

7. Hermanos Machado, Manuel (Sevilla, 1874 - Madrid, 1947) , y Antonio (Sevilla, 1875 - Colliure-Francia-, 1939).

Destacados poetas, la afición teatral de ambos iniciada con piezas juveniles les llevó a escribir conjuntamente para la escena y estrenar un total de siete obras, entre 1926 y 1932, de las cuales cinco fueron en verso (***Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel***, 1926, ***Juan de Mañara***, 1927, ***Las adelfas*** 1928, ***La Lola se va a los puertos***, 1929, y ***La prima Fernanda***, 1931), una en prosa (***El hombre que murió en la guerra***, 1928), y otra, combinación de ambos registros (***La duquesa de Benamejí***, 1932), pero todas encuadrables en el llamado *teatro poético* [328]. Las relaciones de ambos con el cine sólo las conocemos por el testimonio literario, en especial, por sus escritos en prosa [329]. Cuando ya estos autores habían muerto el cine español emprendió algunas adaptaciones de sus piezas más populares, y una versión del poema de Antonio (***La tierra***

[328]Para su vida y su teatro, Véanse los libros de Miguel Pérez Ferrero, *Vida de Antonio Machado y Manuel*, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1952, y Manuel H.Guerra, *El teatro de Manuel y Antonio Machado*, Madrid, Mediterráneo, 1966. Sobre su *teatro poético*, Véanse los comentarios de E.Díez-Canedo, *Artículos de crítica teatral*, op.cit., II, pp.29-34. Especial interés ha cobrado la reivindicación y análisis del teatro machadiano por parte de Dámaso Chicharro, que centran la segunda parte de su libro de ensayos, *De San Juan de la Cruz a los Machado*, Universidad de Jaen, 1997, pp.351-500. Para la obra *La Lola...*, Véase la "Introducción" de D.Chicharro a su edición de *Las Adelfas.La Lola se va a los puertos*, Madrid, Espasa Calpe, 1992, pp.37-62.

[329]Véanse al respecto las páginas que le dedica R.Utrera, *Modernismo y 98 frente a Cinematógra**fo***, op.cit., pp.33-49, y 104-116.

de Alvargonzález) [330], cuya figura, por otra parte también ha inspirado diversos documentales y cortos en torno a su vida y obra poética. Por todo ello, el estudio de ambos autores abarca los siguientes aspectos:

a) Testimonios y opiniones de los Machado en torno al cine.

1. Manuel Machado.- Según el estudio de Utrera, la primera referencia al lenguaje del cine está fechada en 1905 en el poema "Vagamente", del libro ***Caprichos*** [331]. En su doble condición de dramaturgo y crítico teatral, el escritor figura entre los primeros intelectuales que reflexionaron sobre el cinematógrafo a través de sus artículos de crítica teatral, editados bajo el título ***Un año de teatro (Ensayos de crítica dramática)*** (Madrid, Biblioteca Nueva, 1917), publicados en ***El Liberal*** entre el 6 de noviembre de 1916 y el 9 de mayo de 1917. De entre todos destacan dos: "La cuestión del cinematógrafo" (defensa entusiasta del cine como instrumento válido para reconstruir etapas históricas o mostrar documentalmente el paisaje monumental de España), y "El secreto del cine.Cine-Teatro.Cristo en Eslava", donde comenta los motivos aludidos en cada una de las partes del título, el último de los cuales se refiere a la

[330]Véase Rafael de España, "Antonio Machado visto por el cine español", en *Antonio Machado,hoy*, Actas del Congreso Internacional commemorativo del Cincuentenario de la muerte de Antonio Machado, Sevilla, Alfar, 1990, Vol.II, pp.67-84.

[331]R.Utrera, Ibidem, pp.33-34.

experiencia llevada a cabo por Martínez Sierra en 1917 conjugando el espectáculo teatral con el cinematográfico [332].

Nuevas opiniones del escritor sobre el cinematógrafo se pueden encontrar en los artículos reunidos en el volumen ***Día por día de mi calendario (Memorandum de la vida española en 1918)*** (UTRERA, 1981: pp.38-39); en otro artículo, "Filosofías de verano.El Cine.El Café Suizo" (***El Liberal***, 18 de julio de 1919); en el dedicado a las actividades fílmicas de Benavente, "Teatro.Benavente, cine dramaturgo. Comedia: La madona de las rosas, cine-guión drama de J.Benavente" (***La Libertad***, 1919); los escritos en el mismo periódico bajo los epígrafes genéricos de "El Arte en el teatro" (como el titulado "La cuestión del cinematógrafo", Septiembre, 1920), y de "Antena"(el titulado "El teatro y el cine", Mayo, 1934), éste ya en la época del cine sonoro [333].

2. Antonio Machado.- Siguiendo el minucioso ensayo de Utrera, las únicas opiniones de este escritor en torno al cine hay que buscarlas en su obra ***Juan de Mairena***, especialmente en el apartado "Consejos,

---

[332] Pérez Bowie, al referirse a la recepción favorable del cine entre los hombres de teatro, recoge el artículo de Manuel, "La cuestión del cinematógrafo", Véase *Materiales para un sueño*, op.cit., p.31.

[333] En estos comentarios, Manuel Machado mantiene una postura abierta y entusiasta hacia el cine, al que va con frecuencia en la etapa dorada del mudo, y que se irá tornando en desencanto con el sonoro. Posteriormente, entre 1942-44, irá repitiendo las mismas ideas de sus escritos en las cada vez menos frecuentes entrevistas o encuestas formuladas desde revistas y periódicos, Véanse las declaraciones reproducidas por Utrera en la revista *Primer Plano* (núm.95), en el diario ***Arriba*** (el art. "El cine visto por un hombre de teatro"), y en *La Estafeta Literaria* (núm.8), el corto artículo alusivo a sus respuestas, "Don Manuel Machado no va al cine.Ni quiere, ni puede", Ibidem, pp.43-47.

sentencias y donaires de Juan de Mairena y de su maestro Abel Martín" [334]. De la edición consultada extraigo el fragmento: *"El verdadero invento de Satanás -profetizaba Mairena- será la película sonora en que las imágenes fotografiadas, no ya sólo se muevan, sino que hablen, chillen y berreen como demonios dentro de una tinaja. El día en que ese engendro se logre coincidirá con la extensión del empleo de los venenos insecticidas al aniquilamiento de la especie humana"* [335] . En contraste con su hermano Manuel, la fobia manifestada por Antonio hacia el cine aparece sobre todo en el artículo "Sobre el porvenir del teatro", escrito en 1928 [336].

b) Adaptaciones cinematográficas de los Hermanos Machado.

Las dos obras teatrales que pasaron a la pantalla en los años 40 poseían, dada su temática y ambientes andaluces de raigambre popular, bastantes posibilidades de cara al cine *de género* que entonces cultivaba la productora Cifesa. Los rasgos de la legendaria cantante de ***La Lola se va a los puertos***, encarnación del espíritu de la copla andaluza, encontraron un tratamiento óptimo en el melodramatismo folklórico de Juanita Reina que ofrecía la versión de Juan de Orduña de 1947 [337]. Mientras el ambiente

---

[334]Véase al respecto el epígrafe "El cine en Juan de Mairena", Ibidem, pp.104-112.

[335]Cito por la Edición Losada, II, Buenos Aires, 1943, p.66.

[336]Cito por el ensayo de J.A.Pérez Bowie, Ibidem, p.29. Refiriéndose al mismo artículo, Véase la opinión que su postura le merecía a Buñuel, quien arremetía contra el poeta en "Nuestros poetas y el cine", texto recogido en Carlos y David Pérez Merinero (eds.), *En pos del Cinema*, Barcelona, Anagrama, 1974, pp.54-55.

[337]Las imágenes de la película son utilizadas como referente social de la actitud de los espectadores que conforman el microcosmos de un cine de barrio de posguerra, en el film

bandolerista retratado en ***La Duquesa de Benamejí***, ofrecía en la película homónima de Luis Lucia de 1949 una bien lograda tentativa de aclimatación hispana al *western*, según aprecian hoy todos los comentaristas [338]. La nueva versión en 1993 de ***La Lola se va a los puertos***, para lucimiento de otra canzonetista (Rocío Jurado), se abordó como una libre trasposición de la obra teatral que intentaba disimular su condición folklórica introduciendo elementos *político-culturales-feministas* que no estaban en el original, y situando la acción en 1929 durante la Exposición Universal de Sevilla [339].

Sin relación con nuestro trabajo, debemos mencionar no obstante las películas que se han aproximado a la vida y a la obra de Antonio Machado como poeta. En primer lugar, ***La laguna negra*** (1952), de Arturo Ruiz Castillo, versión del poema ***La tierra de Alvargonzález***, que constituye uno de los pocos intentos del cine español inspirados en fuentes

---

El crimen del Cine Oriente (P.Costa, 1996), Véase la crítica de Javier Hernández titulada "Crónica social en rojo y celuloide", *Dirigido*, núm.257, Mayo 1997, p.6.

[338] Según Félix Fanés*"El intento de adaptar los códigos de un género a(...) una mitología típicamente española no deja de ser una de las pocas cosas interesantes que se hicieron en aquellos años en el cine español"*, Véase *Cifesa, la antorcha de los éxitos*, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1982, p.184. Para el mismo film, Véase el estudio de Inmaculada Gordillo, "La Duquesa *de* Benamejí de Luis Lucia", en *8 Calas Cinematográficas en la Literatura de la Generación del 98*, Rafael Utrera (ed.), Sevilla, Padilla, 1999, pp. 47-66.

[339] La fallida *lectura* del texto, a costa de ignorar el contenido dramático de la obra de los Machado, dándole a la historia un tratamiento *progre* que no le correspondía, fue sancionada unánimente por la crítica, Véanse los comentarios publicados en *ABC* (12-IX-93), y *El Mundo* (17-IX-93).

poéticas [340]. En segundo lugar, los cortometrajes de evocación machadiana: ***Soria y Antonio Machado*** (Luis M.López Tapia, 1976), ***Por tierras de España*** (Francisco Rabal, 1977), ilustración en imágenes del poema homónimo, y ***Machado, imágenes para un encuentro*** (Manuel Velasco, 1980).

FILMOGRAFIA:

La Lola se va a los puertos. Pr.: P.O.F. (España), 1947. G.: Antonio Más Guindal, según la obra homónima. D.: Juan de Orduña. I.: Juanita Reina, Manuel Luna, Jesús Tordesillas, Ricardo Acero, Nani Fernández, Manuel Dicenta, María Cañete, Arturo Marín, Tomás Blanco.

La Duquesa de Benamejí. Pr.: Cifesa (España), 1949. G.: Ricardo Blasco, Luis Lucia y José María Pemán, según la obra homónima. D.: Luis Lucia. I.: Amparo Rivelles, Jorge Mistral, Manuel Luna, Eduardo Fajardo, Félix Fernández, Mariano Asquerino, José Jaspe.

La Lola se va a los puertos. Pr.: Lotus Films Internacional S.L. (España), 1993. G.: Josefina Molina, José Manuel Fernández, Romualdo Molina y Joaquón Oristrell, según la obra homónima. D.: Josefina Molina. I.: Rocío Jurado, José Sancho, Francisco Rabal, Jesús Cisneros, Beatriz Santana, Mary Begoña.

---

[340] En el reportaje "La Tierra de Alvargonzález de Machado y La Laguna Negra" se ofrecían algunos fragmentos del poema junto a fotogramas de la película, Véase *Revista Internacional del Cine*, núm.7, Febrero 1953, pp.53-54. El mismo director de aquélla, Ruiz Castillo dirigió en 1953 *Dos caminos*, aludiendo a la muerte del poeta al abordar en ella el tema de los vencidos del 39.

8. Marquina, Eduardo (Barcelona , 1879 - Nueva York, 1946).

Poeta y dramaturgo iniciador en 1908 del *teatro poético* en el siglo XX, con el drama histórico ***Las hijas del Cid***. Fue ese género el más asiduamente cultivado por este autor (***Doña María la Brava***, 1909, ***En Flandes se ha puesto el sol***, 1910, ***El monje blanco***, 1930, etc.), junto con el *drama rústico*, también en verso, iniciado en 1927 (***La ermita, la fuente y el río***), y, ocasionalmente, la comedia melodramática, como ***Rosa de Francia*** (1926), escrita en colaboración con Luis Fernández Ardavín [341]. Antes de que algunas de sus obras pasaran al cine, y de que su propio hijo, Luis Marquina, se convirtiera en realizador y productor [342], él, ya en las primeras décadas de siglo, se mostró interesado ante las posibilidades que el cine les brindaba a los hombres de teatro, escribiendo guiones o comentarios sobre determinados aspectos técnicos [343]. Su vinculación, por tanto, con ese medio aparece en:

a) Actividades de Marquina en el cine.

Autor casi exclusivo durante varias temporadas de la Compañía María Guerrero-Fernando Díaz de Mendoza, por encargo de éstos escribió un guión original, ***Un sólo corazón*** (o ***Los muertos viven***), que fue

---

[341] Sobre el teatro de Marquina, Véanse el monográfico de *Cuadernos de Literatura Contemporánea*, núm.3-4, 1942, dedicado exclusivamente a él; José Montero Alonso, *Vida de Eduardo Marquina*, Madrid, Editora Nacional, 1965; Manuel de la Nuez, *Eduardo Marquina*, Boston, Twayne Publishers, 1976; E.Díez-Canedo, op.cit., II, pp.9-68; y F.Ruiz Ramón, op.cit., pp.64-70.

[342] Véase J.Pérez Perucha, *El Cinema de Luis Marquina*, op.cit.

[343] Véase al respecto R.Utrera, *Escritores y Cinema en España...*, op.cit., pp.70-76.

realizado por José de Togores y producido por Segre Films en 1914. Para la misma empresa y director escribió al año siguiente el de ***La pescadora de Tossa***. En el cine sonoro, Marquina colaboró en la constitución de los Estuidos CEA en 1932, a cuya fundación dedicó algunos poemas y en donde su hijo Luis trabajó como técnico de sonido dos años. En la postguerra escribió otro guión original, ***Su hermano y él***, dirigido por Luis Marquina en 1941 [344], y, en colaboración con éste, escribió el argumento de ***Serenata española*** (Juan de Orduña, 1947), evocación biográfica de Albéniz. También participó -como autor del guión y diálogos- en el film inacabado ***Sol y sombra de Manolete*** (1944-45), dirigido por Abel Gance, con supervisión de Luis Marquina. Elaboró los diálogos de dos films de Rafael Gil (***El clavo***, 1944, y ***Tierra sedienta***, 1945), y escribió el argumento de la película biográfica ***Espronceda*** (F.Alonso Casares, 1946).

b) Adaptaciones fílmicas del teatro de Marquina.

Las cuatro adaptaciones de sus obras han tenido lugar en la época sonora, en diferentes lugares. En 1935, ***Rosa de Francia*** (la obra en verso escrita en colaboración con Fernández Ardavín), fue adquirida por la Fox en el ámbito de versiones hispanas para ser interpretada por Rosita Díaz

[344] El cine como elemento temático en la novela de Cela, *La Colmena* (1951), lo ejemplifica este título, testimonio de las películas que se veían en la posguerra española: *"El señor José despues de merendar, lleva a Purita al cine, le gusta darse el lote antes de irse a la cama. Van al cine Ideal, enfrente del Calderón, donde ponen Su hermano y él, de Antonio Vico, y Un enredo de familia, de Mercedes Vecino, toleradas las dos".* Citado en el cap. "Leer/Ver La Colmena", por Norberto Mínguez Arranz, *La Novela y el Cine*, Valencia, Ediciones de la Mirada, 1998, p.144.

Gimeno [345]. En 1947, su hijo Luis Marquina dirigió la versión de ***Doña María la Brava***, adaptada por Francisco de Cossío [346].

El cine mejicano, en su continua búsqueda de temas hispanos, se fijó en dos piezas del dramaturgo para cuya plasmación utilizó el carisma de sus dos grandes estrellas femeninas. María Félix protagonizó ***El monje blanco*** (1945), film que conservaba el diálogo en verso del texto original; y Dolores del Río encarnó a la protagonista de ***Deseada*** (1950), título que adoptó allí la obra ***La ermita, la fuente y el río***, trasladando la acción a las tierras y al folklore de Yucatán [347].

FILMOGRAFIA:

Un solo corazón (o ***Los muertos viven***). Pr.: Segre Films (España), 1914. Arg. y G.: Eduardo Marquina. D.: José de Togores. I.: María Guerrero, Fernando Díaz de Mendoza, Lolita París, Domingo Ceret.

Rosa de Francia. Pr.: Fox (EE.UU.), 1935. G.: José López Rubio, según la obra homónima. D.: Gordon Wiles. I.: Rosita Díaz Gimeno, Julio Peña, Antonio Moreno, Consuelo Frank, Don Alvarado, Enrique de Rosas, María Calvo, Martín Garralaga, Carlos Montalbán.

---

[345] Al ser contratada esta actriz para hacer dos películas en español, propuso una lista de adaptaciones de seis obras españolas, eligiendo entre ellas la de Marquina cuya adaptación corrió a cargo de López Rubio, Véase el cap. "Rosita Díaz Gimeno, de Madrid a Hollywood", en Alvaro Armero, *Una aventura americana.Españoles en Hollywood*, Madrid, Compañía Literaria, 1995, p.164.

[346] La película *"era demasiado artificiosa"*, y *"carecía del aliento poético de la obra original"*, según L.Gómez Mesa, op.cit., p.170.

[347] Véanse los comentarios que a estas dos versiones les dedica E.García Riera, op.cit., III, 1971, p.26, y IV, 1972, p.218, respectivamente.

Su hermano y él. Pr.: Cifesa (España), 1941. Arg. y G.: Eduardo Marquina. D.: Luis Marquina. I.: Antonio Vico, Blanca de Silos, Manuel Luna, Enrique Guitart, Concha Catalá, Carmen Carbonell, Marina Larrabeiti

El Monje Blanco. Pr.: Clasa Films (México), 1945. G.: Julio Bracho, Jesús Cárdenas y Xavier Villaurrutia, según la obra homónima. D.: Julio Bracho. I.: María Félix, Tomás Perrín, Marta Elba, Ernesto Alonso, Julio Villarreal, Paco Fuentes.

Doña María la Brava. Pr.: Manuel del Castillo (España), 1947. G.: Francisco de Cossío, según la obra homónima. D.: Luis Marquina. I.: Tina Gascó, Luis Hurtado, José Rivero, Miriam Day, Adriano Domínguez, Manuel Dicenta, Asunción Sancho, Salvador Soler Marí, José Prada.

Deseada. Pr.: Producciones Sansón (México), 1950. G.: José Revueltas, Antonio Médiz Bolio, José Baviera y Roberto Gavaldón, basado en *La ermita, la fuente y el río*. D.: Roberto Gavaldón. Y.: Dolores del Río, Jorge Mistral, José Baviera, Annabelle Gutiérrez, Arturo Soto Rangel, Enriqueta Reza.

9. Muñoz Seca, Pedro (Puerto de Santa María -Cádiz-, 1881 - Madrid, 1936).

Autor cómico cuya prolífica producción va asociada al subgénero teatral llamado *astracán*, al que ya hizo referencia la crítica a propósito del estreno de su obra ***El verdugo de Sevilla*** (1916) [348], escrita con Enrique

[348]Véanse al respecto los trabajos de Ricardo de la Fuente Ballesteros, “En torno al astracán”, *Castilla*, núm.9-10, 1985, pp.23-24, y “La teatralidad del astracán y del sainete: a propósito de Carlos Arniches”, en *Estudios sobre Carlos Arniches*, ed.cit., pp.163-175.

GARCIA ALVAREZ. Este y Pedro PEREZ FERNANDEZ fueron sus más frecuentes colaboradores, coautores de gran parte de sus obras (***Trampa y cartón***, ***Los 4 Robinsones***, ***El colmillo de Buda***, ***Los extremeños se tocan***, ***Pepe Conde***, etc.), en lo que vino a constituir la sociedad "Muñoz Seca y Ciª" [349]. De su colaboración con José LOPEZ NUÑEZ es ***El rayo***. De sus obras en solitario conviene destacar ***Anacleto se divorcia***, ***La venganza de Don Mendo***, ***La Caraba***, ***Calamar***, y ***El último bravo***. Entre las preferencias de Muñoz Seca se encontraba el cine, del que su biógrafo decía ser *un apasionado*, en especial de *"las películas documentales y las detectivescas"*, en contraste con lo que él denominaba *"la americanada, la película que es sólo una arbitraria sucesión de imágenes sin ton ni son, sin un espíritu y una coherencia"* [350]. Y , en una época en que el cinematógrafo se erigía en el más serio rival del teatro, Muñoz Seca pasó a ser un adelantado en incorporarlo a las representaciones escénicas de sus obras. Por ello y ser un autor con una larga lista de obras filmadas en varios países hispanos, su relación con el cine la establecemos en:

a) Actividades cinematográficas de Muñoz Seca.

Se suele considerar a este autor un pionero en la inclusión de imágenes animadas dentro de la estructura de una obra teatral, al haber introducido como novedad del estreno de ***Trampa y cartón***, el 22 de noviembre de 1912, unas escenas de película rodadas para la ocasión e

---

[349] Sobre la trayectoria teatral de Muñoz Seca y la relación con sus más estrechos colaboradores, Véase José Montero Alonso, *Pedro Muñoz Seca.Vida, ingenio y asesinato de un comediógrafo español*, Madrid, Ediciones Españolas, 1939.

[350] J.Montero Alonso, op.cit., pp.142-143.

interpretadas por los mismos actores de la Compañía. Lo novedoso de tales escenas era poder contemplar a Ricardo Simó-Raso montado sobre un camello [351]. Otros títulos suyos que adoptaron la misma técnica para su estreno fueron ***Los marinos de papel*** (1913), y ***El modelo de Virtudes*** (1914), con guión del propio comediógrafo, mientras la parte técnica (fotografía y realización) corría a cargo de Enrique Blanco [352]. En 1917 volvería a recurrir a idéntico procedimiento como prólogo de su obra ***El parque de Sevilla*** [353].

Muñoz Seca aparecía en el nutrido reparto de personalidades de su época de ***La Malcasada*** (F.Gómez Hidalgo, 1926); y en 1928 escribió la adaptación de la versión muda de ***El orgullo de Albacete***, en colaboración con Joaquín Abati y Luis R.Alonso.

b) Referentes fílmicos en la obra de Muñoz Seca.

Según indicó Gómez Mesa y luego han analizado otros ensayistas, la mímesis hacia los modelos cinematográficos alcanzó de lleno a Muñoz Seca. Las cintas policíacas -uno de sus géneros favoritos- sirvieron de inspiración para escribir una pieza, ***Calamar***, obra estrenada en 1927 y subtitulada *"casi película policíaca en tres jornadas, divididas en varias*

---

[351] Ibidem, p.68.

[352] Este cameraman, propietario de la productora Iberia Cines, se hizo célebre en 1912 rodando el reportaje *Asesinato y entierro de don José de Canalejas*, con Rafael Arcos (*Canalejas*) y José Isbert (anarquista *Pardiñas*), Véase Julio Pérez Perucha (ed.), *El cine de José Isbert*, Valencia, Ayuntamiento, 1984, p.87.

[353] Véase J.A.Pérez Bowie, *Materiales para un sueño...*, op.cit., p.21.

partes, con algunos letreros y primeros planos". Al comentar sus elementos, Pérez Bowie ve en este experimento *"un intento del autor por incorporar a la escena la estética y algunos procedimientos característicos de la narración cinematográfica en la época previa al sonoro"* , entre los que destaca, en primer lugar, una rocambolesca y complicada trama, junto a la multiplicidad de escenarios exigida por ella, y el empleo del telón-pantalla para proyectar rótulos explicativos complementarios de la acción [354].

c) Muñoz Seca, autor adaptado.

1. En España.- Las primeras adaptaciones de sus piezas se abordaron en la época muda, a la que pertenecen las versiones de ***Los 4 Robinsones*** (1926), y ***La pata del muñeco*** (1928), cuyos guiones escribió el propio autor. De 1929 data un guión original de Muñoz Seca y Pérez Fernández, adaptado con el título ***La canción del día*** un año después, ya que se trataba de una comedia musical según el sistema de producción sonora elaborada en estudios extranjeros para abastecer el mercado español [355]. Por la misma fecha, Muñoz Seca colaboró como dialoguista de la cinta ***Un hombre de suerte*** (1930), dirigida por Benito Perojo en los estudios de Joinville cuya base argumental no era suya sino de un autor extranjero [356]. En la década de los 30 se ruedan las versiones de ***Te***

---

[354] J.A.Pérez Bowie, Ibidem, pp.156-158. *Calamar* se publicó en la Colección La Farsa, núm.14, 17 de Diciembre de 1927.

[355] Véase R.Gubern, *El cine sonoro en la II República...*, Ibidem, pp.20-21.

[356] Véase R.Gubern, *Benito Perojo...*, op.cit., pp.183-187.

quiero con locura (1935) -realizada según la fórmula de las versiones hispanas en Hollywood-, ***¡Qué tío más grande!*** (1934) -basada en ***El último bravo*** -, ***El rayo*** (1936), y la segunda versión de ***Los 4 Robinsones*** (1939), rodada por Maroto al finalizar la guerra civil [357]. De los años siguientes son las de ***Pepe Conde*** (1941), que supuso un gran éxito popular y dio lugar a una segunda parte, ***El crimen de Pepe Conde*** (1946), y la titulada ***El ilustre Perea*** (1943), basada en la comedia ***¡Mi padre!***. Por su original planteamiento destaca la versión escrita, dirigida e interpretada por Fernando Fernán Gómez de ***La venganza de Don Mendo*** (1961), una afortunada sátira paródica de la representación teatral de la misma parodia [358]. Las últimas adaptaciones de Muñoz Seca fueron las de ***Los extremeños se tocan*** (1969), elegida por Alfonso Paso para debutar en la dirección, y ***El alegre divorciado*** (1975), una muy libre versión de ***Anacleto se divorcia***.

2. En Hispanoamérica.- Hallamos en el cine argentino la única versión de ***La Caraba*** (1947), realizada por Julio Saraceni, pero es en México donde el universo astracanesco de Muñoz Seca encuentra amplia aceptación a juzgar por los cuatro títulos rodados allí: ***El verdugo de***

---

[357] Acerca de su rodaje, Véase E.García Maroto, op.cit., pp.135-138.

[358] Véase Carlos F.Heredero,"Los caminos del heterodoxo", *Fernando Fernán Gómez.El hombre que quiso ser Jackie Cooper*, Jesús Angulo y Francisco Llinás (eds.), San Sebastián, Patronato Municipal de Cultura, 1993, pp.34-37. En el momento de cerrar nuestro trabajo se anuncia una segunda versión de *La venganza de Don Mendo*, dirigida por Alfonso Ungría, Véase *Fotogramas*, núm. 1868, Junio 1999, p.52.

Sevilla (1942), adaptada por el dramaturgo exiliado Paulino Masip, ***El colmillo de Buda*** (1949), ***El baño de Afrodita*** (1949), basada en ***La cura de reposo***, y ***Anacleto se divorcia*** (1950) [359].

FILMOGRAFIA:

Trampa y cartón. Pr.. Madrid Film (España), 1912. G.: Pedro Muñoz Seca, según la obra homónima. D.: Enrique Blanco. I.: Compañía de Ricardo Simó-Raso.

Los marinos de papel. Pr.: Madrid Film (España), 1913. G.: Pedro Muñoz Seca, según la obra homónima. D.: Enrique Blanco. I.: Compañía del teatro Alvarez Quintero de Madrid.

El modelo de Virtudes. Pr.: Madrid Film (Madrid), 1914. G.: Pedro Muñoz Seca, según la obra homónima. D.: Enrique Blanco. I.: Compañía de Ricardo Simó-Raso.

Los 4 Robinsones. Pr.: Omnia Film (España), 1926. G.: Pedro Muñoz Seca y Enrique García Alvarez, según la obra homónima. D.: Reinhardt Blothner. I.: Guillermo Muñoz Custodio, Ricardo Vargas, José Argüelles, Luis Vela del Castillo *Velcasty*, Rosario Velázquez, Sofía Martos, Conchita Galeras.

La pata del muñeco. Pr.: España, 1928. G.: Pedro Muñoz Seca, según la obra homónima. D.: Xavier Cabello Lapiedra. I.: José María

---

[359] El historiador E.García Riera ha explicado el fenómeno *"en función del furioso y peligroso delirio hispanista del momento"*, op.cit., II, p.82.

Alonso Pesquera, Maria Luisa Pinazo, Rosario Muro, Alberto Escalera, Carlos Servet, Alfredo Hurtado *Pitusín*.

La canción del día. Pr.: Ulargui Films (España-Inglaterra), 1930. G.: Pedro Muñoz Seca y Pedro Pérez Fernández según argumento original. D.: G.B.Samuelson. I.: Consuelo Valencia, Tino Folgar, Faustino Bretaño, Carlos del Pozo, Antonio Ireland, , y las Girls de los teatros Royal Derny Lane y Picadilly Theatre de Londres.

¡Qué tío más grande!. Pr.: P.Cifi (España), 1934. G.: José Gaspar, basado en *El último bravo.* D.: José Gaspar. I.: Rafael Arcos, Pepita González, María Carrizo *La Gioconda*, Luis Llaneza, Luis Rivera.

Te quiero con locura. Pr.: Fox (EE.UU.), 1935. G.: Paul Pérez y José López Rubui, basado en *La cura de reposo*. D.: John Reinhardt. I.: Raul Roulien, Rosita Moreno, Enrique de Rosas, Juan Torena, Lucio Villegas, Carlos Villarías, Nenette Noriega.

El rayo. Pr.: Internacional Films (España), 1936. G.: José Buchs, según la obra homónima. D.: José Buchs. I.: Rafael López Somoza, Mercedes Prendes, Salvador Soler Mari, Milagros Leal, Antonio Diéguez, Luisa Puchol, Mariano Ozores.

Los 4 Robinsones. Pr.: Cifesa (España), 1939. G.: Eduardo G.Maroto, según la obra homónima. D.: Eduardo García Maroto. I.: Antonio Vico, Olvido Rodríguez, Alberto Romea, José Calle, Manuel González, Mary Santpere, Leonor Fábregas.

Pepe Conde. Pr.: Ufisa (España), 1941. G.: Alfredo Echegaray, Manuel Tamayo y Francisco Ramos de Castro, basado en *Pepe Conde o el mentir de las estrellas*. D.: José López Rubio. I.: Miguel Ligero, Jesús

Tordesillas, Pastora Peña, Maruja Tomás, Ana de Siria, Antonio Casal, Francisco Fernández.

El verdugo de Sevilla. Pr.: Films Mundiales (México), 1942. G: Paulino Masip, según la obra homónima. D.: Fernando Soler. I.: Fernando Soler, Sara García, Domingo Soler, Julio Villarreal, Miguel Arenas, Consuelo Guerrero de Luna, Ricardo Montalbán.

El ilustre Perea. Pr.: Exclusivas Diana (España), 1943. G.: Matías Cirici-Ventalló y José Buchs, basado en *¡Mi padre!* D.: José Buchs. I.: Rafael López Somoza, Maruja Asquerino, Tony D´Algy, María Severini, Rosario Royo, Mary Lamar.

La Caraba. Pr.: Emelco (Argentina), 1947. G.: E.Villalba Welsh y Andrea Verbitsky, según la obra homónima. D.: Julio Saraceni. I.: Olinda Bozán, Armando Bó, Lidia Denis, Francisco Alvarez, Enrique Roldán.

El baño de Afrodita. Pr.: Filmex (México), 1949. G.: César Tiempo y Tito Davison, basado en *La cura de reposo*. D.: Tito Davison. I.: Luis Sandrini, Rosario Granados, Beatriz Ramos, Alma Rosa Aguirre, Pascual García Peña, Pedro Elviro *Pitouto*.

El colmillo de Buda. Pr.: Diana-Orofilms (México), 1949. G.: Juan Bustillo Oro, según la obra homónima. D.: Juan Bustillo Oro. I.: Angel Garasa, Fernando Cortés, Amalia Aguilar, Sara Montes, Consuelo Guerrero de Luna, José Baviera.

Anacleto se divorcia. Pr.: Astor Films (México), 1950. G.: Carlos Orellana y José Rodríguez, según la obra homónima. D.: Joselito Rodríguez. I.: Carlos Orellana, Rosita Arenas, Rita Montaner, Andrés Soler, Rogelio A.González, Miguel Arenas.

La venganza de Don Mendo. Pr.: Cooperativa ACTA (España), 1961. G.: Fernando Fernán Gómez, según la obra homónima. D.: Fernando Fernán Gómez. I.: Fernando Fernán Gómez, Paloma Valdés, Juanjo Menéndez, Lina Canalejas, Antonio Garisa, Maria Luisa Ponte, Joaquín Roa, José Vivó, Paula Martel, Lola Cardona.

Los extremeños se tocan. Pr.: Copercines (España), 1969. G.: Alfonso Paso y Manuel Pilares, según la pieza homónima. D.: Alfonso Paso. I.: Antonio Garisa, Andrés Pajares, Conchita Núñez, Jaime de Mora y Aragón, Rafaela Aparicio, Manuel Tejada.

El alegre divorciado. Pr.: Filmayer-P.Orfeo (España-México), 1975. G.: Mariano Ozores, Vicente Coello, Alfonso Paso, basado en *Anacleto se divorcia*. D.: Pedro Lazaga. I.: Paco Martínez Soria, Florinda Chico, José Angel Espinosa *Ferrusquilla*, Norma Lazareno, Sergio Barros, Fernando Luján.

10. Paso y Cano, Antonio (Granada, 1870 - Madrid, 1958).

Hermano del también comediógrafo Manuel Paso [360], y padre de una dinastía teatral, prolongada en sus hijos Antonio, Enrique y Alfonso. Además de participar en labores de director y empresario teatral, como autor cultivó todos los géneros en boga a principios de siglo: revista, zarzuela, sainete, comedia, juguete cómico y piezas con otras

[360] Manuel Paso y Cano (1864-1901), autor ya citado al hablar de Joaquín Dicenta, pues ambos escribieron los dramas líricos *Curro Vargas*, y *La Cortijera* (1900). De esta última hicieron una refundición Antonio Paso Díaz y Joaquín Dicenta, hijo, con el título *Rosario la Cortijera*, llevada dos veces a la pantalla.

denominaciones [361]. Desde su primer estreno en 1894 (la zarzuela ***La Candelada***), vio representadas unas 270 piezas, la mayoría de ellas escritas en colaboración con otros autores, desde Arniches y Abati hasta una nutrida lista de comediógrafos *menores* (González del Toro, García Alvarez, Pérez Estremera, José Sánchez Gerona, Martínez Cuenca...), y sus propios hijos, Antonio y Enrique, lo que puede explicar su asombrosa fecundidad, capaz de abastecer a varios teatros simultáneamente, según delatan las colecciones teatrales aparecidas entre la segunda y tercera década del siglo XX [362]. Sus piezas aparecen dotadas de inventiva pero con demasiada tendencia al trazo grueso y basto [363]. La relación de Antonio Paso con el cine -medio con el que tuvo que competir desde su

---

[361]En la enumeración de sus obras hallamos curiosas denominaciones: "caricatura japonesa en un acto" (*La taza de té*), "parodia lírico-mujeriega" (*Tenorio feminista*), "profecía cómico-lírica en un acto" (*España nueva*), "diablura cómico-lírica", "monólogo cómico", "imitación cómico-lírica-satírica", etc., Véase Arniches y Paso, *¡Qué encanto de mujer!*, ed. cit., pp.94-95.

[362]Los análisis estadísticos efectuados sobre tres importantes Colecciones vienen a coincidir en señalar a Antonio Paso y Cano -junto con Muñoz Seca-, como uno de los indiscutibles *maestros* de inventiva inagotable, Véanse Ramón Esquer Torres, "La colección dramática de El Teatro Moderno", Anejos de la rev. *Segismundo*, II, Madrid, CSIC, 1969; John W.Kronik, *La Farsa (1927-1936) y el teatro español de preguerra*, Estudios de Hispanófila, University of North Carolina, 1971, pp.25-28; y José Antonio Pérez Bowie, "La colección dramática La Novela Teatral", *Segismundo*, núm.25-26, Madrid, 1977, pp.279-280.

[363]En este juicio parecen coincidir los historiadores teatrales, resumible en el adjetivo *tosco*, con que lo define José Carlos Mainer, *La Edad de Plata*, Barcelona, Asenet, 1975, p.84.

posición de comediógrafo ante la imparable irrupción del Cinematógrafo[364], la estudiamos desde tres ángulos:

a) Referentes cinematográficos en su obra teatral.

El influjo que el cine ejerció en muchos escritores, con la llegada del sonoro, está presente tambien en alguna obra teatral de Antonio Paso. En la colección teatral La Farsa apareció publicada su obra ***Yo soy la Greta Garbo*** (subtitulada *Vida, pasión y triunfo de una estrella de la pantalla*), estrenada en el Teatro Cómico de Madrid el 25 de octubre de 1932 [365]. Para Kronik, tanto la publicación como la representación de estas obras respondía a motivaciones de rigurosa actualidad, como era el cine, y lo mismo sucede con el título elegido que servía de reclamo [366]. La inventiva natural y oportunismo de Paso lo hallamos ya en el título y subtítulo, que más hace pensar en un drama y no en el *juguete cómico* -género preferente de aquella Colección- que en realidad es. El punto de partida de la pieza es la comicidad, pues aparece escrita a la medida de la popular pareja Loreto Prado-Enrique Chicote. En dicha comedia se traza una caricatura de las aspirantes a estrella surgidas de pronto, a raíz del deslumbramiento que despertaba Hollywood, no sólo con sus mitos como el de la Garbo sino, más bien, con los contratos que se decían *fabulosos*,

---

[364] Remito al cap. "El cine frente al teatro", en J.A.Pérez Bowie, *Materiales para un sueño...*, op.cit., pp.45-59.

[365] La Farsa, núm.272, 26 de Noviembre de 1932.

[366] Por las mismas fechas aparecen en esa Colección dos títulos con referentes fílmicos: *En la pantalla las prefieren rubias* (F.Serrano Anguita,1932), y *Papá Charlot* (A.Quintero y P.Guillén, 1934), Véase *La Farsa (1927-1936)...*, op.cit., pp.104 y 126.

de aquellos artistas hispanos que habían llegado hasta allí para hacer versiones en español [367].

b) Paso, guionista y adaptador.

Como argumentista y guionista se inició en el cine de la República, con dos comedias de la productora Ibérica Films, ***Una aventura oriental***, y ***Poderoso caballero***, ambas dirigidas en 1935 por el realizador de origen polaco Max Nossek [368]. En el guión de la segunda también colaboraba Enrique Suárez de Deza. En 1939 colaboró con José Buchs, en la adaptación de la zarzuela de Ramos Carrión y Vital Aza, ***El rey que rabió***, y en los años siguientes, Paso -en colaboración con su hijo Enrique- volvió a escribir para el cine sendos argumentos cómicos destinados a Valeriano León: ***¡Antes de entrar dejen salir!*** (J.Fleischner, 1943), y ***A los pies de usted*** (A.García Viñolas, 1945) [369].

---

[367] Una chispeante alusión a la versión hispana que descubrió en 1930 al orondo Juan de Landa (*El presidio*), la hallamos en el parlamento de Sinda, la protagonista: *"...Ayer estuve en las oficinas del representante de la Paramount y estaba el Florencio, que es verdad que lo ha contratao pa el Jólibud(...), y se habló de mí, y me pidieron que hiciera algo de ´La cadena del infierno` o ´El presidio`. Unos querían verme en ´El infierno` y otros en ´El presidio`"*, op.cit., p.19.

[368] La empresa Ibérica Films agrupaba una parte sustancial de fugitivos del régimen nazi, y se financiaba con capital de origen hebreo, según R.Gubern, *El Cine Sonoro en la II República...*, Ibidem, pp.176-177.

[369] Con respecto a ambos títulos existe cierta confusión en los libros consultados, al atribuirlos indistintamente a Antonio Paso (padre) y a Antonio Paso (hijo). Esta confusión se extiende al último manual sobre los escritores en el cine, Véase Esteve Riambau y Casimiro Torreiro, *Guionistas en el cine español.Quimeras, picarescas y pluriempleo*, Madrid, Cátedra/Filmoteca Española, 1998, pp.452-453.

c) Paso, autor adaptado.

El cine español se fijó en dos de sus más populares obras escritas con Abati (***El orgullo de Albacete***, y ***El asombro de Damasco***), y en otra escrita con Arniches (***¡Qué hombre tan simpático!***), de cuyas adaptaciones ya se ha hecho mención en el apartado dedicado a aquellos autores. Al finalizar la guerra, otra zarzuela suya popularísima -escrita en colaboración con Enrique GARCIA ALVAREZ y música de Chueca-, de tipismo valenciano, ***La alegría de la huerta***, pasó a la pantalla producida por una empresa alicantina [370]. Entre los años 1949-1952 se filmaron en México cuatro piezas cómicas de Paso. La primera, ***Novia a la medida*** (1949), era una adaptación de la farsa cómica escrita por aquél en colaboración con Ricardo GONZALEZ DEL TORO (***¡Suéltate el pelo, Rosario!***), seguida de ***Mi mujer no es mía*** (1950) -basada en el sainete ***Mujercita mía***-, y ***Tío de mi vida*** (1952), basada en la pieza homónima de Paso y José SANCHEZ GERONA. Del mismo año era ***Sólo para maridos*** (subtitulada *Maridos a prueba*), cinta inspirada en un sainete de Paso y

[370] La empresa Levante Films se creó en abril de 1940, en Alicante, por el exhibidor y distribuidor de ámbito regional Luis Martínez Sánchez (1891-1961), quien tenía desde 1943 la exclusiva del material Fox para la zona cinematográfica de Alicante, además de una red de cines en la misma provincia (procedentes de la reconversión de sus casinos). Tras su primera incursión como productor, lanzó a Rafael Durán y Josita Hernán como *pareja ideal* en tres comedias (1940-41), y luego seguiría desarrollando su actividad como exhibidor, Véase José Luis Borau (dir.), *Diccionario del Cine Español*, ed.cit., pp.505-506.

Abati cuyo título original no hemos podido averiguar [371]. De nuevo en España se realizó la última y más modesta adaptación de este autor, ***Su desconsolada esposa*** (1957), basada en el juguete cómico homónimo de Paso y Salvador MARTINEZ CUENCA, cuya nota más curiosa era la dispar agrupación de guionistas: Alejandro Dimas, Noel Clarasó y un hijo de Lerroux (no acreditado en los títulos) [372].

FILMOGRAFIA:

El orgullo de Albacete . Véase Filmografía de J.Abati.

La alegría de la huerta. Pr.: Levante Films (España), 1939. G.: Ramón Quadreny, según la obra homónima. D.: Ramón Quadreny. I.: Flora Santacruz, Maruja Catalá, Matilde Artero, Dora Sánchez, Salvador Castillo, Daniel Benítez, Emilio Marcos.

Flora y Mariana (*El orgullo de Albacete*). Véase Filmografía de J.Abati.

Sucedió en Damasco (*El asombro de Damasco*). Véase Filmografía de J.Abati.

¡Qué hombre tan simpático! . Véase Filmografía de C.Arniches.

---

[371]En la relación de obras de Antonio Paso hasta 1925 no hallamos ningún título que guarde relación con el de esta cinta, Véase *¡Qué encanto de mujer!*, ed.cit., pp.93-95.

[372]El argumento de la pieza procedía de una adaptación a la escena española de *Un Réveillon au Père Lachaise* (Pierre Véber y Henry de Gorsse, 1917), estrenada en Madrid el 18 de enero de 1924, en el Teatro de la Comedia, Véase J.W.Kronik, op.cit., p.99.

Novia a la medida. Pr.: Producciones Rosas Priego (México), 1949. G.: Gilberto Martínez Solares y José Camacho Villaseñor, basado en *¡Suéltate el pelo, Rosario!*. D.: Gilberto Martínez Solares. I.: Sara García, Rosita Quintana, Amelia Aguilar, Lilia Prado, Daniel *Chino* Herrera.

Mi mujer no es mía. Pr.: Producciones Calderón (México), 1950. G.: Fernando Soler, basado en *Mujercita mía*. D.: Fernando Soler. I.: Fernando Soler, Luis Aldás, Alicia Caro, Ramón Gay, Mimí Derba, Irma Torres, Alfredo Varela, Jr.

Sólo para maridos. Pr.: Productores Asociados Mexicanos (México), 1952. G.: Fernando Soler, basado en una pieza de Paso y Abati. D.: Fernando Soler. I.: Fernando Soler, Sara García, Alicia Caro, Manolo Fábregas, Nono Arsu, Mercedes Soler, Rafael Plaza Balboa *Don Cacahuete*.

Tío de mi vida. Pr.: Eliseo Bravo (México), 1952. G.: Antonio Monsell y Sebastian Gabriel Rovira, según la obra homónima. D.: Julián Soler. I.: Lilia Prado, Fernando fernández, Aurora Walker, Domingo Soler, Andrés Soler, Consuelo Guerrero de Luna.

Su desconsolada esposa. Pr.: Concha Films (España), 1957. G.: Alejandro Dimas, Noel Clarasó y E.Lerroux, según la pieza homónima. D.: Miguel Iglesias. I.: Conrado San Martín, Conchita Ortiz, Antonio Almorós, Paco Martínez Soria, Angela Rhu.

11. Rusiñol, Santiago (Barcelona, 1861 - Aranjuez, 1931).

Pintor de fama universal, ensayista, novelista y dramaturgo y uno de los impulsores fundamentales del *Modernisme* catalán, promotor de las

llamadas Festes Modernistes, una de las cuales (la de 1893) tuvo bastante trascendencia por incluir la primera representación de Maeterlinck en España, a través de la obra ***La intrusa***. Ésta influyó notablemente en la generación de dramaturgos catalanes como Rusiñol y Adrià Gual, quien representó en su Teatre Intim la pieza de su compatriota, ***L´alegria que passa*** (1898), visión maeterlinckiana de la letárgica vida de un pueblo catalán, con partitura musical de Enrique Morera y Viura [373]. Rusiñol estrenó alrededor de cuarenta obras dramáticas, entre las que destacan ***El Mistic*** (1903) -la que le dió más fama-, ***La mare*** (1907), y ***L´auca del Senyor Esteve***, dramatización de la novela homónima estrenada en 1917, y, años después, en castellano con el título ***Las aleluyas del Señor Esteban***. En colaboración con Martínez Sierra, traductor de varias de sus obras al castellano, escribió ***Los sabios de Villatriste*** (1907). Aunque tan ligado a la figura de Gual en la creación escénica, no compartió el mismo interés por el cine al que no iba por su aversión a los locales cerrados y, cuando le pedían autorización para adaptar al cine sus obras, solía

[373]Véase Eduard Valentí, *El primer modernismo literario catalán y sus fundamentos ideológicos*, Barcelona, Ariel, 1973, pp.302-316. Para las diversas facetas de Rusiñol, Véanse J.F.Ràfols, *Modernismo y modernistas*, Barcelona, Destino, 1949; Alexandre Cirici Pellicer, *El arte modernista catalán*, Barcelona, Aymá, 1951; Ramón Planes, *El modernisme a Sitges*, Barcelona, Selecta, 1969; Mireia Freixa, *El modernismo en España*, Madrid, Cátedra, 1986; y Francesc Fontbona, *Las claves del arte modernista*, Barcelona, Ariel, 1988.

mostrarse reticente o desconfiado [374]. Por lo que, su relación con ese medio, aparece reducida a:

a) Rusiñol, autor adaptado.

Sus obras se adaptaron a la pantalla en la época muda y en el sonoro. A aquella etapa pertenece la versión de ***La madre***, rodada en Italia hacia 1915 o 1916, sin que se posean más datos [375], y también las primeras versiones españolas de ***El Mistico*** (1926), y ***El Señor Esteve*** (1928), adaptación de ***L´auca...***, debida a Adrià Gual. De esa misma obra efectuó su versión sonora en 1948 el comediógrafo y director madrileño Edgar Neville [376]. La de ***La alegría que pasa*** se realizó entre 1929 y 1930, período de transición del mudo al sonoro, por lo que se añadió para su estreno una sonorización *a posteriori* y con discos que contenían las canciones de la partitura original [377]. En México se llevó a cabo la segunda

[374]Véase L.Gómez Mesa, op.cit., pp.234-235.

[375]Tomo los datos de Antonio Barbero en cuya filmografía que acompaña al art. "El teatro español en la pantalla mundial", sólo aporta el nombre de la protagonista (Italia Vitaliani) y la fecha de estreno en España (27-IV-17), Véase *Revista Internacional del Cine*, núm.4, Septiembre 1952, p.93.

[376]Neville pensaba llevar a la pantalla más obras de Rusiñol por ver en ellas *"una buena cantera de películas"*, Véase Julio Pérez Perucha, *El cinema de Edgar Neville*, Valladolid, Seminci, 1982, p.105.

[377]Véase R.Gubern, "El cine sonoro (1930-1939)", en *Historia del Cine Español*, Madrid, Cátedra, 1995, p.126.

versión de ***El Místico***, titulada ***Entre tu amor y el cielo*** (1950), en cuyo guión participó Max Aub [378].

FILMOGRAFIA:

La Madre. Pr.: Italia, 1915 o 1916. G.: Basado en la obra homónima. D.: Se desconoce. I.: Italia Vitaliani.

El Místico. Pr.: LL.A.M.A.Films (España), 1926. G.: Celso de Lucio, hijo, según la obra homónima. D.: Juan Andreu Moragas. I.: Consuelo Sirera Fos, José Ramón Cuevillas, Francisco Priego, Mercedes Ramos, J.Benítez, J.Gregori, E.Mora.

L´Auca del senyor Esteve/El Señor Esteve. Pr.: Troya Films (España), 1929. G.: Adrià Gual, según la obra homónima. D.: Lucas Argilés. I.: Enrique Borrás, Josefina Tapias, Gerardo Peña, Teodoro Busquets, José Santpere, Enrique Guitart.

La alegría que pasa. Pr.: Sonofilms (España), 1930. G.: Sabino A.Micón, según la obra homónima. D.: Sabino A.Micón. I.: Dolores Ruiz Quijo, Josefina Francés, José María Alonso Pesquera, Teodoro Busquets, José Ardevol.

El Señor Esteve. Pr.: Sagitario Films (España), 1948. G.: Edgar Neville, basado en *L´Auca del senyor Esteve*. D.: Edgar Neville. I.: Manuel Dicenta, Alberto Romea, Carmen de Lucio, Carlos Muñoz, Manuel Arbó, Rosario Royo, Julia Caba Alba.

---

[378] Esta versión, modernizada y trasplantada a México, no pudo sustraerse a la moda del melodrama cabaretero, según E.García Riera, op.cit., IV, 1972, p.237.

Entre tu amor y el cielo. Pr.: Cinematográfica Grovas (México), 1950. G.: Max Aub y Mauricio Magdaleno, basado en *El Místic*. D.: Emilio Gómez Muriel. I.: Rosario Granados, Roberto Cañedo, Rodolfo Acosta, Prudencia Grifell, Carlos Martínez Baena.

12.Villaespesa, Francisco (Laujar de Andarax -Almería-, 1877 - Madrid, 1936).

Poeta de gran popularidad, novelista y autor dramático, encuadrado entre los seguidores de Eduardo Marquina, en el cultivo del drama histórico en verso con una veintena de títulos. El éxito le llegó a partir de 1911, con ***El alcázar de las perlas***, seguido de ***Doña María de Padilla*** (1913), ***Aben Humeya*** (1913), ***Judith*** (1914), y ***La Leona de Castilla*** (1915) [379]. La única relación de este autor con la industria del cine viene dada como:

a) Villaespesa, autor adaptado.

La adaptación de ***La Leona de Castilla*** (1951), dirigida por Juan de Orduña, aparece inscrita en el ciclo de cine *histórico* de la productora Cifesa. De los hechos históricos en torno a la rebelión de los Comuneros en Castilla que contenía la pieza teatral se realizó una interpretación parcial, propio de la óptica melodramática inherente a las películas del

[379] Para el teatro de Villaespesa puede consultarse la edición de *Obras Completas*, Madrid, Mundo Latino, 1917. De las breves líneas que le dedican los manuales especializados entresacamos las siguientes: *"El contenido dramático de su teatro es escaso.Villaespesa lo subordina todo al mero lirismo verbal y a la brillantez de la evocación histórica(...) La superficialidad y la falta de verdadera sustancia dramática justifican el olvido en que ha caido su teatro"*, *Diccionario de Literatura Universal*, Barcelona, Distein, 1977, pp.496-497.

llamado Ciclo Orduña, opinión en la que vienen a coincidir todos los estudios de aquel fenómeno [380].

FILMOGRAFIA:

La Leona de Castilla. Pr.: Cifesa (España), 1951. G.: Vicente Escrivá y Juan de Orduña, según la obra homónima. D.: Juan de Orduña. I.: Amparo Rivelles, Virgilio Teixeira, Alfredo Mayo, Manuel Luna, Eduardo Fajardo, Jesús Tordesillas, Laly del Amo, Antonio Casas, María Cañete, Alberto Romea, Rafael Romero Marchent.

13. Otros Autores Finiseculares.

1. JOSE AMICH BERT *AMICHATIS* (Lérida, 1887 - Madrid, 1965).- Periodista y figura de la bohemia barcelonesa en el primer tercio de siglo, como autor teatral cultivó con frecuencia el melodrama y escribió algunos libretos de zarzuela. Entre los años 1910-1925 consiguió sus mayores éxitos en la escena con obras escritas en castellano y en catalán. A las primeras pertenece ***Los arlequines de seda y oro***, argumento escrito originariamente como guión para la película homónima en la que debutó Raquel Meller en 1919, y posterior pieza teatral, estrenada en 1922 por la pareja Loreto Prado-Enrique Chicote. A las segundas pertenecen títulos como ***La Borda***, ***El camí del vici***, y la más conocida, ***Baixant de la font del gat***, inspirada en la canción popular homónima y estrenada en Madrid con el título de ***Marieta*** en 1924. Con la adaptación de esa misma obra

[380] Sobre el *error* de *La Leona de Castilla* y la crisis de la productora Cifesa, Véase José de Paco y Joaquín Rodríguez, *Amparo Rivelles.´Pasión de actriz`*, Murcia, Filmoteca Regional, 1988, pp.49-51.

debutó su autor como director de cine en 1927, experiencia repetida en 1929 con ***Una apuesta original***, cinta que no llegó a estrenarse. Trabajó como operador y fundó unos estudios para sonorizar algunas de las películas rodadas con el sistema mudo. En 1937 realizó un film de tendencia republicana, ***Liberación*** -no conservado-, tras el cual se exilió a Chile en donde siguió escribiendo argumentos y guiones nunca realizados [381].

Los arlequines de seda y oro. Pr.: Royal Film (España), 1919. G.: José Amich Bert (posterior obra teatral). D.: Ricardo de Baños. I.: Raquel Meller, Asencio Rodríguez, Asunción Casals, Juana Sans, Lucien Aristy.

Baixant de la font del gat/La Marieta de l´ull viu. Pr.: Ediciones J.Alfonso (España) 1927. G.: José Amich Bert y Cecilia A.Mantua, según la obra homónima. D.: José Amich Bert *Amichatis*. I.: Marina Torres, James Devesa, Javier de Rivera, José Santpere, Rosita Hernáez, Blanca Muñoz.

Una apuesta original. Pr.: España, 1929. G.: José Amich Bert, basado en una obra original. D.: José Amich Bert *Amichatis*. I.: Marina Torres y un grupo de empleados de la casa distribuidora Verdaguer, de Barcelona.

2. G.GIRALT y R.CAMPMANQ.- Ambos periodistas catalanes, aparecen acreditados como autores de un aplaudidísimo drama, ***Entre ruinas***, estrenado en 1911 por Enrique Borrás, entonces en el apogeo de

[381] Para esta figura barcelonesa, remito a la entrada *"Amichatis"* del *Diccionario del Cine Español*, op.cit., 1998, p.61.

su carrera. El actor fue contratado por Alberto Marro para protagonizar una ambiciosa adaptación de la exitosa pieza, con el título de ***Sacrificio*** (1914), pero la cinta fracasó, al parecer, a causa de las desavenencias entre un endiosado Borrás y el director, en su intento por contener el inmoderado y anticinematográfico histrionismo de aquél [382]. Campmanq, por otra parte, es autor del argumento de ***Rosalinda*** (1914, A.Marro), escrito para la Hispano Films.

Sacrificio. Pr.: Hispano Films (España), 1914. G.: Alberto Marro y Ricardo de Baños, basado en *Entre ruinas*. D.: Alberto Marro y Ricardo de Baños. I.: Enrique Borrás, Elvira Fremont, José María Monteagudo, Alfonso Tormo, Francisco Tressols.

3. EMILIO GOMEZ DE MIGUEL.- Autor asociado a piezas folletinescas para lucimiento de actores, como Enrique Rambal (para el que escribió ***El incendio de Roma***, y ***El Mártir del Calvario***, 1926), y Juan Santacana, quien con ***El idiota*** (1922), consiguió el papel clave de su

---

[382] De la pieza *Entre ruinas* se halla mención como *"drama en 3 actos, 6 mujeres, 4 hombres y 3 decorados"*, en *Archivo Teatral Moderno*, Barcelona, López Santos, 1959, p.107. El nombre de sus autores, con sus iniciales, es como se encuentra acreditado en la misma edición, aunque sabemos que el nombre completo del segundo es Ramón Campmanq (o Capmany). El primero es confundido -por su apellido Giralt- en algunas fuentes con Casimir Giralt, el cual formó asociación escénica con Luis Capdevila, y a él atribuye la autoría de la citada pieza F.Méndez-Leite, op.cit., I, p.107. En otras fuentes consultadas, la película *Sacrificio* suele citarse como *"basada en el drama de Campmany i Giralt"*, Véase José María Caparrós Lera, *Historia crítica del cine español (Desde 1897 hasta hoy)*, Barcelona, Ariel, 1999, p.34.

carrera al hacer con él más de tres mil representaciones [383], además de encarnarlo también en su versión cinematográfica, adaptada por el propio Gómez de Miguel en 1926 [384].

El Idiota. Pr.: Ediciones Benito López Ruano (España), 1926. G.: Emilio Gómez de Miguel, según la obra homónima. D.: Juan Andreu Moragas. I.: Juan Santacana, Maruja Roig.

4. FRANCISCO GOMEZ HIDALGO (Madrid, 1886- ?) y JOSE DE LUCIO (1884-1949).- Periodista y autor teatral el primero escribió en colaboración con De Lucio un drama (***La Malcasada***, 1925), que ambos convirtieron en guión cinematográfico y en película, dirigida por el mismo Gómez Hidalgo. Ese título se trasformó en un film-reportaje, al intervenir en la trama innumerables figuras de la vida política y cultural española, pudiéndose contar hasta setenta personalidades, desde Franco y Lerroux hasta Azorín, Valle Inclán y Romanones, con lo que ha pasado a significar

---

[383] El hijo del actor Enrique Rambal, de igual nombre, debutó en el cine mejicano con una cinta piadosa titulada *El mártir del Calvario* (M.Morayta, 1952), con argumento de Gonzalo Elvira. El actor Juan Santacana (1887-1983) llevó *El idiota* como obra casi exclusiva de su repertorio, y, al cumplir los 93 años, abandonó la escena publicando sus memorias (*Antología teatral de Juan Santacana*, 1978), Véase Manuel Gómez García, *Diccionario del Teatro*, Madrid, Akal, 1997, p.757.

[384] La versión cinematográfica de *El idiota* (1926) fue realizada por Joan Andreu en estudios valencianos, donde desarrolló casi toda su obra, contando con la colaboración técnica en la fotografía de Josep María Maristany, Véase Palmira González López, *Història del cinema a Catalunya.I: L´época del cinema mut, 1896-1931*, Barcelona, Llar del Llibre, 1986, p.125.

una pieza documental de la época, a pesar de sus defectos de realización, y llegar a exportarse con notable éxito a Iberoamérica [385].

De la extensa producción de José de Lucio es la pieza ***¿Qué hacemos con los viejos?***, adaptada en México con el título ***Cuando los padres se quedan solos*** (1948). Y a la fecunda colaboración del mismo De Lucio con dos autores menores pertenecen otros éxitos escénicos de los años 30 que tambien pasarían a la pantalla. De José de Lucio y Jacinto CAPELLA (Barcelona, 1880- ?) es ***El Niño de las Coles***, españolada convertida en parodia taurina por José Gaspar en 1934 [386]. De la colaboración entre De Lucio y Julián MOYRON (Madrid, 1883- ?) es el juguete cómico ***¿Quién me compra un lío?***, convertido en guión por sus autores, junto con Iquino, realizador de la película homónima en 1940. Consignemos, asimismo, la versión mejicana de una pieza original de Moyrón (***El hombre que todo lo enreda***), con el título de ***Enrédate y verás*** (1948), en cuyo guión participó su autor.

La Malcasada. Pr.: Latino Films (España), 1926. G.: Francisco Gómez Hidalgo y José de Lucio, según la obra homónima. D.: Francisco Gómez Hidalgo. I.: María Banquer, José Nieto, José Calle, Fernando

---

[385] Sobre las circunstancias y conflictos que rodearon a la película en su tiempo, así como para conocer la nómina exacta de personajes, puede consultarse el estudio del film de Manuel Palacio, *Antología crítica del cine español...*, ed.cit., pp.58-61.

[386] El operador del cine mudo,José Gaspar, fue contratado en 1934 por Producciones CIFI (perteneciente a un representante inglés de la casa Ilford de fabricación de película), para la adaptación de comedias populacheras una de las cuales era la de Lucio y Capella, Véase R.Gubern, *El Cine Sonoro en la II República...*, Ibidem, pp.113 y 169.

Fernansuar, Inocencia Alcubierre, Julia Lajos, y numerosas *personalidades de la vida pública española.*

El Niño de las Coles. Pr.: Producciones CIFI (España), 1934. G.: José Gaspar, según la obra homónima. D.: José Gaspar. I.: Rafael Arcos, Maruja Carrizo, Luis Julio llaneza, Olga Romero, Luis Rivera.

¿Quién me compra un lío? Pr.: Producciones Campa (España), 1940. G.: José de Lucio, Julián Moyrón, e Ignacio F.Iquino, según la obra homónima. D.: Ignacio F.Iquino. I.: Maruja Tomás, Francisco Bretaño, Luis Heredia, Maruja Tamayo, Alady.

Cuando los padres se quedan solos. Pr.: As Films (México), 1948. G.: Paulino Masip y Humberto Pérez Landero, basado en *¿Qué hacemos con los viejos?*. D.: Juan Bustillo Oro. I.: Fernando Soler, Susana Guízar, Matilde Palou, Dalia Iñíguez, Gustavo Rojo.

Enrédate y verás. Pr.: Samuel Alazraki (México), 1948. G.: Janet y Luis Alcoriza y Julián Moyrón, basado en *El hombre que todo lo enreda.* D.: Carlos Orellana. I.: Emilia Guiú, Antonio Badú, Angel Garasa, Jorge Reyes, Consuelo Guerrero de Luna, Marta Roth, Carlos Orellana, Maruja Grifell.

5. GONZALO JOVER HERNANDEZ (Valladolid, 1858-Barcelona, 1922).- Periodista y prolífico dramaturgo que escribió la mayor parte de sus piezas estrenadas en colaboración con otros, en especial con SALVIO VALENTÍ. A ambos pertenece el exitoso melodrama en 6 actos, ***Los Niños del Hospicio***, estrenado en 1920 y repuesto en numerosas ocasiones, lo que determinaría quizá su adaptación al cine en 1926. Para esta empresa el valenciano *Pepín* se convirtió en productor, guionista, director e

intérprete, logrando de su folletinesco desarrollo -estructurado en seis partes como en la pieza original- un considerable éxito comercial, según testimonia Fernando Méndez-Leite (***Historia del Cine Español, I***, : 1965, p. 251).

Los Niños del Hospicio. Pr.: Cinematográfica Fer-Vall-Duch (España), 1926. G.: José Fernández Bayot *Pepín*, según la obra homónima. D.: José Fernández Bayot *Pepín*. I.: Carlitos Baeza Melo, Amparo Ferrer, José Fernández Bayot *Pepín*, Pepito Fernández Ferrer, Maria Victoria Rivera, Manuel Chávarri.

6. JOSE LOPEZ PINILLOS (Sevilla, 1875 - Madrid, 1922).- Periodista, novelista y dramaturgo que popularizó el seudónimo de *Pármeno*. En la escena sólo al final de su vida pudo obtener el sufragio público con una producción de obras de ambiente rural de carácter naturalista, entre las que destacan ***Esclavitud*** (1918), ***La red*** (1919), ***La tierra*** (1921), ***El caudal de los hijos*** (1921), y ***Embrujamiento*** (1923) [387]. De todas ellas, el cine se fijó en la obra considerada más lograda o, acaso, la más abundantemente representada en los países de habla hispana (***El caudal de los hijos***), pues su adaptación -escrita e interpretada por

[387] De su labor como novelista puede consultarse Eugenio G.De Nora, *La Novela Española Contemporánea (1898-1927), I*, Madrid, Gredos, 1979, pp.261-275. Para su teatro, Véanse Francisco García Pavón, *Teatro Social en España*, Madrid, Taurus, 1962, pp.87-89, y el estudio de José Carlos Mainer, “José López Pinillos en sus dramas rurales”, *Papeles de Son Armadans*,XIII, 1968, T.L, nº CL, pp.229-258.

Blanca de Castejón - se llevó a cabo en México aunque se tratara de una exótica producción con capital americano (F.GARCIA RIERA, I: 1969, p. 260).

Los hijos mandan. Pr.: Producciones Ramos Cobián para 20th Century Fox (México-EE.UU.), 1939. G.: Blanca de Castejón, basado en *El caudal de los hijos*. D.: Gabriel Soria. I.: Blanca de Castejón, Fernando Soler, Arturo de Córdova, Julián Soler, Carmen Mora, Carlos Villarías, Rudy Cobián, Emilia Leovalli, Paul Ellis.

7. MIGUEL MIHURA ALVAREZ (Medina Sidonia-Cádiz-, 1878 - Madrid, 1925).El progenitor del comediógrafo de igual nombre hizo sus primeros estudios en el Seminario de Cádiz, llegando hasta la teología, y abandonando después la carrera para entrar en el mundo de la farándula. Se dedicó primero como actor y esta labor la simultaneó con la de empresario teatral, organizando giras por provincias, y con la de autor cómico, solo o en colaboración con otros [388]. Sus primeras obras datan de 1900, si bien obtuvo su mayor éxito con ***La niña de los besos***, opereta escrita en colaboración con González del Toro, estrenada en 1918 y representada continuadamente hasta 1930. De su extensa producción hay que destacar la obra ***Cine-Fantomas*** (1915), por su insólita alusión al serial cinematográfico de la época del mudo realizado por Louis Feuillade entre 1913-1914, y encuadrada por tanto en el grupo de piezas teatrales

[388] Fernando Ponce, *Miguel Mihura*, Madrid, Epesa, 1972, pp.21-26.

que utilizaban referentes fílmicos como reclamo publicitario o como asunto temático [389]. Otra de sus obras, escrita en colaboración con José Juan ANDRES DE PRADA y Antonio YAÑEZ, ***Cásate y verás***, fue adaptada al cine mejicano en 1946, según los cánones de la comedia picante de allí (E.GARCIA RIERA, III: 1971, pp. 115-116).

Cásate y verás. Pr.. Panamerican Films (México), 1946. G.: Carlos Orellana y Ramiro Gómez Kemp, según la obra homónima. D.: Carlos Orellana. I.: Luis Aldás, Rosario Granados, Angel Garasa, Jorge Reyes, Susana Cora, Consuelo Guerrero de Luna, Mimí Derba, Alfredo Varela, Jr.

8. BERNARDO MORALES SAN MARTIN (Valencia, 1864 - 1945).- Narrador y dramaturgo valenciano cuyas obras más sobresalientes son ***La borda***, ***El rayo de sol***, ***Raza de lobos***, y ***Tierra levantina*** (novela escenificada). De este último melodrama, los mejicanos Samuel Alazraki y Ramón Peón -productor y director, respectivamente- se sirvieron con la intención de repetir el éxito de otra cinta precedente hecha por ambos (***Entre hermanos***, 1944), titulando su versión ***Nunca debieron amarse*** [390].

Nunca debieron amarse. Pr.: Samuel Alazraki (México), 1951. G.: Samuel Alazraki, basado en *Tierra levantina*. D.: Ramón Peón. I.: Víctor

[389] Sobre Fantomas, Véase François Lacassin, *Feuillade*, Paris, Seghers, 1964.

[390] Obsérvese cómo este mismo productor (Samuel Alazraki) se había servido de piezas de autores españoles comentados anteriormente: M.Mihura Alvarez y J.Moyrón.

Manuel Mendoza, Martha Roth, Dalia Iñíguez, Tito Junco, Andrés Soler, José Luis Moreno, Gloria Alonso.

9. RAMON PEÑA (1883-1965).- Actor del género lírico, muy popular en la escena del primer cuarto de siglo con éxitos resonantes en la opereta, y comediógrafo en cuya producción figuran cerca de setenta títulos, escritos por lo general con otros autores, como Ramón LOPEZ MONTENEGRO (1877-1936). De ambos son las piezas ***Pulmonía doble*** (1918), y ***Los Gabrieles*** (1918), que figuraron en el repertorio del propio Peña entre 1918-1925, la segunda de las cuales fue llevada al cine por Sáenz de Heredia, curiosamente, el mismo año de la muerte del autor, con el título de ***Fray Torero***, interpretada por el diestro Paco Camino [391].

Fray Torero. Pr.: Cesáreo González, S.A. (España), 1965. G.: José Luis Sáenz de Heredia, basado en *Los Gabrieles*. D.: José Luis Sáenz de Heredia. I.: Paco Camino, Angélica María, Antonio Garisa, Sancho Gracia, Agustín González, Pedro Porcel, José Alfayate, Roberto Font.

10. MANUEL SORIANO (Galicia, 1859 - Madrid, 1933).- Periodista y dramaturgo, dejó escritas algunas obras en solitario (entre 1888-1909), y, sobre todo, en colaboración con otros, como Luis Falcato **(*Gedeón***, 1895,

[391] La versión cinematográfica como vehículo estelar para un torero se justifica: a) por ser el personaje central de la obra un fraile que sueña con triunfar en los ruedos, y b) por ir destinada al mercado mejicano, dado el éxito taurino del protagonista allí, Véase Fernando Vizcaíno Casas y Angel Jordán, *De la checa a la meca.Una vida de cine*, Barcelona, Planeta, 1988, pp.110-111

El estado de sitio, 1899, y ***Los sobrinitos***, 1900), Enrique Rambal, A.Ramos, Morales del Campo, etc. De su colaboración con Mariano BOLAÑOS (muerto en Madrid en 1934), es la pieza ***La última ronda*** que, con música del maestro Azagra, se estrenó en Madrid el 14 de noviembre de 1939, ya desaparecidos sus autores. Dicha obra la utilizó Florián Rey como punto de partida para el guión del film ***Orosia*** (1943), el cual parece constituir una de las obras maestras del director aragonés, según las referencias [392].

Orosia. Pr.: Iberia Films (España), 1943. G.: Florián Rey, basado en *La última ronda*. D.: Florián Rey. I.: Blanca de Silos, José Nieto, María Bru, Nicolás Perchicot, José Isbert, José Sepúlveda, Delfín Jerez, Angel Belloc, Mariana Larrabeiti, Antonia Plana.

11. ALFONSO VIDAL Y PLANAS (Stª Coloma de Farnés - Gerona-, 1891 - Tijuana -México-, 1965).- Periodista, novelista encuadrado en el tema de la *novela erótica* aún cuando muestre una cierta preocupación social (EUGENIO G. DE NORA, I: 1979, p.425), y autor teatral que debe su fama, especialmente, a un drama estrenado por Martínez Sierra en el Teatro Eslava de Madrid en 1922, ***Santa Isabel de Ceres*** [393]. Esta obra

---

[392]Véase el extenso estudio que le dedica Agustín Sánchez Vidal, *El cine de Florián Rey*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 1991, pp.290-297.

[393]Entre sus muchos colaboradores escénicos, se cuenta LUIS ANTON DEL OLMET (1883-1923), famoso cronista, narrador y dramaturgo, con quien estrenó *El señorito Ladislao* (1922), y al que asesinó en una disputa en el saloncillo del Teatro Eslava, según refieren Emiliano Díez-Echarri y José María Roca Franquesa en *Historia de la Literatura Española e Hispanoamericana*, Madrid, Aguilar, 1966, p.1393.

obtuvo un éxito inusitado por su temática escabrosa y no dejó de representarse durante varias temporadas (de 1922 a 1931), según testimonian Mª Francisca Vilches y Dru Dougherty [394]. Tan clamorosa aceptación en los escenarios bastó para que la obra tuviera su oportuna adaptación en 1923 y la cinta homónima se convirtiera en uno de los mayores éxitos del cine mudo español, al lograr *"trasladar al lienzo de las imágenes todo el crudo realismo de la acción"* [395].

Santa Isabel de Ceres. Pr.: Cinegráfica Española (España), 1923. G.: José Sobrado de Onega, según la obra homónima. D.: José sobrado de Onega. I.: Aurora Redondo, Manuel Luna, Manuel Sierra, Isabel Redondo, Fernando Porredón, padre, Fernando Porredón, hijo, Srª. Echaide, José Argüelles, y la bailaora Mariquilla Ortega.

12. SALVADOR VILAREGUT (Barcelona, 1872 - 1938).- Publicista y hombre de teatro, se especializó en producciones escénicas, colaboró en las revistas barcelonesas, ***La Renaixensa***, y ***Joventut***, y participó junto a Adrià Gual en la fundación del *Teatre Intim*. Como autor dramático escribió algunas obras en lengua vernácula (***La nit dels reis***, ***L´aniversari***, etc.), pero donde más destacó es como traductor, arreglador y adaptador a la

[394] La obra se iniciaba con el recurso fílmico de la proyección en un telón blanco de las palabras del autor anunciando al público el propósito de denuncia de la obra: "NO TEMA: YO, SEÑOR, SOY BUENO Y HE DE HABLARLE EN NOMBRE DE LA JUSTICIA, DE LA CARIDAD Y DEL AMOR...ALFONSO VIDAL Y PLANAS", Véase M.F.Vilches de Frutos y D.Dougherty, *La escena madrileña entre 1918 y 1926...*, p.128.

[395] Véase el extenso comentario que le dedica F.Méndez-Leite, op.cit., I,pp.209-210.

lengua catalana de dramas, tragedias y comedias de autores extranjeros prestigiosos. Entre sus más celebradas adaptaciones, destacan ***Alcestes*** (Eurípides), ***Julio César*** (Shakespeare), ***La campana sumergida*** (Hauptmann), ***La lámpara del odio*** (D´Annunzio), y, sobre todo, ***La mano del mono***, del autor inglés WIMARK JACOBS (1863-1943), en cuya popular versión se inspiró el director valenciano Joan Andreu Moragas para realizar una adaptación al cine en 1926, titulada en valenciano ***La mà del mico*** [396].

La garra del mono/La mà del mico. Pr.: Film Artística Valenciana (España), 1926. G.: Joan Andreu Moragas, basado en la versión homónima hecha por Salvador Vilaregut de la obra de Wimark Jacobs. D.: Joan Andreu Moragas. I.: José Fernández Bayot *Pepín*.

13. LEONEL YAÑEZ.- Autor del drama en cinco actos, ***La mártir***, basado en un hecho real, del que aquél se sirvió para mostrar en forma comprensible lo erróneo de querer imponer los padres su voluntad, cuando llega el momento del matrimonio de sus hijos. Dicho drama se llevó al cine en la época del mudo, en Barcelona, escribiendo el guión su propio autor [397].

---

[396] Los únicos datos sobre este autor proceden de la *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*, T.LXVIII, Madrid, Espasa Calpe, 1929, pp.1230-1231.

[397] Para esta obra y su autor y su versión cinematográfica reproducimos los datos que recogen P.González López y J.T.Cánovas Belchi, *Catálogo del Cine Español...*, op.cit., pp.96-9.

La mártir. Pr.: Roxan Film (España), 1921. G.: Leonel Yáñez, según la obra homónima. D.: Francesc Xandú. I.: Remei Vilallonga, Federico Llobet, Concha Peris, Joaquima Xandú, José Rogés, Miquel Pigrau, Luis Camarero.

5. II.TEATRO ANTERIOR A 1936.

Bajo este epígrafe agrupamos a un conjunto de autores de origen dispar pero con ciertos puntos en común, como son los de darse a conocer en la escena entre los años 1925-1936, y/o pertenecer a la llamada generación de vanguardia [398]. Aunque nacidos en su mayoría en el siglo XIX, su prestigio teatral lo adquieren en las fechas antes señaladas. Provenientes algunos del Modernismo y el 98 -como Azorín y Valle Inclán-, y de las diversas corrientes del 27 -Gómez de la Serna, Lorca, Jardiel y De la Torre-, otros muestran un poso residual de la escena finisecular de tradición benaventina o del teatro *poético* (Fernández Ardavín, De la Cueva, López de Haro, Suárez de Deza, etc.). El proyecto colectivo de

[398]Nos hemos guiado, en primer lugar, por las páginas que dedica Enrique Díez-Canedo con el título "Elementos de renovación teatral", *Artículos de crítica teatral.El teatro español de 1914 a 1936*, I, México, Joaquín Mortiz, 1968, pp.44-64; y Dru Dougherty y María Francisca Vilches de Frutos, "Aparición de tentativas vanguardistas", *La escena madrileña entre 1918 y 1926*, Madrid, Fundamentos, 1990, pp.46-50; y "El reto de la vanguardia", en *La escena madrileña entre 1926 y 1931*, Madrid, Fundamentos, 1997, pp.191-223. Véanse tambien Paul Ilie, *Los surrealistas españoles*, Madrid, Taurus, 1972, y las antologías de Ramón Buckley y John Crispin (eds.), *Los Vanguardistas españoles (1925-1935)*, Madrid, Alianza, 1973, y de Domingo Ródenas de Moya (ed.), *Proceder a sabiendas. Antología de la narrativa de vanguardia española,1923-1936*, Barcelona, Alba, 1997; y Juan Manuel Bonet, *Diccionario de las Vanguardias en España (1907-1936)*, Madrid, Alianza, 1995.

renovación teatral, iniciado por los primeros, corre paralelo al que se manifestó por entonces en la poesía, el ensayo, el humorismo o la narrativa, y da cuenta del atractivo que ejerció sobre los escritores del momento la ampliación de las técnicas, por influjo del séptimo arte.

El fenómeno del cine, que tanto apasionaba a los escritores de vanguardia, lo vamos a ver reflejado en la creación teatral y narrativa, prolongándose en el cultivo de la crítica y el ensayo cinematográficos, y las incursiones en el guión y la realización [399]. Al interés teórico que el arte cinematográfico suscitó en tantos autores, tampoco se sustrajeron los dramaturgos cultivadores del drama *burgués*, y de la comedia *flamenca* y *sainetesca*, que completan nuestra lista, y en los que, el referente fílmico, viene a constituir un denominador común, por encima de su situación cronológica y de la proporción de versiones cinematográficas suscitadas por su obra.

---

[399]Véanse la "Introducción" de D.Ródenas de Moya, ed.cit., pp.17-18, y los textos recogidos por Carlos y David Pérez Merinero, *En pos del cinema*, Barcelona, Anagrama, 1974, y *Del cinema como arma de clase.Antología de "Nuestro Cinema"(1932-1936)*, Valencia, Fernando Torres, 1975; y José Antonio Pérez Bowie, "Cine versus teatro: el impacto del cinematógrafo en la teoría teatral de la preguerra", en AA.VV., *El escultor Julio Antonio. Ensayos de aproximación* , Tarragona, Museu d´Art Modern, 1990, pp.119-132; C.Brian Morris, *This Loving Darkness.The Cinema and Spanish Writes.1920-1936*, Nueva York, 1980 (traducción española: *La acogedora oscuridad.El cine y los escritores españoles (1920-1936),* Córdoba, Filmoteca, 1993); Andrés Amorós, "El cine", en *Luces de candilejas*, Madrid, Espasa Calpe, 1991, pp.187-216; Jorge Urrutia, "La inquietud fílmica", en Dru Dougherty y María Francisca Vilches de Frutos (coords. y eds.), *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, Madrid, CSIC/Fundación Federico García Lorca/Tabapress, 1992, pp.45-52; y Jesús Rubio Jiménez, "Teatro y cinematógrafo frente a frente: ¿Enemigos o aliados?", *Angélica*, núm.4, 1993, pp.139-157.

En orden alfabético, los autores estudiados principalmente son los siguientes:

Azorín, Dicenta y Paso (hijos), Fernández Ardavín, Fernández de Sevilla, García Lorca, Gómez de la Serna, José María Granada, Jardiel Poncela, Rafael de León, López de Haro, Maura, Quintero y Guillén, Ramos de Castro, Margarita Robles, Serrano Anguita, Suárez de Deza, Claudio de la Torre, Valle Inclán y Luis de Vargas. A éstos les sigue, al final, una minoría más heterogénea, agrupados en "Otros autores", por este orden: los Hermanos De la Cueva, Fernández del Villar, López Alarcón, Millán Astray, y el *Pastor Poeta*.

1. Azorín, José Martínez Ruiz, (Monóvar -Alicante-, 1873 - Madrid, 1967).

Novelista, ensayista, crítico y dramaturgo, sus piezas teatrales se localizan sobre todo en el período de 1926 a 1936, años en que estrena o publica: ***Old Spain*** (1926), ***Brandy, mucho brandy*** (1927), la trilogía ***Lo invisible*** (1928), ***El clamor*** (escrita con Muñoz Seca, 1928), ***Angelita*** (1930), ***Cervantes o la casa encantada*** (1931), y ***La guerrilla*** (1936) [400].

---

[400]Para el concepto de teatro en Azorín, Véanse E.Díez-Canedo, *Artículos de crítica teatral...*, op.cit., I y IV, pp.52-54, y 45-62, respectivamente; Francisco Ruiz Ramón, *Historia del Teatro Español.Siglo XX*, Madrid, Cátedra, 1997, pp.161-169; Antonio Díez Mediavilla, *Tras la huella de Azorín.El teatro español en el último tercio del siglo XIX*, Alicante, CAM, 1991; Rafael Maestre Payá, "Humanización y deshumanización en el teatro de Azorín", *Anales Azorinianos/4*, Alicante, CAM, 1994, pp.447-458; y Mariano de Paco y A.Díez Mediavilla,"Los textos teatrales de Azorín", en Azorín, *Obras escogidas*, Miguel Angel Lozano Marco (coord.), Madrid, Espasa Calpe, 1998, Vol.III. Para otros aspectos, Véase Ramón F.Llorens García, *Azorín.La vida (1936-1967) y la obra*

Completan su obra dramática otras tres piezas escritas en épocas distintas y nunca representadas: ***La fuerza del amor*** (1901), ***Judit*** (1926) [401], y ***Farsa docente*** (1942). Calificadas sus piezas como un *"teatro sin drama"* o *superrealista*, su plasmación escénica aparece estrechamente vinculada con el circo y el *music-hall* y con la aparición del cinematógrafo y los modos de expresión de éste, parentescos que el propio Azorín dejó planteados en dos artículos titulados "El cine y el teatro", y "La situación teatral" [402]. La renovación que se opera en su teatro al mismo tiempo que en su novelística, con la publicación de ***Doña Inés*** (1925), de ***Félix Vargas*** (1928), y ***Superrealismo*** (1929), obras impregnadas de modos expresivos relacionados con técnicas cinematográficas -según señaló la crítica literaria-, unido a la creciente afición de Azorín por el cine -reflejada en diversos escritos periodísticos-, y al hecho de que alguna de sus piezas

---

(colaboraciones en la prensa de posguerra (1940-1965), 2 Tomos, Tesis Doctoral (inédita), Universidad de Alicante, 1998

[401] Azorín, *Judit* (Tragedia moderna), Mariano de Paco y Antonio Díez Mediavilla (eds.), Alicante, CAM, 1993

[402] En *Ante las candilejas*, Zaragoza, Librería General, 1947, pp.117-122, y 128-132, respectivamente. Sobre las relaciones cine-teatro en Azorín, Véase Antonio Díez Mediavilla, "Cine y teatro superrealista en Azorín", *Anales Azorinianos/4*, ed.cit., pp.425-437. El influjo que el cine ejerció desde su aparición en el Grupo de escritores de la generación de Azorín fue estudiado por Rafael Utrera, *Modernismo y 98 frente a Cinematógrafo*, Sevilla, Publicaciones de la Universidad, 1981. Para la evolución de Azorín frente al cine, Véanse también José Luis Bernal Muñoz, "Del Kinetoscopio al sonoro.El cine visto por la generación del 98", *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm.541-542, julio-agosto 1995, pp. 145-170, y José Montero Padilla, "Descubrimiento del cine por Azorín", *Anales Azorinianos/6*, Alicante, CAM, 1997, pp.173-184.

fuese llevada a la pantalla, constituyen facetas claves de la relación de este escritor con el cine, según estudiamos en:

a) Aspectos cinematográficos en su literatura.

1. La relación cine-teatro.- Los textos azorinianos que hablan subjetivamente del parentesco entre cine y teatro, contenidos de forma esencial en sus artículos "El cine y el teatro", "La situación teatral", y "Opiniones de Gaston Baty", han sido glosados con amplitud por Utrera y Díez Mediavilla [403].

2. Técnicas cinematográficas narrativas.- Los procedimientos narrativos en Azorín que guardan relación con las técnicas del cine, los empezó a detectar la crítica literaria, inmediatamente después de la publicación de ***Félix Vargas*** en 1928, y ***Superrealismo*** en 1929, por las reseñas de Antonio Espina en ***Revista de Occidente*** [404]. En 1953 Julián Marías publica un artículo, "Doña Inés", en el que analiza el proceder narrativo por el que Azorín, de forma intuitiva, se anticipa con técnicas cinematográficas en su forma de contar la novela homónima de 1925. A esta misma novela y a ***La voluntad***, han sido dedicados otros estudios que advirtieron del tratamiento visual a que Azorín había sometido la materia

---

[403] Díez Mediavilla ha extraido un conjunto de 13 arts. escritos entre 1921 y 1929 en los que Azorín toca el tema cinematográfico, Véase "Azorín ante el cine mudo:cinematógrafo y teatro", *Anales Azorinianos/6*, ed.cit., pp.197-198. Para los comentarios de R.Utrera, Véase *Modernismo y 98...*, op.cit., pp.179-183.

[404] Remito al cap. "La expresión fílmica como recurso en su novelística", del reciente libro de Rafael Utrera Macías, *Azorín.Periodismo cinematográfico*, Barcelona, Film Ideal, 1998, pp.39-50.

narrativa, en especial, de ***Doña Inés***, al tiempo que reflexionaban en torno a ese *pensar en imágenes*, o en el tratamiento azoriniano de la luz [405].

b) Azorín, articulista, crítico y guionista.

1. Crítico y Articulista.- Como ya se ha estudiado, Azorín mostró una viva afición al cine, primero en la etapa del cinemudo, y ya casi octogenario, asistiendo casi diariamente a los cines de programa doble [406]. Esta afición conllevaría la expresión de sus impresiones en una serie de artículos publicados en el diario ***ABC*** de Madrid, entre 1950 y 1962. Muchos de estos artículos los recogió el propio Azorín en uno de sus libros, ***El efímero cine*** (Madrid, Afrodisio Aguado, 1955) [407]. La lectura de los artículos agrupados en ambos libros, según Utrera *"permite comprobar el entusiasmo del comentarista, su evolución y, al final, un cierto desencanto,*

---

[405]Véanse los distintos trabajos de Julián Marías, "Doña Inés", *Insula*, núm.94, 1953 (incluido en sus *Obras*, Madrid, Revista de Occidente, 1964, Vol.III, pp.253-259); Elena Catena, "Lo azoriniano en ´Doña Inés`", *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 226-227, 1968, pp.266-291, y la "Introducción" a su edición, *Doña Inés*, Madrid, Castalia, 1973, pp.55-58; y, en especial, Miguel Angel Lozano Marco, "No hay más realidad que la imagen.Azorín, el creador como espectador", Marina Mayoral, "Procedimientos cinematográficos en Doña Inés de Azorín", y Miguel Angel Mora Sánchez, "Azorín o el encanto de la luz: el cine a través de la pintura y de la literatura", en *Anales Azorinianos/6*, ed.cit., pp. 57-68, 141-153, y 225-236, respectivamente.

[406]Tema glosado por Rafael Utrera en "Una pasión de senectud:Azorín,espectador y crítico", *Azorín, cien años*, Sevilla, Universidad, 1974, pp.185-194. Para una mayor perspectiva de la labor de Azorín en diversas etapas, remito a su *Azorín.Periodismo cinematográfico*, op.cit., pp.21-102.

[407]Los artículos sobre cine no recogidos antes en volumen han sido agrupados en una cuidada edición, Véase Azorín, *El Cinematógrafo.Artículos sobre cine y guiones de películas (1921-1964)*, José Payá Bernabé y Magdalena Rigual Bonastre (eds.), Valencia, Pre-Textos/Fundación Caja del Mediterráneo, 1965.

a lo que no es ajeno la decadencia que el escritor cree ver en el cine norteamericano, en el que depositó sus complacencias, elogios y admiraciones" [408]. Y es de interés, también, conocer su visión del cine español, sus directores y actores y aquellos temas y argumentos que, en su opinión, servirían para elaborar buenos guiones [409].

2. Guionista.- En ***El Cine y el Momento***, su autor incluye el texto titulado "Guioncito" [410]. Aunque el primer esbozo de un guión lo hallamos en "AZORIN, Guión, de Azorín", fechado en Madrid, 16 de febrero de 1958, trascrito por Bestard Fornis al final de su estudio "Azorín ante el cinema" [411]. La atracción que el personaje literario de Cervantes ejerció en el escritor tambien le inspiró otros dos guiones experimentales e inéditos: "El

---

[408] Véase *Modernismo y 98...*, op.cit., pp.193-234.

[409] Para otros trabajos sobre el tema de Azorín y el cine, Véanse Antonio Bestard Fornis, "Azorín ante el cinema", *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm.226-227, octubre-noviembre 1968, pp.413-422, y Francisco Romá, *Azorín y el cine*, Alicante, Diputación Provincial, 1977. Al estudio exclusivo del escritor y el cine estuvo dedicado el Seminario Internacional "Azorín y el Cine", celebrado en Alicante,1965, a cuyo apartado "Azorín y el cine.Crítica" pertenecen los trabajos de Ricardo Muñoz Suay, "El espectador Azorín", Juan de Mata Moncho Aguirre, "Azorín y el cine español del momento", Luis Quesada,"El espectador de cine José Martínez Ruiz, Azorín", Juan A.Ríos Carratalá, "Una pasión de senectud: Azorín y el cine", y José Montero Padilla, "Descubrimiento del cine por Azorín", Véase *Anales Azorinianos/6*, ed.cit., pp.15-19, 69-78, 91-101, 127-139, y 173-184, respectivamente.

[410] *El cine y el momento*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1953, pp.127-129.

[411] Art.cit., pp.421-422. El ingenuo guión de 12 minutos que Azorín trazó de sí mismo lo entregó el escritor a *Donald*, según contó Jorge Campos quien lo incluyó en *Conversaciones con Azorín*, Madrid, Taurus, 1964. En esta misma obra tambien aparece publicado otro guión inédito titulado "La que fue y volvió a ser.Historia de una gran cantante", op.cit., p.54.

Quijote, esbozo de guión de Azorín", escrito en 1957, como resultado de una visita del cineasta británico Vicent Korda a Azorín, con el fin de llevarlo a cabo en suelo español, y "La ruta de Don Quijote", escrito en 1960, en colaboración con Basilio Martín Patino [412].

Junto a estas tentativas de esbozar en guiones el Quijote, debemos referirnos a dos artículos anteriores, "Conchita Montes", en el que Azorín ya se recreaba en la filmación de una película imaginaria ("La Familia de Cervantes"), y "En la Mancha" [413].

c) Azorín, autor adaptado.

En 1972, Rafael Gil realizó una adaptación de la última obra teatral de Azorín estrenada en 1936: ***La guerrilla***. La película fue estrenada al año siguiente, commemorativo del Centenario del nacimiento del autor. En ella se observan numerosas diferencias con relación al texto dramático, al introducir matices poco desdeñables respecto al marco histórico de la Guerra de la Independencia, donde cobra protagonismo el punto de vista de Goya y sus Desastres de la Guerra, según han visto Mariano de Paco y Rafael Utrera [414].

---

[412] Sobre ambos proyectos, Véase *Azorín.Periodismo cinematográfico*, op.cit., pp.112-119.

[413] Incluidos en los libros *El cine y el momento*, op.cit., pp.167-170, y *El efímero cine*, Madrid, Afrodisio Aguado, 1955, pp.111-115, respectivamente.

[414] Para esta versión cinematográfica, remito a sus estudios respectivos: "La guerrilla de Azorín, del teatro al cine", *Anales Azorinianos/6*, ed.cit., pp.213-223, y "La Guerrilla de Rafael Gil", *8 Calas Cinematográficas en la Literatura de la Generación del 98*, Sevilla, Padilla Libros, 1999, pp.119-137.

FILMOGRAFIA:

La guerrilla. Pr.: Coral Films/Universal Productions France (España-Francia), 1972. G.: Rafael J.Salvia y Bernard Revob, según la obra homónima.D.: Rafael Gil. I.: Francisco Rabal, La Pocha, Jacques Destop, Fernando Sancho, Rafael Alonso, Eulalia del Pino, Lola Gaos, José Nieto, Jesús Tordesillas, Luis Induni, José Orjas, Fernando Sánchez Polack, Eduardo Calvo, Charo López.

2. Dicenta Alonso, Joaquín (Madrid, 1893 - 1967), y **Paso Díaz,** Antonio (Madrid, 1895 - 1966).

Hijo del dramaturgo de igual nombre, el primero, poeta y comediógrafo, se inició en el llamado teatro *poético* (al que pertenecen sus obras más conocidas: ***Son mis amores reales***, 1925, y ***Pluma en el viento***, 1931), y colaboró asiduamente con Antonio Paso -hijo tambien de otro popular autor, Antonio Paso y Cano-, con quien llevó a cabo una fructífera labor dentro del género cómico. Ambos cultivaron diversas modalidades del *juguete cómico* (***La casa de Salud***, 1922, ***Mi tía Javiera***, 1924, ***El querer de la Paloma***, 1926, ***La Mujer de Bandera***, 1930), y de la zarzuela bufa (***La piscina de Buda***, 1922, ***La momia de Tutankamen***, 1925, etc.), además de haber hecho una refundición de la zarzuela ***La Cortijera*** (J.Dicenta y Manuel Paso), popularizada con el título ***Rosario la Cortijera*** (1922), tanto en los escenarios como en sus versiones fílmicas. En tanto los dos grandes éxitos de la pareja fueron ***La Casa de Salud*** y ***Mi tía Javiera***, que pasaron a formar parte del repertorio de varias compañías, el triunfo en solitario de Dicenta lo constituyó el melodrama rural, ***Nobleza***

baturra, escrito exprofeso para el cine en 1925 y luego adaptado para la escena en 1927 [415]. La relación que ambos autores sostuvieron con la industria del cine la estudiamos en:

a) Actividades cinematográficas de Dicenta y Paso (hijos).

Joaquín Dicenta se inició en el cine mudo en 1925 al ser nombrado asesor literario de la productora La Nacional, fundada por Juan Vilá Vilamala. Su primer trabajo residió en la adaptación de la obra de su padre, ***El señor feudal*** (1925), dirigida por Agustín García Carrasco, y cuyo fracaso propició el encargo de escribir un asunto original con el que poder resarcirse. Así surgió el argumento y guión del melodrama aragonés titulado ***Nobleza baturra***, que supuso uno de los primeros casos de película transformada en obra teatral después. El film lo produjo y codirigió el mismo Dicenta quien, a la vista del éxito, lo adaptó para la escena [416]. En 1928 fundó la productora Ediciones Dicenta para adaptar y dirigir él mismo la obra homónima de su padre, ***El Lobo***, concluyendo aquí su

---

[415] *Nobleza baturra* ("Película de costumbres aragonesas, adaptada por su autor a *la* escena, en tres actos y cuadros, en prosa"), se estrenó el día 21 de diciembre de 1927, en el Teatro Circo de Zaragoza, según consta en la edición de *El Teatro Moderno*, núm.191, 20-IV-1929.

[416] Este curioso trasvase del cine al teatro utilizaba para su versión escénica procedimientos expresivos fílmicos, como el telón que, a imitación de la pantalla de cine, servía además para explicar con rótulos determinados pasajes de la acción, Véase Agustín Sánchez Vidal, *El cine de Florián Rey*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 1991, pp.195-196.

experiencia como cineasta [417]. Ya sólo tomaría parte en algún caso esporádico, como el argumento y guión de ***La maja del capote*** (F.Delgado, 1943), evocación biográfica del torero Pepe Hillo.

Antonio Paso colaboró como guionista en ***Diez días millonaria*** (J.Buchs, 1934), adaptando la novela homónima de Concha Linares Becerra, y en la segunda versión de ***Rosario la Cortijera*** (L.Artola, 1935), adaptación de su propia refundición escrita con Dicenta [418].

b) Dicenta y Paso (hijos), autores adaptados.

1. LA CASA DE SALUD.- Este exitoso *juguete cómico* conoció dos versiones. La primera en México, realizada por el exiliado Eduardo Ugarte en 1944, quien utilizó la pieza teatral en su debut como director convirtiéndola en una comedia seudomusical titulada ***Bésame mucho***. La segunda versión, realizada en España, se tituló ***Conflicto inesperado*** (1947), dirigida por Ricardo Gascón para una productora catalana, especializada durante los años 40 en adaptaciones literarias.

---

[417] Sobre el conjunto del improvisado florecimiento de la industria del cine en el que muchos escritores abordaron la producción de sus obras o la de sus progenitores, Véase Julio Pérez Perucha, *Cine Español (1896-1988)*, Augusto M.Torres (ed.), Madrid, Ministerio de Cultura, 1989, pp.69-71.

[418] Al hablar de la labor de su padre, Antonio Paso y Cano, ya señalábamos las confusiones ocasionadas por la coincidencia de apellidos entre los historiadores, al atribuir erróneamente las respectivas actividades de ambos, por lo cual nos abstenemos de citar los datos que proporcionan Esteve Riambau y Casimiro Torreiro en *Guionistas en el cine español.Quimeras, picarescas y pluriempleo*, Madrid, Cátedra, 1998, pp.452-453.

2. NOBLEZA BATURRA.- Ya hemos aludido a la inicial versión muda de 1925. La versión sonora de 1935 es la más notable por haber servido al despegue de Cifesa como productora, y al lanzamiento de su protagonista, Imperio Argentina, como estrella bajo la dirección de Florián Rey [419], y por el enorme impacto que tuvo en Hispanoamérica, lo que se tradujo en imitaciones paródicas y secuelas. Jorge Ayala Blanco cita como fuentes de su estudio del género de comedia *ranchera* las parodias de dramas españoles de principios de siglo, de las que resultan la versión libre y chusca de la obra de Dicenta en ***Allá en el Rancho Grande*** (1936), y ***Nobleza ranchera*** (1937), reconociendo en ésta última estar más inspirada en la película de Florián Rey que en la novela en que supuestamente se basa [420]. En 1964, Juan de Orduña -uno de los protagonistas de la versión teatral de 1927 y del film homónimo de 1935-, produjo y dirigió el *remake* de ***Nobleza baturra***, siguiendo las huellas del film de Rey en la mayor parte de la película, hasta en la forma de planificar las secuencias clave pero sin llegar a poseer la fuerza de aquél[421].

FILMOGRAFIA:

Nobleza baturra. Pr.: La Nacional (España), 1925. Arg. y G.: Joaquín Dicenta (hijo). D.: Juan Vilá Vilamala y Joaquín Dicenta (hijo). I.:

---

[419] Para todo lo referente a este título, remito al estudio de A.Sánchez Vidal, op.cit., pp.196-214.

[420] *La aventura del cine mexicano*, México, Era, 1968, pp.64-65.

[421] Para A. Sánchez Vidal también se encuentra una imitación española en *Alma baturra* (A.Sau Olite, 1947), Ibidem, p.200.

Ina Alcubierre, Felipe Fernansuar, Félix Dafauce, Guillermina Soto, Antonio Mata, Carolina Fernández Gómez.

El Lobo. Pr.: Ediciones Dicenta y Garcés de Marcilla (España), 1928. G.: Joaquín Dicenta (hijo), según la obra homónima de Joaquín Dicenta. D.: Joaquín Dicenta (hijo). I.: Carmen Rico, María Anaya, Pablo Zapico, Modesto Rivas, Adolfo Bernáldez.

Nobleza baturra. Pr.: Cifesa (España), 1935.G.: Florián Rey, según la obra homónima. D.: Florián Rey. I.: Imperio Argentina, Miguel Ligero, Juan de Orduña, Manuel Luna, Pilar Muñoz, Carmen de Lucio, Juan Espantaleón, José Calle.

Allá en el Rancho Grande. Pr.: Bustamente y De Fuentes (México), 1936. G.: Guz Aguila, Luz Guzmán de Arellano y Fernando de Fuentes. D.: Fernando de Fuentes. I.: Tito Guizar, René Cardona, Esther Fernández, Emma Roldán, Lorenzo Barcelata.

Nobleza ranchera. Pr.: Mexicana Elaboradora de Películas (México), 1937. G.: A.D. Cavaleti, basado en la novela *La parcela*, de José López Portillo y Rojas. D.: Alfredo del Diestro. I.: Alfredo del Diestro, Carmen Hermosillo, Ramón Armengol, Adria Delhort, Miguel Inclán.

Bésame mucho. Pr.: CLASA Films Mundiales (México), 1944. G.: Neftalí Beltrán, Emilio Gómez Muriel y Eduardo Ugarte, basado en *La casa de Salud*. D.: Eduardo Ugarte. I.: Jesús Maza, Mario Caballero, Los *Kíkaros*, Blanquita Amaro, Delia Magaña, Jorge Reyes, Antonio Bravo, Pedro Elviro *Pitouto*.

Conflicto inesperado. Pr.: Pecsa Films (España), 1947. G.: Ricardo Gascón, basado en *La casa de Salud*. D.: Ricardo Gascón. I.: Amadeo

Nazzari, María Asquerino, Mary Santpere, Osvaldo Genazzani, Alfonso Estela, María Severini.

Nobleza baturra. Pr.: Juan de Orduña, P.C./Cesáreo González, P.C. (España), 1964. G.: Manuel Tamayo, Julio Coll y Juan de Orduña, según la obra homónima. D.: Juan de Orduña. I.: Vicente Parra, Irán Eory, José Moreno, Roberto Rey, Miguel Ligero, Alfredo Landa, Elena María Tejeiro.

3. Fernández Ardavín, Luis (Madrid, 1891 - 1962).

Poeta y dramaturgo prolífico, cultivó el teatro en verso comenzando por el drama *histórico* (***La Dama del armiño***, obra con la que se dió a conocer en 1921), para derivar hacia otros géneros en boga: el folletín de aventuras (***El bandido de la sierra***, 1922), el melodrama *de adulterio* (***Doña Diabla***, 1925), la comedia popular arrevistada (***Rosa de Madrid***, 1926), la comedia histórica (***Rosa de Francia***, en colaboración con Eduardo Marquina, 1922), el folletín rural **(*La hija de la Dolores***, 1927), hasta llegar al drama sentimental y romántico (***La florista de la reina***, 1939) [422]. Tuvo sus primeros contactos con el cine en la época muda al redactar los epígrafes de los títulos en español de una película alemana (***La Ilíada***) [423], y, al irrumpir el cine sonoro en España, figuraba entre los

[422] Para su copiosa producción teatral, Véase E.Díez-Canedo, op.cit., II, pp.78-115.

[423] No hemos podido descubrir más detalles acerca del dato ofrecido por Luis Gómez Mesa, *La Literatura Española en el Cine Nacional (Documentación y crítica)*, Madrid, Filmoteca Nacional de España, 1978, p.108.

autores que valoraban positivamente este hecho, según la encuesta realizada por el historiador Juan Antonio Cabero en 1930, en las páginas de la revista madrileña ***Cámara*** [424]. Él aparecía igualmente en el grupo de autores -junto con Arniches, Benavente y los Quintero- que mostraron su adhesión y compromiso para la creación de la productora C.E.A. en 1932, en la que su hermano, Eusebio Fernández Ardavín, sería nombrado director de producción de los Estudios CEA. Las relaciones del escritor con el cinematógrafo quedan establecidas en:

a) Como argumentista y guionista.

Empezó esta actividad al lado de su hermano Eusebio, al escribir el argumento del primer largometraje no profesional de aquél, ***Del Rastro a la Castellana*** (o *El reloj del anticuario*, 1925), costeado por ambos. Siguió colaborando en los años siguientes como guionista cuando aquél decide constituir, en 1926, la empresa Producciones Ardavín, para rodar films sobre sus obras teatrales más famosas. A esta iniciativa pertenecen las adaptaciones mudas de ***La Bejarana*** (1926), ***El bandido de la sierra*** (1926), y ***Rosa de Madrid*** (1927) [425].

A comienzos de los 30, colaboró en la redacción de los diálogos españoles de algunas películas rodadas en los Estudios de la Paramount,

---

[424] Reproducida por J.A.Cabero, *Historia de la Cinematografía Española*, Madrid, Gráficas Cinema, 1949, pp.329-332.

[425] Para todo lo concerniente al cine de este realizador, Véase Rafael Gil, *Recuerdo y presencia de Eusebio Fernández Ardavín*, 33 Festival Internacional de Cine de San Sebastián, 1965. Para *Rosa de Madrid*, remito al estudio de Luis Fernández Colorado en *Antología crítica del cine español 1906-1995*, Julio Pérez Perucha (ed.), Madrid, Cátedra/Filmoteca Española, 1998, pp.65-67.

en Joinville (Francia): ***¡Salga de la cocina!*** (J.Infante, 1930), y ***Su noche de bodas*** (L.Mercaton, 1931). En 1933 intervino como adaptador de una novela de José María Carretero *El Caballero Audaz*, ***La bien pagada***, dirigida por su hermano. En el transcurso de la guerra civil -en medio de la escasísima producción- también aquél consiguió rodar en Madrid la comedia musical, ***En busca de una canción*** (1937), con argumento y guión del propio dramaturgo, y para un mediometraje documental contra la prostitución, ***Prostitución*** (1937), se utilizó el argumento de su obra homónima (subtitulada *La vida de las mancebías*) [426]. En los años 40, por encargo de Cesáreo González, escribió el argumento y guión de la producción histórica, ***El abanderado***, seguida de los guiones de ***Forja de almas*** (1943), y ***La Dama del armiño*** (1947), que constituirían las últimas colaboraciones en films dirigidos por Eusebio. Como dialoguista participó en el guión de ***Sangre en Castilla*** (1950), de Benito Perojo.

b) Como autor adaptado.

El proyecto de rodar versiones de sus obras a través de Producciones Ardavín quedó interrumpido por la descapitalización de la empresa, tras la realización seguida de las tres versiones mudas ya aludidas, pese al éxito de las mismas. A la época sonora pertenece la versión de ***Rosa de Francia*** (1935), una de las producciones Fox en castellano, con guión de López Rubio quien supo adaptar de forma libre y mejorada la pieza original de Ardavín y Marquina, en opinión de Sanz de

[426] Para ambas cintas, Véase *Catálogo general del cine de la guerra civil*, Alfonso del Amo y María Luisa Ibáñez (eds.), Madrid, Cátedra/Filmoteca Española, 1996, pp.306-307, y 778, respectivamente.

Soto. Este historiador, en su breve semblanza del cine de Eusebio Fernández Ardavín, vuelve a elogiar otra adaptación de Luis, ***La florista de la reina*** (1940), *"por acertar plenamente al evocar la atmósfera de principios de siglo, sin rozar nunca el melodrama"*[427]. ***La Dama del armiño*** -antes aludida- sería la última versión de una obra suya en el cine español. La siguiente, ***Doña Diabla*** (1948), tendría lugar en México donde supuso un adecuado vehículo para María Félix [428].

FILMOGRAFIA:

La Bejarana. Pr.: Producciones Ardavín (España), 1925. G.: Luis y Eusebio Fernández Ardavín, según la obra homónima. D.: Eusebio Fernández Ardavín. I.: Celia Escudero, José Nieto, María Luz Callejo, Dolores Moreno, Modesto Rivas.

El bandido de la sierra. Pr.: Producciones Ardavín (España), 1926. G.: Luis y Eusebio Fernández Ardavín, según la obra homónima. D.: Eusebio Fernández Ardavín. I.: Modesto Rivas, Josefina Díaz, Santiago Artigas, Maria Luz Callejo, Mercedes Prendes, Manuel Dicenta.

Rosa de Madrid. Pr.: Producciones Ardavín (España), 1927. G.: Luis Fernández Ardavín, según la obra homónima. D.: Eusebio Fernández Ardavín. I.: Conchita Dorado, Pedro Larrañaga, Carmen Toledo, Felipe Fernansuar, Conchita Montenegro.

---

[427] Véase *Cine Español (1896-1988)*, ed.cit., pp.119 y 173.

[428] Véase *María Félix*, Efraín Sarriá Villegas (Sel.), Huelva, VI Festival de Cine Iberoamericano, 1980, p.30.

Rosa de Francia. Pr.: Fox Film Corp. (EE.UU.), 1935. G.: José López Rubio y Helen Logan, según la obra homónima. D.: Gordon Wiles. I.: Rosita Díaz Gimeno, Julio Peña, Antonio Moreno, Consuelo Frank, Don Alvarado, Enrique de Rosas.

Prostitución. Pr.: SIE Films (España), 1937. G.: Inspirado en *Prostitución/La vida en las mancebías* (sin acreditar). D.: Feliciano Catalán. Mediometraje documental.

La Florista de la reina. Pr.: Ufisa (España), 1940.G.: Rafael Gil, según la obra homónima. D.: Eusebio Fernández Ardavín. I.: María Guerrero, Alfredo Mayo, Ana Mariscal, Jesús Tordesillas, Manolita Morán, José Prada, Carmen López Lagar, Pedro Oltra.

La Dama del armiño. Pr.: Suevia Films (España), 1947. G.: Luis Fernández Ardavín y Rafael Gil, según la obra homónima. D.: Eusebio Fernández Ardavín. I.: Lina Yegros, Jorge Mistral, Alicia Palacios, Eduardo Fajardo, Ricardo Calvo, Julia Lajos.

Doña Diabla. Pr.: Filmex (México), 1948. G.: Tito Davison y Ricardo López Méndez, según la obra homónima. D.: Tito Davison. I.: María Félix, Víctor Junco, Perlita Aguiar, Crox Alvarado, José María Linares Rivas, José Baviera, Dalia Iñíguez.

4. Fernández de Sevilla, Luis (Sevilla, 1888 - Madrid, 1974).

Seudónimo de Luis Fernández García, se dió a conocer en la escena madrileña cultivando diversos géneros: zarzuela (***La del Soto del Parral***, 1927, ***Los claveles***, 1929), revista (***Cock-tail de amor***, 1930), y, en especial, comedias compuestas regularmente en colaboración con otros

autores. Con Francisco Prada (***La Alhambra o el suspiro del moro***), con Luis Tejedor, Dora Sedano, o con Rafael SEPULVEDA (? -Madrid, 1961), con quien escribió la comedia sentimental que obtuvo centenares de representaciones y fue llevada al cine en tres ocasiones, ***Madre Alegría*** (1932). La relación del autor con el cine cabe establecerla en :

a) El cine como referente de su obra.

Una de sus comedias adopta como título el nombre que se daba desde los tiempos del mudo y comienzos del sonoro a las gentes del cine: ***Los peliculeros*** [429].

b) Argumentista y guionista.

En los años 30 se inició escribiendo el guión original de ***Dos mujeres y un Don Juan*** (J.Buchs, 1933) -en colaboración con el novelista Alberto Insúa-, e intervino después en la primera adaptación de ***Madre Alegría*** (1935), realizada tambien por Buchs. Y en 1960 colaboraría con Iquino en la segunda versión de su zarzuela, ***Los claveles.***

c) Autor adaptado.

1. Las comedias.- La más popular de ellas, ***Madre Alegría***, conoció tres versiones en distintos países. La española (1935) y la argentina (1950) conservaban el mismo título, si bien la segunda, su productor y director -el

[429] Este título pertenece al grupo de obras que el autor firmó con su verdadero nombre (Luis Fernández García), anteriores a 1927. Con idéntico título existe una pieza de Santiago Vinardell (1921), según la relación de obras que ofrecen D.Dougherty y M.F.Vilches, *La escena madrileña entre 1918* ***y*** *1926*, op.cit., p.388.

español Ricardo Núñez- la adaptó al ambiente de aquel país [430]. En México, el exiliado español Julio Alejandro pergeñó una muy libre adaptación bajo el título de ***Sor Alegría*** (1952). En la misma línea de comedia sentimental, otra obra suya (***La casa del olvido***), fue utilizada para extraer una cinta folklórico-clerical, protagonizada por Lola Flores, ***La hermana Alegría*** (1954).

De la obra escrita en colaboración con Prada, surgieron dos versiones: ***La Alhambra o el suspiro del moro*** (1936), interpretada por Miguel de Molina, y la titulada escuetamente ***Alhambra*** (1949), cuya adaptación corrió a cargo de sus propios autores.

2. Las zarzuelas.- Inmediatamente después de su triunfo en la escena, León Artola llevó a la pantalla ***La del Soto del Parral***, a finales de 1927, y en la cinta hizo sus pinitos como actor el escritor Andrés Carranque de Ríos [431]. Otra popular zarzuela suya, ***Los Claveles***, tuvo dos versiones homónimas, la de 1935 y la de 1960, que apareció ambientada en la época moderna y puesta al servicio del trío cómico Zori-Santos-Codeso.

FILMOGRAFIA:

La del Soto del Parral. Pr.: León Artola (España), 1928. G.: León Artola, según la obra homónima. D.: León Artola. I.: José Nieto, Amelia

---

[430] Para este director,Véase“Ricardo Núñez, una vida para el cine”,deJ.LMosquera Camba, en *Anuario Brigantino*, La Coruña, 1989.

[431] Fernando Méndez-Leite indica que el deseo de hacer *“un negocio seguro”*, por parte de Artola no surtió el efecto esperado pues la cinta pasó completamente desapercibida, Véase *Historia del Cine Español*, I, Madrid, Rialp, 1965, p.300.

Muñoz, Teresa Zazá, Ana Tur, Andrés Carranque de Ríos, Manuel Rosellón.

Los Claveles. Pr.: PEC (España), 1935. G.: Eusebio Fernández Ardavín, según la obra homónima. D.: Eusebio Fernández Ardavín y Santiago Ontañón. I.: María Arias, Mario Gabarrón, Mary Amparo Bosch, Porfiria Sanchiz, Anselmo Fernández.

La Madre Alegría. Pr.: Exclusivas Diana (España), 1935. G.: Luis Fernández de Sevilla, Rafael Sepúlveda y José Buchs, según la obra homónima. D.: José Buchs. I.: Ana de Leyva, Raquel Rodrigo, Gaspar Campos, José Baviera, Luchy Soto, Irene Caba Alba.

La Alhambra o El suspiro del moro. Pr.: Procines (España), 1936. G.: Antonio Graciani, según la obra homónima. D.: Antonio Graciani. I.: Miguel de Molina, Florita Solé, Ricardo Galache, José Alcántara, Alberto López Algara, Salud Rodríguez.

Alhambra. Pr.: Cumbre (España), 1949.G.:Luis Fernández de Sevilla y Francisco Prada, basado en *La Alhambra o El suspiro del moro*. D.: Juan Vilá Vilamala. I.: Rosario Sáenz de Miera, Carmen de Lucio, Felipe Fernansuar, Dolores Villadrés, Mercedes Solsona, Conchita Barrio.

Madre Alegría. Pr.: Emelco (Argentina), 1950. G.: Sebastián Rives, Alberto Larrambere y Ricardo Núñez, según la obra homónima. D.: Ricardo Núñez. I.: Amalia Sánchez Ariño, Golde Flami, Alberto Bello, Miguel Gómez Bao, Alberto de Mendoza.

Sor Alegría. Pr.: Internacional Cinematográfica (México), 1952. G.: Julio Alejandro y Jesús Cárdenas, basado en *Madre Alegría.* D.: Tito

Davison. I.: Rosita Quintana, Carmen González, Andrea Palma, Carlos Agosti, Anita Blanch, Prudencia Grifell, Magda Donato.

La hermana Alegría. Pr.: Suevia Films/Benito Perojo, P.C. (España), 1954. G.: José Luis Colina y Luis Lucia, basado en *La casa del olvido*. D.: Luis Lucia. I.: Lola Flores, Susana Canales, Virgilio Teixeira, Margarita Andrey, Manuel Luna, Margarita Robles, Elvira Quintillá.

Los Claveles. Pr.: IFI (España), 1960. G.: Luis Fernández de Sevilla, Aureliano Campa e Ignacio F.Iquino, según la obra homónima. D.: Miguel Lluch. I.: Tomás Zori, Fernando Santos, Manolo Codeso, Lilián de Celis, José Campos, Conchita Bautista, María del Sol Arce.

5. García Lorca, Federico (Fuentevaqueros -Granada-, 1898 - Granada, 1936).

Poeta, dibujante y dramaturgo, su primera pieza representada fue ***El maleficio de la mariposa*** (1920), a la que siguieron, entre otras, ***Mariana Pineda*** (1927), ***La zapatera prodigiosa*** (1930), ***Bodas de sangre*** (1933), ***Yerma*** (1934), ***Doña Rosita la Soltera o el lenguaje de las flores*** (1935), y ***La casa de Bernarda Alba*** (1936, estrenada en 1945, en Buenos Aires) [432]. Creador, junto a Eduardo Ugarte, de La Barraca, grupo de teatro

[432] Para nuestro trabajo, remito a la más reciente edición de Federico García Lorca, *Obras completas*, Miguel García-Posada (ed.), II, Barcelona, Galaxia Gutenberg/ Círculo de Lectores, 1997. Para el estudio de su teatro, Véanse Fernando Lázaro Carreter, “Apuntes sobre el teatro de García Lorca”, en Ildefonso-Manuel Gil (ed.), *Federico García Lorca*, Madrid, Taurus, 1973, y F.Ruiz Ramón, op.cit., pp.173-209. Para su biografía y diversos aspectos de su vida, Véanse José Mora Guarnido, *Federico García Lorca y su mundo*, Buenos Aires, Losada, 1958; Rafael Martínez Nadal, *Cuatro lecciones sobre Federico*

universitario nacido con el fin de llevar por la geografía española el repertorio clásico [433]; redescubridor de la poesía popular -musicólogo-, sintió una fuerte atracción por el cine, compartida con muchos de sus amigos de Generación y compañeros de la Residencia de Estudiantes, desde su llegada a Madrid en 1919, una época en que empezaban a fructificar las aproximaciones entre Literatura y Cine. El influjo de éste en textos lorquianos y la amplia filmografía que informa de su vida y de su obra son los aspectos que reseñamos en los siguientes apartados:

a) Referentes cinematográficos en la literatura lorquiana.

"De forma consciente unas veces e inconsciente otras, Lorca acusa la influencia cinematográfica en su obra". Así resume Rafael Utrera la incidencia del cine en la obra dramática y poética de Lorca y su repercusión en concepciones visuales y recursos técnicos más allá de las limitaciones al uso [434]. De las piezas escénicas escoge las soluciones

---

García Lorca, Madrid, Fundación Juan March, 1980; Francisco García Lorca, *Federico y su mundo*, Madrid, Alianza, 1980; Antonina Rodrigo, *Lorca-Dalí: una amistad traicionada*, Barcelona, Planeta, 1981; Agustín Sánchez Vidal, *Buñuel,Lorca,Dalí: el enigma sin fin*, Barcelona, Planeta, 1988; Ian Gibson, *Federico García Lorca.Dos Volúmenes: I. De Fuetevaqueros a Nueva York (1898-1929). II. De Nueva York a Fuente Grande (1929-1936)*, Barcelona, Crítica, 1998; y Francisco Umbral, *Lorca, poeta maldito*, Barcelona, Planeta, 1998. Una reciente novela de Fernando Marías imagina al poeta resucitado: *La luz prodigiosa*, Barcelona, Destino, 1998.

[433]Véase Luis Sáenz de la Calzada,*La Barraca.Teatro Universitario*, Madrid,Revista de Occidente, 1976. Existe reedición aumentada: *La Barraca. Teatro Universitario*, Madrid, Residencia de Estudiantes, 1998.

[434]Rafael Utrera ha estudiado las relaciones de Lorca con el cine en *García Lorca y el cinema.Lienzo de plata para un viaje a la luna*, Sevilla, Edisur, 1982, y *Federico García Lorca/cine; el cine en su obra, su obra en el cine*, Sevilla, Asecan, 1987.

cómicas dadas en ***La zapatera prodigiosa***, en la tradición del mejor cine cómico americano, la acotación en ***El público*** (1930) de que *"la luz toma un tinte plateado de pantalla cinematográfica"*, y en ***La casa de Bernarda Alba***, la advertencia inicial de que sus tres actos *"tienen la intención de un documental fotográfico"*, al tiempo que recuerda la huella del cine expresionista alemán en ***El amor de don Perlimpín con Belisa en su jardín*** (1933), y en ***Así que pasen cinco años*** (1931) [435].

Las expresiones de la técnica fílmica las observa tambien en diversos textos poéticos, entre los que analiza las composiciones de "Nocturno de Marzo", y la segunda parte de "Oda al Santísimo Sacramento del Altar", y algunos versos de ***Poeta en Nueva York*** [436].

b) Textos cinematográficos.

La literatura cinematográfica de Lorca, clasificada y estudiada por Utrera [437], aparece formada por:

1º) ***Diálogo con Luis Buñuel***: texto inconcluso redactado hacia 1925 [438].

2º) ***El paseo de Buster Keaton***: texto teatral publicado en la revista ***Gallo*** (Granada, abril de 1928), en el que Lorca homenajeó al actor y al

---

[435] Véase *Federico García Lorca/cine...*, op.cit., pp.41-51.

[436] Ibidem, pp.49-51. Para el fragmento de "Oda al rey de Harlem", catalogado por Jorge Urrutia como "poema cinematográfico", Véase el cap. "Influencia del cine en la poesía española", *Imago litterae.Literatura.Cine*, Sevilla, Alfar, 1984, pp.57-58.

[437] Para todos los textos indicados, remito al cap."Obra cinematográfica", op.cit., pp.53-82.

[438] Este texto aparece incluido en *Obras completas*, ed.cit. (tomo II.Teatro: "Otros textos dramáticos"), p.637.

cine mudo en una combinación de elementos dramáticos y de guión cinematográfico [439].

3º) ***Muerte de la Madre de Charlot***: fechado en 1928 e inspirado en las relaciones de Charlot y su madre, es un texto inédito que le sirve a Lorca para un escarceo entre surrealista, dramático y humorístico [440].

4º) ***Viaje a la Luna*** : breve guión cinematográfico compuesto a finales de 1929 o principios de 1930 en Nueva York, cuyo aspecto surrealista fue interpretado por la crítica como una respuesta de Lorca al film ***Un perro andaluz*** (1929), de Buñuel y Dalí [441]. Este guión ha sido retomado en 1998 -año en que se commemora el Centenario del nacimiento del escritor- para dos films, un cortometraje de Javier Martín

---

[439]Esta pieza aparece incluida en F. García Lorca,*Cinco farsas breves*,Buenos Aires,1953, pp.103-108.

[440]El texto que permanecía inédito a la hora de redactar Utrera sus páginas, apareció reproducido, con un breve comentario de Christopher Maurer -profesor de la Universidad de Harvard-, en *El País*, 3-XII-89, pp.14-15.

[441]Su texto ha inspirado una amplísima bibliografía, VéanseVirginia Higginbotham, "El viaje de García Lorca a la luna", *Insula*, núm.254, enero 1968, p.1; Kevin Power, "Una luna encontrada en Nueva York", *Trece de nieve*, núm.1-2, diciembre 1976, pp.141-152; José Francisco Aranda, *Papeles invertidos*, núm.IV-V, Santa Cruz de Tenerife, 1980; C.B.Morris, *This Loving Darkness**...***, op.cit.; Marie Laffranque (ed.), *Viaje a la luna (Guión cinematográfico)***)**, Loubressac, Braad Editions, 1980, y "Esquivar el camino. Regards sur un scènario de Federico García Lorca", en *Hommage à Lorca*, Université Toulouse-Le Mirail, 1982, pp.73-92; y Miguel García-Posada, "Lorca y el surrealismo: una relación conflictiva", en *Barcarola*, núm.54-55, diciembre 1997, pp.159-174. Para la primera versión crítica debida a Antonio Monegal, Véase su "Introducción", en *Viaje a la luna*, Valencia, Pre-Textos, 1994, pp.16-39.

(rodado con actores), y un mediometraje de 20 minutos del pintor y escenógrafo Fréderic Amat, en su debut como realizador. Este último ha sido proyectado por primera vez en diciembre del mismo año, en un Seminario monográfico que ha servido para analizar la intensa relación de Lorca con el cine [442].

c) Filmografía lorquiana: su vida y su obra en el cine.

1. Films biográficos.- Los diversos aspectos que jalonan su trayectoria vital (culminante en su asesinato brutal en 1936) han despertado el interés del cine de todos los países, como muestra la amplia filmografía generada desde la misma fecha de su muerte pero, sobre todo, incrementada en las últimas décadas, y, especialmente fértil, en el Año de su Centenario, en el que han proliferado los cortometrajes y documentales del ámbito televisivo [443].

En el marco del VIII Festival de Cine Iberoamericano de Huelva (1982), se mostró un ciclo titulado "Federico García Lorca y el Cine", en el

---

[442]Para conocer el propósito de esta experimental adaptación, Véase el art. de Marie-Claire Uberquoi,"El cine según Lorca, en 72 secuencias", *El Mundo*, 6-IV-98, p.38. Paralelo al estreno de *Viaje a la luna*, ha tenido lugar el de la película *Babaouo* (Manuel Cussó-Ferrer, 1998), basada en un guión inédito de Dalí escrito en 1932, la cual viene a completar la trilogía de películas surrealistas del artista, iniciada con las dos primeras de Buñuel, *Un perro andaluz* (1929), y *La edad de oro* (1930). Sendos guiones (*Viaje a la luna*, y *Babaouo*), y el de Baroja (*El poeta y la princesa...*) fueron estudiados por Rafael Utrera, "Tre sceneggiature del cinema muto spagnolo agli inizi del sonoro", en Gabrielle Morelli, *Ludus.Gioco,sport, cinema nell´avanguardia spagnola*, Milán, Jaca Book, 1994, pp.297-306.

[443]Remito a los documentales de John H.Healey, Javier Rioyo-J.L.López Linares, y M.Palacios-J.C.Tabío-E.Mignona, que ofrecemos en la Filmografía lorquiana.

que se pudo conocer por primera vez en España una serie de cortos y largometrajes, de ficción y documentales, producidos por diversas televisiones europeas pero destinados tanto a la pequeña como a la gran pantalla. Su relación aparece en el apartado filmográfico correspondiente.

A estos títulos hay que añadir la ambiciosa producción de Bardem, ***Lorca: muerte de un poeta*** (1987), serie televisiva de la que se extrajo un largometraje y en la que Federico era encarnado por un actor extranjero [444]. Más recientes son: ***Muerte en Granada*** (1996), largometraje de ficción inspirado en dos novelas de Ian Gibson, el mediometraje ***Lorca*** (1998) -interpretado por Miguel Bosé-, y el documental inédito ***Federico García Lorca*** (1998), encargado por TVE a un experto lorquista, John J.Healey, para explicar la universalidad del escritor.

2. La obra de Lorca en el cine.

A. Obra Poética.- Versos y canciones populares, musicadas por Lorca, han sido utilizadas con frecuencia en el cine. La recreación de fragmentos poéticos usados con la fusión de la voz y las imágenes, o su utilización con función dramática la encontramos en lo siguientes films: ***A Federico García Lorca*** (1937), corto realizado tras la muerte del poeta donde se combinaban versos de "La casada infiel" con "Prendimiento de Antoñito el Camborio"; ***La Cogida y la Muerte*** (1967), corto ambientado con versos de *"Llanto* por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías"; ***A un dios desconocido*** (1977), largo que utilizaba la "Oda a Walt Whitman"; y ***El***

[444] Sobre su contenido, Véase la entrevista de R.Utrera con J.A.Bardem, incluida en *Federico García Lorca/cine...*, op.cit., pp.93-98.

Balcón Abierto (1984), largometraje experimental que se servía de textos poéticos (extraidos de *Romancero gitano, Poeta en Nueva York y Poema del Cante Jondo*), y dramáticos (correspondientes a *Bodas de sangre, Bernarda Alba o Los títeres de Cachiporra*) [445].

B. Obra Dramática. Descartados los numerosos proyectos que impidieron la plasmación de ***La Casa de Bernarda Alba***, por Buñuel en 1946 en México, por el francés Roger Leenhardt en 1958, y por el productor mejicano Gustavo Alatriste en 1980, al igual que la de ***Yerma***, dirigida por Alberto Cavalcanti, en España, y por el *Indio* Fernández (con Irene Papas), en México [446], los textos lorquianos que más atractivo han ejercido en el cine han sido:

I. BODAS DE SANGRE.- Obra que más interés ha suscitado en la cinematografía mundial, ya que existen cuatro versiones en países diferentes. La primera se realizó en Argentina (1938), interpretada por Margarita Xirgu y los actores integrantes de su Compañía [447]. La segunda,

---

[445] Remito a los films con motivos lorquianos, estudiados por R.Utrera, Ibidem,p.106.

[446] Sobre el proyecto de Luis Buñuel, Véase su libro de memorias, *Mi último suspiro*, Barcelona, Plaza y Janés, 1982, p.185. Respecto a la adaptación de *La casa de Bernarda Alba*, proyectada por R.Leenhardt, Véanse el art. "García Lorca al Cine", de Luciano G.Egido, y el fragmento del guión, en *Cinema Universitario*, núm.8, 1958, pp. 33-35, y 36-40, respectivamente.

[447] El cine argentino de los años 30 se sustentaba en adaptaciones de los escritores de moda en Buenos Aires, como García Lorca tras el estreno teatral de la misma obra, según nos descubre Salvador Nielsen, para quien la versión dirigida por Guibourg era *"cuidada pero no lograda del todo"*, Véase el art. "Medio siglo de historia del cine", *Mundo Hispánico*, núm.148, julio 1960, p.98. Sobre la estrecha vinculación del periodista y ocasional realizador, Edmundo Guibourg, con la figura de Lorca, Véase Pablo Medina,

franco-marroquí (1977), era bastante fiel al original, aunque el medio andaluz de la tragedia aparecía trasladado al Sur de Marruecos. Las otras dos versiones, españolas, fueron recreadas de forma musical. La dirigida por Saura en 1980 seguía el esquema del ballet homónimo escenificado por el bailarín Antonio Gades, y la de Pilar Távora, ***Nanas de espinas*** (1984), tambien provenía del espectáculo teatral del mismo nombre creado por el Grupo La Cuadra de Sevilla, dirigido por Salvador Távora.

II. YERMA.- Ha tenido tres versiones. La primera en forma de cortometraje, realizado en Brasil por Alberto Cavalcanti en 1962, consecuencia directa quizá del proyecto frustrado del mismo director [448]. La segunda se filmó en 1985 en tierras andaluzas con un equipo germano-húngaro que, a la par de hacer una lectura casi antropológica del drama, consiguió trasformar la estructura teatral en cinematográfica[449]. La versión española, abordada en 1998 por Pilar Távora (la misma realizadora de

---

Lorca, un andaluz en Buenos Aires.1933-1934, Buenos Aires, Manrique Zago/León Goldstein, 1999, pp.47-49.

[448]Conviene recordar que los primeros montajes teatrales en España de *La casa de Bernarda Alba* (con dirección de J.A.Bardem, 1964), y *Bodas de Sangre* (con dirección de A.Cavalcanti, 1963-64), se debieron a la iniciativa y al entusiasmo ilimitado de Maritza Caballero, actriz venezolana afincada por entonces en España y casada con Cavalcanti, quien por la misma época trataba infructuosamente de filmar *Yerma*, con Ana Esmeralda de protagonista, Véase *Primer Acto*, núms. 44 (junio 1963, p.57) y 54 (julio 1964, p.61).

[449]Para esta versión, Véase el estudio de R.Utrera, Ibidem, pp.138-145.

Nanas...), aparece planteada como una visión interiorizada del drama lorquiano con los toques justos de folklore [450].

III. LA CASA DE BERNARDA ALBA.- La única trasposición completa de esta tragedia la dirigió Mario Camus en 1986, introduciendo en el guión una escena inicial, la del funeral en la iglesia, que no estaba en el texto [451].

IV. OTRAS OBRAS.- ***Doña Rosita la Soltera*** (1965) es un mediometraje de 30 minutos que sirvió a Antonio Artero de ejercicio para diplomarse en la Escuela Oficial de Cinematografía, planteado como una indagación en el realismo popular, marginando los datos localistas de la obra [452]. No tenemos referencias del mediometraje rodado en 16 mm. , realizado por Esteban Gallego, y basado en la obra homónima, ***Quimera***, hacia mediados de los años 80.

FILMOGRAFIA:

1) Biografías.

1968. *Deep Song, Black Sound* (P.Luke, Gran Bretaña).

1976. *El Barranco de Viznar* (J.A.Zorrilla, España), y *L´Assassinio di Garcia Lorca* (A.Cane, Italia).

---

[450] Nos hacemos eco de otra singular versión que para la RAI dirigió Marco Ferreri en 1977, repleta de resonancias religioso-políticas de la España Negra, Véase el art. “La cabeza muerta y el cielo de luna”, de Vicente Molina Foix, *El Pais*, 1-IX-98, p.24.

[451] Esta versión la estudia José Luis Sánchez Noriega bajo el epígrafe “La dignidad del teatro en la pantalla”, en *Mario Camus*, Madrid, Cátedra, 1998, pp.167-181.

[452] Acerca de los planteamientos de esta adaptación, Véanse los arts. “Hacia un realismo popular español”,de Antonio Artero, y “Un sentimentalismo y su crítica”, de Alvaro del Amo, *Nuestro Cine*, núm.47, diciembre 1965, pp.48-49 y 50, respectivamente.

1977. *España debe saber* (E.Manzanos, España), *Lorca y La Barraca* (M.Alcobendas, España), y *Federico García Lorca:Muerte en Granada* (H.López y Guerra, Suecia Cuba).

1982. *Federico García Lorca* (R.Otero, Italia).

1987. *Lorca: muerte de un Poeta* (J.A.Bardem España).

1996. *Muerte en Granada* (M.Zurinaga, España-Puerto Rico).

1998. *Federico García Lorca* (J.J.Healey, España-Luxemburgo), *Lorca* (I.Elizalde, España), *Lorca. Así que pasen cien años* (J.Rioyo y J.L.López Linares, España), y *Los viajes de Lorca* (M.Palacios, J.C.Tabío y E.Mignona, España-Cuba-Argentina).

2) Adaptaciones.

a) Poesía:

1937. *A Federico García Lorca* (J.Labal, España).

1963. *La Cogida y la Muerte* (J.L.Gonzalvo, España).

1977. *A un dios desconocido* (J.Chávarri, España).

1984. *El Balcón Abierto* (J.Camino, España).

b) Guiones:

Viaje a la Luna. Pr.: España, 1997. G.: Federico García Lorca. D.: Javier Martín Domíngez. I.: Enrique Alcires, Marta Suárez, La Ribot, Joan Baixas, Antonio Valero.

Viaje a la Luna. Pr.: Ovideo TV (España), 1998. G.: Federico García Lorca. D.:Fré-deric Amat.

c) Obras teatrales:

Bodas de Sangre. Pr.: Industrial Filmadora Argentina (Argentina), 1938. G.: Edmundo Guibourg, según la obra homónima. D.: Edmundo

Guibourg. I.: Margarita Xirgu, Amelia de la Torre, Enrique Diosdado, Pedro López Lagar, Cándida Losada.

Yerma. Pr.: Brasil, 1962. G. y D.: Alberto Cavalcanti. Cortometraje.

Doña Rosita la Soltera. Pr.: E.O.C. (España), 1965. G.: Antonio Artero, según la obra homónima. D.: Antonio Artero. I.: Ana María Morales, Francisco Amorós, Charo Soriano, Sergio Mendizábal, Rosa de Alba, Flor de Betania Abreu, Juan Luis Galiardo (narrador).

Bodas de Sangre. Pr.: Yasone Films (Francia-Marruecos), 1977. G.: Souhel Ben Barka, según la obra homónima. D.: Souhel Ben Barka. I.: Irene Papas, Laurent Terzieff, Iza Gemini.

Bodas de Sangre. Pr.: Emiliano Piedra (España), 1980. G.: Alfredo Mañas, según la obra homónima. D.: Carlos Saura. I.: Antonio Gades, Cristina Hoyos, Juan A.Jiménez, Pilar Cárdenas, Carmen Villena, El Güito, *Nana* cantada por Marisol, y el pasodoble *Sombrero* cantado por Pepe Blanco.

Nanas de Espinas. Pr.: Carlos Jorge Fraga de Sousa (España), 1984. G.: Pilar Távora, basado en el espectáculo homónimo de Salvador Távora, inspirado en *Bodas de Sangre*. D.: Pilar Távora. I.: Ana Malaber, Luisa Muñoz, Concha Távora, Manuel Alcántara, Salvador Távora, y Grupo de Teatro *La Cuadra* de Sevilla.

Quimera. Pr.: Esteban Gallego (España), ¿1985?. G.: Esteban Gallego, según la obra homónima. D.: Esteban Gallego. I.: May Silva. Mediometraje.

El Balcón Abierto. Pr.: Tibidabo Films/TVE (España), 1984. G.: José M.Caballero Bonald y Jaime Camino, basado en diversos textos

lorquianos. D.: Jaime Camino. I.: Amparo Muñoz, Antonio Flores, Berta Riaza, Alvaro de Luna, José Mercé, Ricardo *El Veneno*, Juan Carmona *Habichuela*, y José Luis Gómez (voz del poeta).

Yerma. Pr.: Makropust Film/Starfilm Produktion/Hunnia Filmstudio (Alemania-Hungría), 1985. G.: Imre Gyöngyössy, Barna Kabay y Katalin Petenyi, según la obra homónima. D.: Imre Gyöngyössy y Barna Kabay. I.: Gudrum Landgrebe, Matthieu Carrière, Titusz Kovacs, Maria Sulyok, Robert Gergely, Mareike Carrière, Martin Halm.

La Casa de Bernarda Alba. Pr.: Paraíso Films/TVE (España), 1986. G.: Antonio Larreta y Mario Camus, según la obra homónima. D.: Mario Camus.I.: Irene Gutiérrez Caba, Ana Belén, Florinda Chico, Enriqueta Carballeira, Vicky Peña, Mercedes Lezcano, Aurora Pastor, Rosario García Ortega.

Yerma. Pr.: Artimagen/TVE (España), 1998. G.: Pilar Távora, según la obra homónima. D.: Pilar Távora. I.: Aitana Sánchez-Gijón, Juan Diego, Irene Papas, Jesús Cabrero, María Galiana, Mercedes Bernal.

6. Gómez de la Serna, Ramón (Madrid, 1888 - Buenos Aires, 1963).

Novelista, biógrafo, autor teatral, crítico y ensayista, precursor y mentor de la generación vanguardista (1925-1935), y uno de los ejes de la vida literaria madrileña de aquellos años. Inventor de las *Greguerías* -una de sus grandes aportaciones-, como dramaturgo se dedicó brevemente al teatro entre 1909-1912, con textos *irrepresentables* (***Teatro en soledad***), y entre 1929-1935, en que estrenó ***Los medios seres*** (1929), y publicó su

última obra, ***Escaleras*** (1935), antes de exiliarse a Buenos Aires en 1936[453]. Tomó parte activa en algunos experimentos artísticos de finales del cine mudo y, aunque de su obra literaria no se hicieran adaptaciones hasta llegados los años 50 y 80, el cine está continuamente presente en su prosa narrativa [454]. La relación de Ramón con el cine la estudiamos en:

a) Ramón, actor y guionista.

1. Actor.- Apareció por primera vez en ***El orador bluff*** (1928), un extraño experimento fílmico que Feliciano Vítores rodó con el método Phonofilm, y en el que Ramón profería un discurso humorístico delante de una cámara fija. En 1930 el escritor volvía a aparecer en un corto de influencia vanguardista, ***Esencia de verbena***, de Ernesto Giménez Caballero, que él mismo calificaba de *"documental poemático de Madrid en doce imágenes"*, pues utilizaba un montaje basado en asociaciones visuales y foto-fijas de pinturas de Goya, Picasso, Maruja Mallo y Picabia, y entre cuyos actores se encontraba Ramón [455]. La voz del escritor (junto con la de su mujer, Luisa Sofovich) tambien se escucha en un corto

---

[453]De la polifacética personalidad de este autor, Véanse Eugenio G.De Nora, *La Novela Española Contemporánea (1927-1939),II*, Madrid, Gredos, 1973, pp.94-54; César Nicolás, *Ramón y la greguería: morfología de un género nuevo*, Madrid, Universidad de Extremadura, 1988; Antonio del Rey Briones, *La novela de Ramón Gómez de la Serna*, Madrid, Verbum, 1992; y Agustín Muñoz-Alonso López, *Ramón y el teatro.La obra dramática de Ramón Gómez de la Serna*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 1993.

[454]De sus preferencias por el cine sonoro habla un art. publicado en *La Gaceta Literaria* (núm.44), "La nueva épica", incluido en la antología, *En pos del cinema*, ed.cit., pp.88-93.

[455]Véase el cap. "Vanguardia", de Manuel Palacio, en *Cine Español (1896-1988)*, ed.cit., pp.314-315.

documental que constituye su retrato póstumo, rodado en el gabinete de trabajo poblado de objetos entre los que se desenvolvió aquél en Buenos Aires [456].

2. Guionista.- Su relación más directa en este ámbito está en el guión, escrito por encargo de Luis Buñuel para el que debía ser su primer film: "Caprichos" (o "El mundo por diez céntimos", 1927-28). Este proyecto de película lo desentrañó Agustín Sánchez Vidal quien viene a señalar el deseo inicial de Buñuel de debutar en el cine con un guión ramoniano y que, a punto de rodarse y hecha la planificación, al final se decidió por rodar con Dalí ***Un perro andaluz***, en 1929 [457].

En 1930, Ramón publicó con el enigmático título de *Chiffres*, diez brevísimos y esquemáticos guiones en la prestigiosa ***La Revue du Cinema*** [458].

---

[456] Este cortometraje, registrado en los anuarios españoles como *El mundo mágico de Ramón*, creemos que es el mismo presentado y premiado con la Perla del Cantábrico, en el XII Festival Internacional de San Sebastián de 1964, con el título *Ramón Gómez de la Serna*, Véase *Cine Español 1966*, Madrid, Uniespaña, 1966, p.274.

[457] Véase el cap. "La obra literaria de Luis Buñuel", en *Buñuel, Lorca, Dalí...*, op.cit., pp.95-107. *Caprichos* se publicó como libro en Buenos Aires, y está editado en España (Barcelona, AHR, 1956).

[458] *Chiffres. Scénarios par Ramón Gómez de la Serna*, *La Révue du Cinéma (1928-1931, 1946-1949)*, ed.facsímil, Pierre Lherminier, Paris, 1979, núm.9 (abril,1930), pp.29-36. Debo agradecer la copia del texto y la noticia del mismo a Antonio Anson, quien asimismo inserta un comentario al guión "Le Cheval Vide", en *El istmo de las luces.Poesía e imagen de la vanguardia*, Madrid, Cátedra, 1995, p.85. José-Carlos Mainer ha descrito algunos recursos cinematográficos de estos guioncitos en su trabajo "El espejo inquietante: Ramón y el cine", *Encuentros sobre Literatura y Cine*, Carmen Peña Ardid (coord.),

Otro guión recuperado más tarde es *El entierro del Stradivarius*, depositado en la Biblioteca del Cinema Delmiro de Caralt de Barcelona, y publicado por Román Gubern en ***Les Cahiers de la Cinémathèque*** [459].

b) Escritos sobre cine.

La incorporación del cine en el campo de la creación literaria de Ramón se puede rastrear ya en sus primeras *greguerías* y en su obra narrativa. De las varias greguerías dedicadas al cine, algunas han sido reproducidas en un trabajo de Minguet Batllori que trata de clasificar lo que hay de vanguardista o no en los referentes fílmicos de los escritos de Ramón [460].

Respecto a su obra narrativa, en 1922 ya encontramos en el capítulo que pone fin al libro ***El incongruente***, la presencia del cine como solución para el personaje de su novela al verse a sí mismo en una pantalla, según observó Jose-Carlos Mainer [461]. Su novela siguiente, ***Cinelandia*** (1923), la sitúa dramáticamente en Hollywood, y podría considerarse como *"una falsa novela de Hollywood"*, aunque es algo más que un relato sobre aquel microcosmos, erigiéndose en un verdadero

---

Teruel/Zaragoza, Instituto de Estudios Turolenses/Caja de Ahorro de la Inmaculada, 1999, pp.109-134.

[459] *Les Cahiers de la Cinémathèque*, núm.30-31, Perpignan, 1980.

[460] Joan M.Minguet Batllori, "El cine como signo de modernidad en las primeras vanguardias artísticas", en *Las Vanguardias Artísticas en la Historia del Cine Español*, Actas del III Congreso de la A.E.H.C., San Sebastián, Filmoteca Vasca, 1991, pp.281-300.

[461] *La edad de plata(1902-1931)*, Barcelona, Los Libros De la Frontera, 1975,p.197.

ensayo de interpretación del cine [462]. En ***La mujer vestida de hombre*** (*"falsa novela alemana"*, 1926), ambientada en el Berlín expresionista de los años 20, la protagonista, Marien, acaba por hallar refugio en la Casa Cinematográfica Fulmin, y, en el cuento ***El hijo surrealista*** (1930), hay tambien bastantes referencias al mundo del cine [463].

A la figura de Charlot -uno de los personajes cinematográficos que halló más eco entre los escritores de la época-, le dedicó el capítulo titulado "Charlotismo", incluido en ***Ismos*** (1931), y un libreto operístico, ***Charlot*** (1933), con música de Salvador Bacarisse [464].

c) Autor adaptado.

De su obra teatral nunca se hicieron versiones filmadas, mientras que de sus textos narrativos, sólo dos han servido de punto de partida de adaptación cinematográfica. En 1952, Fernán Gómez se inspiró en su relato ***La mona de imitación*** para construir el guión de su primer film, ***Manicomio*** (codirigido con Luis Mª Delgado), extraído también de otros cuentos de Allan Poe, Andreiev y Kuprin. En 1988, Luis Ariño debutó en la

---

[462] *Cinelandia*, Madrid, Nostromo, 1977. Para José Enrique Serrano, esa obra ofrece una visión poco halagadora del mundo de Hollywood,Véase *Ramón y el arte de matar*, Granada, La General, 1990, pp.103-122.

[463] *La mujer vestida de hombre* (Falsa novela alemana), en *Seis falsas novelas*, Buenos Aires, Losada, 1945, pp.107-139. *El hijo surrealista*, *Revista de Occidente*,núm.88 (1930), pp.28-29.

[464] "Charlotismos", en *Ismos*, Buenos Aires, Poseidón, 1944, pp.257-268. *Charlot.Opera en tres actos*, Antonio Gallego (ed.), Madrid, Fundación Juan March, 1988. Hay una edición crítica del libreto, de Agustín Muñoz-Alonso López, "Charlot. Una ópera de Ramón Gómez de la Serna", en *Barcarola*, núm.42-43, julio 1993, pp.210-244.

dirección con ***Los días del cometa***, única adaptación de una novela de Gómez de la Serna (***La Nardo***).

FILMOGRAFIA:

El mundo mágico de Ramón/ ***Ramón Gómez de la Serna***. Pr.: NO-DO (España), 1964. G. y D.: Osias Wilenski. I.: Ramón Gómez de la Serna y Luisa Sofovich (voz en off).

7. Granada, José María (Granada, 1875 - 1961).

Seudónimo de José María Martín López, su personalidad de clérigo-bohemio, autor de teatro y hombre de cine en los años 20, constituye un caso excepcional. Ya por el estreno granadino a los 23 años de su monólogo, ***El demonio de los hombres***, y ante las incompatibilidades del sacerdocio y la escena, optó por lo segundo marchando a Madrid, donde estrenó distintos sainetes líricos con el seudónimo de *Lázaro O´Lain*, y pasó después a dirigir cine, tarea que abandonó para dedicarse en exclusiva al teatro. Cultivó con éxito sainetes y dramas de ambiente andalucista y populachero: ***Si fue Don Juan andaluz*** (1921), ***Manolito Pamplinas*** (1922), ***El Niño de Oro*** (1922), ***Soleá*** (1926), ***De la Alhambra al Avellano*** (en colaboración con José Mª Monteagudo, 1928), ***La hija de Juan Simón*** (en colaboración con Nemesio M.Sobrevila, 1930), etc. La actividad teatral (durante la guerra dirigió la Compañía teatral de la CNT), mantenida hasta después de 1950, la abandonó al tiempo que se

retractaba en la prensa y manifestaba el deseo de volver a la vida religiosa [465]. Su vinculacion con el cine la analizamos en:

a) Referentes cinematográficos .

En el sainete hablado en andaluz y dedicado a los Hermanos Quintero, ***Manolito Pamplinas***, estrenado por Gregorio Martínez Sierra en el teatro Eslava en 1922, el comediógrafo aplica el apodo de *Pamplinas* y la fisonomía de cara de palo a su personaje protagonista como un signo de comicidad. Manolito *Pamplinas*, el ayudante del torero *El Pollo*, director de la *Kademia Taurina* de este sainete, hace referencia al sobrenombre con el que era conocido en España el cómico del cine mudo Buster Keaton, caracterizado por su expresión de hombre que nunca ríe, y que se convertiría, junto con Charlot, en foco de atención y atracción para los escritores del 27 [466].

b) Autor-director cinematográfico.

La faceta de director de cine la inició en los primeros años 20, a petición de Helena Cortesina, bailarina-actriz-productora, para la que rodaría en 1921 ***Flor de España*** (o *La leyenda de un torero*), españolada costumbrista escrita por él y en la que se recogían varios aspectos de la Fiesta Nacional. Cuatro años después, el éxito clamoroso obtenido en los

---

[465] Algunos de estos datos, junto con los de la fecha de nacimiento y muerte -bastante contradictorios en otras fuentes-, provienen de la semblanza trazada por Fernando Collado, *El Teatro bajo las bombas en la guerra civil*, Madrid, Kayneda, 1989, pp.628-631.

[466] En las fechas precedentes al estreno de la pieza, durante el período 1919-1922, el público español estaba bastante familiarizado con el personaje de Keaton pues los títulos de sus films en nuestro país ostentaban siempre el nombre de *Pamplinas*. Para *Manolito Pamplinas*, Véase la edición de *El Teatro Moderno*, núm.64, 27 noviembre de 1926.

escenarios por el sainete, también de ambiente taurino, ***El Niño de Oro***, animó a su autor a efectuar la consiguiente versión cinematográfica, realizada e interpretada por él mismo y financiada por el Marqués de Portago [467].

c) Autor adaptado.

Al igual que ***El Niño de Oro***, adaptación de su obra más exitosa, la versión de ***La hija de Juan Simón*** (1935), procede de la favorable acogida que conoció esta pieza, la cual no estuvo exenta de una complicada elaboración. Como base del texto teatral, que había estrenado en 1930 el dramaturgo granadino en colaboración con el vanguardista Nemesio M.SOBREVILA (Bilbao, 1889 - San Sebastián, 1969), se extrajo un guión cinematográfico de éste y no la obra original de Granada, un desorbitado melodrama que Sobrevila intentó suavizar de excesos en ese guión cinematográfico previo [468]. Cuando la pieza teatral pasó a convertirse en el Segundo proyecto de la productora Filmófono que debía realizar Sobrevila,

---

[467]Para ambas cintas, Véase Joaquín T.Cánovas Belchi y Palmira González López, *Catálogo del cine español.Películas de ficción 1921-1930*, Madrid, Filmoteca Española, 1993, pp.70-71 y 111, respectivamente.

[468]La versión escénica de la pieza de Granada y Sobrevila, *La hija de Juan Simón* ("Drama popular, en un Prólogo y tres Actos -dispuestos en 8 cuadros-, en verso y prosa, adaptación del guión cinematográfico"), se estrenó en el teatro de La Latina, el 28 de mayo de 1930, y se publicó en la colección *La Farsa*, núm.144, el 14 de junio de 1930, dedicada por sus autores *"con mucho cariño"* a Manuel Machado. Sobre la trayectoria del artista plástico, arquitecto y realizador de cine de vanguardia, Véanse José María Unsaín, *Nemesio Sobrevila, peliculero bilbaino*, San Sebastián, Filmoteca Vasca, 1988, y Luis Fernández Colorado, *Nemesio Sobrevila o el enigma sin fin*, San Sebastián, Filmoteca Vasca/Filmoteca Española, 1994.

éste retomó el antiguo guión aunque poco despues de iniciado el rodaje se vería sustituido oficialmente por Sáenz de Heredia. Entre las modificaciones de la película destaca el *final feliz* opuesto al de la obra que concluía con el suicidio de la protagonista.

Veintiún años despues, Gonzalo Delgrás dirigió la segunda versión de ***La hija de Juan Simón*** (1956), cuyo argumento introduce ciertas novedades con respecto a la película de 1935 con Angelillo, recuperando parcialmente el final de la obra teatral que debió ser, no obstante, suavizado por imposiciones de la censura [469].

FILMOGRAFIA:

Flor de España. Pr.: Cortesina Film (España), 1921. Arg. y G.: José María Granada. D.: José María Granada y Helena Cortesina. I.: Helena Cortesina, Jesús Tordesillas, Ofelia Cortesina, Angélica Cortesina, Julio de Diego, Fernando Cortés.

El Niño de Oro. Pr.: Antonio de Portago (España), 1925. G.: José María Granada, según la obra homónima. D.: José María Granada. I.: José María Granada, Ina Alcubierre, Fernando Fresno, José Argüelles.

La hija de Juan Simón. Pr.: Filmófono (España), 1935.G.: Nemesio Sobrevila, según la obra homónima. D.: Nemesio Sobrevila, José Luis Sáenz de Heredia, Luis Buñuel y Eduardo Ugarte. I.: Angelillo, Carmen Amaya, Pilar Muñoz, Manuel Arbó, Ena Sedeño, Porfiria Sanchiz, Fernando Freyre de Andrade.

---

[469] Tradicionalmente denostada,esta segunda versión ha ido revalorizándose en los últimos años, Véase Terenci Moix, *Suspiros de España*, Barcelona, Plaza y Janés, 1993, p.196.

La hija de Juan Simón. Pr.: Unión Films (España), 1956. G.: Gonzalo Delgrás, hijo, Jesús María de Arozamena y Antonio Más Guindal, según la obra homónima. D.: Gonzalo Delgrás. I.: Antonio Molina, María Jesús Cuadra, Mario Berriatúa, Manuel de Juan, Maruja García Alonso, Miguel del Castillo, Juanita Cáceres.

8. Jardiel Poncela, Enrique (Madrid, 1901 - 1952).

Periodista, comediógrafo y autor de novelas humorísticas, comenzó su vida literaria en el periodismo y, en 1927, aparece oficialmente como autor teatral al estrenar su comedia ***Una noche de primavera sin sueño***, que alcanza un verdadero éxito. Con ella inicia una línea de teatro antinaturalista o *"de lo inverosímil"*, en el que se propuso una renovación del teatro cómico de la época, con elementos de lo absurdo y fantástico, la poesía y el humor: ***Margarita, Armando y su padre*** (1931), ***Usted tiene ojos de mujer fatal*** (1933), ***Angelina o el honor de un brigadier*** (1934), ***Las 5 advertencias de Satanás*** (1935), ***Un adulterio decente*** (1935), ***Cuatro corazones con freno y marcha atrás*** (1936), ***Un marido de ida y vuelta*** (1939), ***Eloisa está debajo de un almendro*** (1940), ***Los ladrones somos gente honrada*** (1941), ***Los habitantes de la casa deshabitada*** (1942), ***Es peligroso asomarse al exterior*** (1942), ***Blanca por fuera, rosa por dentro*** (1943), ***Tú y yo somos tres*** (1945)..., hasta ***Los tigres escondidos en la alcoba*** (1949), su última obra [470]. Entre sus novelas

[470]Sobre la personalidad y estilo teatrales de Jardiel, Véanse AA.VV., *El teatro de humor en España*, Madrid, Editora Nacional, 1966, pp.45-92; Rafael Flórez, *Mío Jardiel*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1966; Manuel Ariza Viguera, *Enrique Jardiel Poncela en la literatura*

largas de humor destacan: ***Amor se escribe sin H*** (1929), ***Espérame en Siberia, vida mía*** (1930), y ***La tournée de Dios*** (1932). Sus experiencias vividas en Hollywood han quedado reflejadas en ***Exceso de equipaje*** (1943). Además de su trayectoria como guionista en Hollywood [471], la relación del escritor con el cine ofrece varios aspectos:

a) Actividades de Jardiel en el cine.

1. Argumentista-guionista.- Jardiel tuvo el primer contacto con el cine en 1927 al escribir la adaptación de la versión muda de la comedia de Arniches, ***Es mi hombre***, dirigida por Carlos Fernández Cuenca. En la década de los 30 intensificó esa actividad con el argumento original y los diálogos de ***Se ha fugado un preso*** (1933), dirigida por Benito Perojo, y, sobre todo, al trasladarse a Hollywood en 1932. Allí, contratado por la Fox, como adaptador y dialoguista de películas rodadas en español, escribió los diálogos de cuatro cintas de 1933, de las que además compuso la letra de las canciones y tomó parte en otras como actor, en papeles cortos (***Primavera en otoño*** y ***Una viuda romántica***, 1933).

---

humorística española, Madrid, Fragua, 1974; Carmen Escudero, *Nueva aproximación a la dramaturgia de Jardiel Poncela*, Murcia, Universidad, 1981; el monográfico de María José Conde Guerri, *El teatro de Enrique Jardiel Poncela*, Zaragoza, Caja de Ahorros de Zaragoza,Aragón y Rioja, s.d.; y Miguel Martín, *El hombre que mató a Jardiel Poncela*, Barcelona, Planeta, 1997.

[471]Para esta última faceta,Véanse Jesús García de Dueñas, *¡Nos vamos a Hollywood**!,*** Madrid, Nickel Odeon, 1993, pp.18-19 y 29-31, Alvaro Armero,*Una aventura americana**.*** *Españoles en Hollywood*, Madrid, Compañía Literaria, 1995, pp.245-251, y el art. de Andrés Amorós, “¡A Hollywood!”, *Nickel Odeon*, núm.1, Invierno 1995, pp. 175-178.

En un segundo viaje (1934-35), contratado por la misma productora, intervino de nuevo como *dialoguista* (***Nada más que una mujer***, 1934), letrista de canciones (***Señora casada necesita marido***, 1934), y guionista (***¡Asegure a su mujer!***), y llevó a cabo una inspiradísima adaptación de su obra ***Angelina...***, en 1935, con la novedad de ser la primera película realizada en aquellos estudios que conserva íntegros los diálogos en verso [472].

Vuelto a España escribió nuevas adaptaciones de otras comedias suyas (***Usted tiene ojos de mujer fatal***, 1936, y ***Las 5 advertencias de Satanás***, 1937), y en un primer viaje a Buenos Aires compuso el guión y diálogos de su obra ***Margarita, Armando y su padre***, que allí se filmó en 1939 [473].

2. Director.- Su labor en esos mismos años se completa con tres experimentos bastante curiosos, basados en el remontaje y sincronización de fragmentos de películas mudas -rodadas entre los años 1903 y 1908-, extranjeras y españolas, a las que Jardiel añadió comentarios paródicos de su invención. El primero de estos ensayos lo tituló ***Celuloides rancios***

---

[472] Sobre su insólita adaptación de *Angelina**...***(que algunas fuentes dan como dirigida por Jardiel con el asesoramiento técnico de Louis King), Véanse los elogiosos comentarios de Emilio Sanz de Soto, "1930-1935 (Hollywood)", en *Cine Español (1896-1988**)***, ed.cit., pp.119-122. Para una más pormenorizada relación de las actividades de Jardiel en Hollywood, remito a la filmografia comentada de J.García de Dueñas, op.cit., pp.29-31.

[473] Sobre las adaptaciones escritas por Jardiel de sus propias obras (algunas de las cuales no tenemos constancia de que llegaran a realizarse, como la titulada "El amor es *un* microbio"), Véanse "La última entrevista", y "Cronología de Enrique Jardiel Poncela", en el número dedicado casi por completo al autor de la revista *Teatro*, núm.4, febrero 1953, pp.29-32 y 36, respectivamente.

(1933), realizado en los estudios parisinos de Billancourt para la Fox Movietone, y el éxito popular cosechado propició la repetición en España de otros dos: ***Celuloides cómicos*** (1938), codirigido por Luis Marquina, y que costaba de cuatro cortos, esta vez rodados en vivo con actores profesionales, y ***Mauricio o una víctima del vicio*** (1940), en que utilizó de nuevo un viejo film mudo (***La cortina verde***, R.De Baños, 1914), para convertirlo en su propia parodia, llegando a rodar incluso escenas contemporáneas como prólogo y epílogo de la cinta [474].

b) Referentes cinematográficos en textos de Jardiel.

Los textos jardielescos que hacen referencia al cine aparecen en los diversos géneros cultivados por el autor:

1º) De su labor periodística hay que destacar sus colaboraciones en la revista de cine, ***La Pantalla*** -fundada por Antonio Barbero en 1927-, y en la revista de humor, ***Gutiérrez***. A ésta pertenecen los textos aparecidos en 1928, *Breves biografías de actores que ya no están de moda*, y los cinedramas *El Correo de Baltimore (Argumento de película ferroviaria)*, y *Carne de búfalo, el terror del rancho (Argumento de película del Oeste)*,

[474]Los textos de *Celuloides rancios* (base del género de cine *retrospectivo comentado*), aparecieron recogidos por primera vez en *Exceso de equipaje*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1943, pp.383-406, y han sido estudiados por María del Mar Mañas Martínez, "El concepto de Hollywood en algunos textos y experimentos vanguardistas de Jardiel: la reflexión metacinematográfica", en *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, núm.15, Madrid, UCM, 1997, pp.229-249.

que luego los recogería el autor en ***El libro del convaleciente*** (Madrid, Biblioteca Nueva, 1939) [475].

2º) En la novelística el tratamiento del cine se centra, especialmente, en dos libros, ***Amor se escribe sin hache***, y ***La tournée de Dios***, aunque no faltan alusiones tampoco en ***Espérame en Siberia...***, según descubre un breve trabajo de Enrique García Fuentes [476].

3º) En el ensayo ***Exceso de equipaje*** (1943), quedaron reflejadas las experiencias vividas durante su estancia en Hollywood. El libro incluye además otras narraciones, los monólogos "Intimidades de Hollywood"(1933), escrito para Catalina Bárcena, y "Cuentos y chismorreos de mi oficio"(1939), destinado a Isabelita Garcés [477].

4º) En la obra teatral ***El amor sólo dura dos mil metros*** (subtitulada *Comedia de la vida de Hollywood en 5 actos*, 1941), se ofrece un reflejo desencantado y amargo de su estancia allí trazando su más aguda sátira de aquel ambiente, según ha analizado Gregorio Torres Nebrera [478]. La exitosa comedia, ***Eloísa está debajo de un almendro***,

---

[475]M.M.Mañas Martínez los estudia en el epígrafe "Los experimentos vanguardistas.´Cinedramas` y ´Celuloides rancios`", Véase art.cit., pp.241-245.

[476]Véase "El cine como tema en Jardiel Poncela", en *Notas y Estudios Filológicos*, núm.9, UNED, Navarra, 1994, pp.107-117.

[477]Véase *Exceso de equipaje*, op.cit., pp.99-105, y 106-110, respectivamente.

[478]Véase el trabajo "Teatro y Cine en Jardiel: dos ejemplos", en AA.VV., *Jardiel Poncela.Teatro, vanguardia y humor*, Cristóbal Cuevas García (dir.), Actas del VI Congreso de Literatura Española Contemporánea, Universidad de Málaga, 10-13 de noviembre de 1992, Barcelona, Anthropos, 1993, pp.227-257.

contiene un prólogo que transcurre en el interior de un cine de sesión continua donde se anuncia una película americana de Taylor y la Greta (alusión a ***Margarita Gautier***, cinta muy popular en los cines españoles de los años 40) [479].

c) Jardiel, autor adaptado.

1. Novelas.- De sus humorísticas creaciones novelísticas, sólo una, ***Espérame en Siberia...***, fue llevada al cine en tres ocasiones en México. La primera, con el título ***¡¡¡Mátenme porque me muero!!!*** (1951), la segunda, con el de ***Quiéreme porque me muero*** (1953), y la tercera, en 1970, con el título homónimo.

2. Obras teatrales:

I. En España.- Después de las dos adaptaciones rodadas durante la guerra civil, el cine español se ha servido de los ingeniosos argumentos de Jardiel en trece ocasiones más, entre 1941 y 1971, sin intervención en los guiones del autor. Los éxitos -tal vez los más considerables de Jardiel en los escenarios- de ***Eloísa...***, y ***Los ladrones somos gente honrada***, hace que estas obras y algunas más pasen a la pantalla con mayor o menor fortuna en la postguerra*:* ***Es peligroso asomarse al exterior*** (1945), y ***Los habitantes de la casa deshabitada*** (1946). Y ya en los años 50-60, junto a las segundas versiones de ***Los ladrones...***(1956), y ***Fantasmas en la casa*** (1958) -título que adopta *Los habitantes de la casa deshabitada*-, ***Usted tiene ojos de mujer fatal*** (1962), y ***Las 5 advertencias de Satanás*** (1969), se abordan otras nuevas: ***Un marido de ida y vuelta*** (1957), ***Tú y***

---

[479] Véase G.Torres Nebrera, art.cit., pp.250-257.

yo somos tres (1961), ***Un adulterio decente*** (1969), ***Blanca por fuera...***(1970), y ***Las 7 vidas del gato*** (1970).

II. En Argentina.- Las versiones de Jardiel en ese país se hallan vinculadas a los viajes que el autor realizó a Buenos Aires en 1937 y 1944. En el primero él mismo se encargó de adaptar ***Margarita, Armando y su padre*** (1939), conservando intactos los diálogos, y durante el segundo, para el que se hizo tambien empresario de Compañía, se sabe que escribió el guión "El amor es un microbio"(1944)-título bajo el que se oculta la comedia ***Un adulterio decente***-, aun cuando no consta que tal adaptación se llegara a realizar.

III. En México.- Allí se llevaron a cabo tres películas sobre temas jardielescos. En 1945, las versiones de ***Las 5 advertencias de Satanás***, y ***Usted tiene ojos de mujer fatal***, y en 1946, la titulada ***No te cases con mi mujer***, que no es sino una inconfesada versión de ***Un adulterio decente*** [480].

FILMOGRAFIA:

1) Dirección.

Celuloides rancios. Pr.: Fox Movietone (EE.UU.), 1933. Arg., G.y D.: Enrique Jardiel Poncela.

Celuloides cómicos. Pr.: Cinesia (España), 1938. Arg., G. y Dial.: Enrique Jardiel Poncela. D.: Enrique Jardiel Poncela y Luis Marquina. I.:

---

[480]La cinta mexicana aparece como una versión inconfesada de la obra citada, Véase Emilio García Riera**,** ***Historia Documental del Cine Mexicano***, México, Era, 1971,III, pp.123-124.

Conchita Leonardo, Joaquina Almerche, Lola Bremón, Minerva Lespier, José María del Valle.

Mauricio o una víctima del vicio. Pr.: España, 1940. Arg., G. y D.: Enrique Jardiel Poncela. Versión con doblaje paródico de *La cortina verde*, de Ricardo de Baños, film basado en la obra homónima de Julio Dantas.

2) Adaptaciones.

a) Novelas:

¡¡¡Mátenme porque me muero!!! (I.Rodríguez, 1951, México).

Quiéreme porque me muero (Ch. Urueta, 1953, México).

Espérame en Siberia, vida mía (R.Cardona, 1970, México).

b) Obras Teatrales:

Angelina o el honor de un brigadier. Pr.: Fox (EE.UU.), 1935. G.: Enrique Jardiel Poncela y Betty Reinhardt, según la obra homónima. D.: Louis King. I.: Rosita Díaz Gimeno, José Crespo, Julio Peña, Enrique de Rosas, Juan Torena, Rina di Liguoro.

Usted tiene ojos de mujer fatal. Pr.: Lunociné (España), 1936. G.: Enrique Jardiel Poncela, según la obra homónima. D.: Juan Parellada. I.: Hilda Moreno, Ramón de Sentmenat, Félix de Pomés, Jesús Castro Blanco, Porfiria Sanchiz.

Las 5 advertencias de Satanás. Pr.: Nave (España), 1937. G.:Enrique Jardiel Poncela, según la obra homónima. D.: Isidro Socías. I.: Pastora Peña, Félix de Pomés, Julio Peña, Luis Villaseul, Fina Conesa, Roberto Font.

Margarita, Armando y su padre. Pr.: Lumiton (Argentina), 1939. G.y Dial.: Enrique Jardiel Poncela, según la obra homónima. D.: Francisco

Múgica. I.: Mecha Ortiz, Florencio Parravicini, Ernesto Raquén, María Santos, José Alfayate, Susy Derqui.

Los ladrones somos gente honrada. Pr.: Campa/Juca Film (España), 1941. G.: Ignacio F.Iquino, según la obra homónima. D.: Ignacio F.Iquino. I.: Amparo Rivelles, Mercedes Vecino, Manuel Luna, Fernando Freyre de Andrade, Antonio Riquelme.

Eloisa está debajo de un almendro. Pr.: Cifesa (España), 1943. G.: Rafael Gil, según la obra homónima. D.: Rafael Gil. I.:Amparo Rivelles, Rafael Durán, Mary Delgado, Guadalupe Muñoz Sampedro, Juan Calvo, Juan Espantaleón, Ana de Siria

Las 5 advertencias de Satanás. Pr.: Abel Salazar (México), 1945. G.: Antonio Monsell, según la obra homónima. D.: Julián Soler. I.: Fernando Soler, María Elena Marqués, Abel Salazar, Eduardo Arozamena, Aurora Walker, Beatriz Ramos.

Usted tiene ojos de mujer fatal. Pr.: Ramón Pereda (México), 1945. G.: Carlos Sampelayo y Ramón Pereda, según la obra homónima. D.: Ramón Peón. I.: Ramón Pereda, Adriana Lamar, José Baviera, José Goula, Luana Alcañiz, Elena D´Orgaz.

Es peligroso asomarse al exterior. Pr.: Hispania Artis Films (España), 1945. G.:Alfredo Echegaray y Manuel Tamayo, según la obra homónima. D.: Alejandro Ulloa. I.: Ana María Campoy, Fernando Fernán Gómez, Alejandro Ulloa, Guadalupe Muñoz Sampedro.

No te cases con mi mujer. Pr.: Eduardo Vidal Cruz (México), 1946. G.: Carlos Sampelayo y Neftalí Beltrán, basado en *Un adulterio decente*.

D.: Fernando Cortés. I.: Mapy Cortés, José Cibrián, Antonio Badú, Alfredo Varela, Jr., José Vidal.

Los habitantes de la casa deshabitada. Pr.: Hidalguía Films (España), 1946.G.: Gonzalo Delgrás, según la obra homónima. D.: Gonzalo Delgrás. I.:Fernando Fernán Gómez, María Dolores Pradera, María Isbert, Jorge Greiner, Fernando Porredón, Carmen Ortega.

Los ladrones somos gente honrada. Pr.: Aspa Films (España), 1956. G.: Vicente Escrivá y Vicente Coello, según la obra homónima. D.: Pedro L.Ramírez. I.: José Luis Ozores, José Isbert, Encarnita Fuentes, Alicia Palacios, Julia Caba Alba, Antonio Garisa.

Un marido de ida y vuelta. Pr.: Guión Films/Suevia Films (España), 1957. G.: José María Palacio y Luis Lucia, según la obra homónima. D.: Luis Lucia. I.: Enma Penella, Fernando Fernán Gómez, Fernando Rey, Luz Márquez, Antonio Riquelme, Mercedes Muñoz Sampedro, Ana María Ventura, Alfonso Goda, José Luis López Vázquez.

Fantasmas en la casa. Pr.: Guión Films (España), 1958. G.: Vicente Coello, basado en *Los habitantes de la casa deshabitada*. D.: Pedro L.Ramírez. I.: Tony Leblanc, Luz Márquez, Fernando Rey, Rosario García Ortega, Manolo Gómez Bur, Goyo Lebrero.

Tú y yo somos tres. Pr.: Coral P.C./E.Bedoya/C.Anzuola (España-Argentina), 1961. G.: Rafael García Serrano y Rafael Gil, según la obra homónima. D.: Rafael Gil. I.: Analía Gadé, Alberto de Mendoza, José Rubio, Ismael Merlo, Katia Loritz, Licia Calderón.

Usted tiene ojos de mujer fatal. Pr.: C.I.C.E. (España), 1962. G.: José María Elorrieta y José Manuel Iglesias, según la obra homónima. D.:

José María Elorrieta. I.: Susana Campos, Manolo Gómez Bur, Virgilio Teixeira, Marta Padován, Pastor Serrador.

Un adulterio decente. Pr.: Coral P.C. (España), 1969. G.: Rafael J.Salvia, según la obra homónima. D.: Rafael Gil. I.: Carmen Sevilla, Fernando Fernán Gómez, Manolo Gómez Bur, Jaime de Mora y Aragón, Andrés Pajares, Matilde Muñoz Sampedro.

Las 5 advertencias de Satanás. Pr.: Hispamer Films/F. De Castro/A.Coimbra (España-Portugal), 1969. G.: Martino Simoes y José Luis Merino, según la obra homónima. D.: José Luis Merino. I.: Arturo Fernández, Cristina Galbó, Américo Coimbra, Eduardo Fajardo, Luis Felipe, Magdalena Iglesias.

Las 7 vidas del gato. Pr.: Mundial Films (España), 1970. G.: Luis G.de Blain y Pedro Lazaga, según la obra homónima. D.: Pedro Lazaga. I.: Esperanza Roy, Juanjo Menéndez, Antonio Ozores, Rossana Yanni, José Luis Coll, Patty Shepard.

Blanca por fuera, rosa por dentro. Pr.: Mundial Films (España), 1971. G.: Luis G. de Blain y Pedro Lazaga, según la obra homónima. D.: Pedro Lazaga. I.: Esperanza Roy, José Luis López Vázquez, José Rubio, María José Román, Rafael Alonso.

9. León, Rafael de (Sevilla, 1908 - Madrid, 1982).

Poeta, letrista de canciones y autor dramático cuyo nombre se afianzó en una épo ca en que los modos de diversión de nuestro pais se sustentaban en la radio, el teatro y una incipiente industria cinematográfica

[481]. Rafael de León se lanzó a componer canciones a comienzos de los años 30, destinadas al repertorio musical de figuras como Concha Piquer y Estrellita Castro, al tiempo que ideaba montajes y se inspiraba en las coplas para escribir sus piezas teatrales y pequeños guiones cinematográficos. Como gran parte de las canciones, sus primeras creaciones escénicas las escribió en colaboración con Salvador VALVERDE [482]: ***María de la O*** (1935), y ***María Magda-lena*** (1937), estrenadas con éxito y llevadas al cine. De los años 40 son sus libros de poemas (***Pena y alegría de amor***, 1941, y ***Jardín de papel***, 1943), y su colaboración con Antonio Quintero y Manuel Quiroga (el sello "Quintero, León y Quiroga"), convertida en marca de éxito y plasmada en una lista mítica de canciones para espectáculos folklóricos, a la medida de las figuras del género. Su colaboración con Quintero también se prolongaría en algunas piezas teatrales (***Rumbo***, 1947, ***Tercio de quites***, 1950, ***María de los Reyes***, 1965, y ***No me quieras tanto***, 1970). La relación del autor con el cine cabe establecerla en :

a) Composiciones de influjo cinematográfico.

De los primeros años 30 proceden una serie de cuplés, inspirados en los mitos de finales del cine mudo y comienzos del sonoro. Estos textos

---

[481]Para todo lo concerniente a la obra poética y musical de León, Véase Josefa Acosta Díaz, Manuel José Gómez Lara y Jorge Jiménez Barrientos (eds.), *Poemas y Canciones de Rafael de León*, Sevilla, Alfar, 1994.

[482]La colaboración con Salvador VALVERDE (poeta sevillano aunque nacido y muerto en Buenos Aires, 1895-1975), abarca el período 1933-36. Al exiliarse en 1939 a Argentina, continuó su actividad componiendo más de 200 letras de canciones, Véase *Poemas y Canciones...*, ed.cit., pp.22-23.

los escribiría probablemente su autor con destino al libreto del espectáculo "Cinelandia", el cual permanece inédito y al que los autores de la edición que manejamos han tenido acceso a través de un cuaderno mecanografiado y manuscrito, firmado por Rafael de León, junto a García Padilla *Kola*. Los títulos de esas canciones son "Cinelandia", "Cinemanía" y "Cine Sonoro". Del primero, fechado en 1930-32, extraemos un fragmento de su texto en el que se manifiesta el sueño de la protagonista por convertirse en estrella y emular a sus ídolos de la pantalla:

"Cinelandia es para mí / el non plus de la felicidad, / donde yo quisiera ir/ para filmar mi bello sueño./ Pues me haría tan feliz/ ser del cine una pequeña star, / que pondría to en mi rol, /con ilusión todo mi empeño./

¡Oh, divina luz de Hollywood donde quisiera/ darle sensación de realidad a mi quimera!"

(...) *"Yo envidio el gran cachet / de la Clara Bow / y el dulce acento inglés/ que da Lilian Roth / a esas canciones que nos hacen sonreir/ en el encanto del ´Desfile del amor`./Jeanette Mac Donald es / el sueño de un vals/ y Maurice Chevalier/ el hombre ideal, / que a mí me tiene más tarumba cada día/ si en la pantalla yo/ le oigo cantar".*

El tercero, "Cine Sonoro", con la misma fecha, viene a ser un cuplé de doble y pícara intención que resume su estribillo:

"Cine, cine sonoro, / contacto, sonido, visión./ Ver, oír, ver, tocar, / y vuelta a em-pezar./ Cine, cine sonoro, / contacto, sonido, visión." [483].

b) Guiones para cortometrajes *folklóricos*.

---

[483] Véase *Poemas y Canciones...*, Ibidem, pp. 115-116.

Los temas y argumentos de las canciones de su repertorio - "A la lima y al limón", "La Parrala", "La Petenera", etc.- son la fuente de inspiración de una serie de guioncitos para mediometrajes de corte folklórico, destinados a figuras del género, como Miguel Ligero, Maruja Tomás, Mary Paz, y, sobre todo, Miguel de Molina (antes de su definitivo exilio a Argentina). Estas cintas las produjo entre 1941-44 UFISA, firma recién creada en la postguerra por Saturnino Ulargui [484], y fueron realizadas por nombres como Neville, López Rubio y Claudio de la Torre.

Un guión inédito y destinado originalmente para un corto, es "La novia del marinero", compuesto por Rafael de León en colaboración con Juan Ojeda, el cual apareció sin fecha entre los textos rescatados por los autores de la edición monográfica aludida, aunque es similar a los guiones escritos por su autor para Ufisa. El guión combina la música (Quiroga), con pequeños diálogos y canciones (Ojeda y León), entre cuatro marineros - entre los que destaca *Roberto*, el protagonista-, y, por la brevedad y dinamismo que adquiere su tratamiento en manos de León, su estructura se convierte en un precedente del moderno video-clip [485].

c) Autor adaptado.

Las dos piezas escritas con Salvador Valverde se llevaron al cine. En 1936, Francisco Elías adaptó ***María de la O***, con Carmen Amaya de protagonista, en vísperas de la guerra civil, y supuso una de las películas

---

[484] Acerca de los cortos dirigidos por José López Rubio y de las visicitudes y prohibiciones, por figurar en ellos el nombre de Miguel de Molina, Véase su libro de Memorias, *Botín de guerra. Autobiografía*, Salvador Valverde (coord.), Barcelona, Planeta, 1998, pp.183-187.

[485] Guión reproducido en el Apéndice 2 del libro, ed.cit., pp.289-294.

más costosas de la época republicana [486]. En 1957 se efectuó otra versión del mismo título, con Lola Flores, que difería de la anterior en que la base argumental se inspiraba en la canción (una zambra) y no en la obra escénica. ***María Magdalena***, desarrollo dramático de la canción homónima, estrenada en 1937 en el frente republicano de Madrid, llegó a tener una tardía versión titulada ***Gitana*** (1965), realizada modestamente por Bollo Muro -con la colaboración en el guión de Alfonso Grosso- tratando de aproximarse al mundo del flamenco en un período en que este género periclitaba.

Tambien se filmaron dos de las obras teatrales del tandem León-Quintero (una muestra ligera de andalucismo pintoresco), en pleno apogeo del cine folklórico y conservando sus mismos títulos: ***Rumbo*** (1949), realizada por Ramón Torrado, y ***Tercio de quites*** (1951), en coproducción hispano-mexicana con el diestro y actor Mario Cabré.

FILMOGRAFIA:

1) Mediometrajes Folklóricos.

1941. *A la lima y al limón* (J.López Rubio), *La Parrala* (E.Neville), *La Petenera* (J.López Rubio), *No te mires en el río* (R.Martínez), *Rosa de Africa* (J.López Rubio), y *Verbena* (E.Neville).

1944. *Chuflillas* (C. De la Torre), *Luna de sangre* (J.López Rubio), *Manolo Reyes* (C. De la Torre), y *Pregones de embrujo* (C.De la Torre).

2) Adaptaciones.

---

[486] Sobre esta elaborada y barroca versión -resuelta con una estructura fílmica inversa a la teatral-, Véase el estudio de Rafael Utrera, *Antología crítica del cine español*, ed.cit., pp.107-109.

María de la O. Pr.: Ulargui Films (España), 1936. G.: José López Rubio y José Luis Barbero, según la obra homónima. D.: Francisco Elías. I.: Carmen Amaya, Julio Peña, Antonio Moreno, Pastora Imperio, Juan Barajas, Tina Gascó, Fulgencio Nogueras.

Rumbo. Pr.: Cinematográfica Madrileña (España), 1949. G.:Heriberto H.Valdés y Ramón Torrado, según la obra homónima. D.: Ramón Torrado. I.: Fernando Granada, Pa quita Rico, Fernando Fernández de Córdoba, Julia Lajos, Eloisa Muro, Manuel Arbó.

Tercio de quites. Pr.: P.C.Mezquíriz/Cifesa/Clasa Films Mundiales (España-México), 1951. G.: Antonio Quintero, Pascual Guillén y Miguel Mezquíriz, según la obra homónima. D.: Emilio Gómez Muriel. I.: Mario Cabré, Lina Rosales, Antonio Badú, Marisa de Leza, Chula Prieto, Antoñita Colomé, Fernando Soto *Mantequilla*.

María de la O. Pr.: Suevia Films (España), 1957.G.: Manuel Tamayo, según la zam bra homónima. D.: Ramón Torrado. I.: Lola Flores, Gustavo Rojo, Marisa Prado, Antonio González, Manuel Luna, Manuel Arbó, María de las Rivas.

Gitana. Pr.: Procensa (España), 1965. G.: Alfonso Grosso y Joaquín Bollo-Muro, basado en *María Magdalena*. D.: Joaquín Bollo-Muro. I.: Dolores Abril, El Güito, Juanito Valderrama, Juan Quintero, La Sultana de Jerez, Astigi, Juan José Gutiérrez.

10. López de Haro, Rafael (San Clemente -Cuenca-, 1876 - Madrid, 1967).

Popular y fecundo novelista, cultivador de la *novela erótica* [487], y autor dramáti co tardío pues alcanzó cierta fama como tal al estrenar, para la Compañía María Guerrero-Díaz de Mendoza, títulos como ***Ser o no ser*** (1926), ***Entre desconocidos*** (1927), ***Ella y el diablo*** (1929), y ***Una conquista didícil*** (1931), única de sus piezas llevada al cine. En este medio interesaron más sus novelas de las que se adaptaron cuatro. López de Haro mostró la atracción del Cinematógrafo en alguno de sus escritos, y en un tímido acercamiento a la realización, por lo que su vinculación con el cine cabe establecerla en dos aspectos:

a) La temática cinematográfica en su obra.

La colección "La Novela con Regalo", dedicada a divulgar semanalmente relatos inéditos, publicó entre sus primeros números -precedido de obras de Benavente, Dicenta, Diego San José, Zamacois, Hoyos y Vinent, Del Olmet y Pedro Mata, entre otros-, el titulado*: **¡A la fuerza!**,* "Argumento de película, inédito, por Rafael López de Haro" o "Film en tres partes" [488]. Su aparición coincide con el período de más intenso mimetismo literario hacia el fenómeno cinematográfico, pues eran frecuentes en aquellos años las referencias teatrales, si bien el texto de López de Haro -fechado en 1916- se adelanta a otros experimentos

---

[487] El narrador estableció en su obra tres largas series de novelas: "Novelas de la vida", "Novelas de la carne", y "Novelas de las almas", Véase para esta faceta E.G.De Nora, *La Novela Española Contemporánea**...***, op.cit., I, pp.399-405.

[488] *La Novela con Regalo*, Año 1, 30 Diciembre 1916, núm.12, pp.377-408.

fílmicos posteriores llevados a cabo por Pío Baroja (con su *novela-film*, ***El poeta y la princesa o El Cabaret de la Cotorra Verde***, 1929), y los antes estudiados, García Lorca y Gómez de la Serna. La construcción del relato ***¡A la fuerza!*** aparece como el esbozo de guión de una película muda, cuya estructura en tres partes y la relación inicial de personajes, guarda semejanza con la de una obra teatral. El narrador contextualiza los signos del lenguaje fílmico al indicar que los cuadros, o *"ambientes"*, van marcados en guarismos, y los rótulos, o *"leyendas"*, *"llevan su numeración aparte en cifras romanas y están interpolados en los lugares que les corresponden"*, y utiliza el recurso literario de los papeles extraviados en la inicial "Advertencia importante*"* que reproduzco:

"El autor de este extraordinario trabajo, al mismo tiempo que el encargo de escribir para nosotros una novela, seguramente habría recibido el de planear un argumento de película. Listos ambos originales, el escritor -desmañado y distraido como casi todos los forjadores de quimeras- trabucó los sobres sin duda, y al abrir el que nos llegó, encontramos la traza de una film, en tanto la novela se hallará en poder de alguna empresa cinematográfica (...) Por todo lo que antecede, comprenderán nuestros lectores el cambio que ha sufrido el título ´Historia de un hombre`, que era la novela que esperábamos, en vez de ´¡A la fuerza!`, que publicamos"[489].

Otros elementos curiosos que incluye, como si de una *acotación fílmica* se tratara, es la recomendación que hace del papel de *Nora*, la protagonista, creado en función de la supuesta estrella ideal para

[489] Ed.cit., pp.377-378.

encarnarlo, *Mme. Taix* (o *Lina Taix*). E, intercalada entre la Primera y Segunda partes del "Film", el narrador, volviendo al mismo recurso de la Advertencia inicial, incluye una carta *Para Mme.Taix"*, redactada por su autor como una ardiente declaración de amor en la que actriz y personaje se confunden. El final, concebido por el narrador con un estilo sublime, que no sabemos si imita el de las cintas o seriales de amor mudas, pero cuyo lenguaje guarda resonancias con las propias *"novelas de la carne"*, el mismo narrador, digo, vuelve a inmiscuirse en la historia:

"...He aquí la transición prodigiosa que espero del genio incomparable de Mme. Taix. Nora pasa, de un salto, del odio al amor (...)Sus manos, primeramente buscan, piden, toman...Los esposos se juntan en un beso triunfal...(...)El marido va a besar aquel brazo. No llega a besarlo. Se corta la cinta antes.

Fin de la película" [490]

b) López de Haro, de adaptador a autor adaptado.

La fecha de ***¡A la fuerza!***, 1916, es la misma del mediometraje mudo, ***Miss Ledya***, versión cinematográfica de su novela homónima, que el propio López de Haro adaptó y dirigió, con la colaboración del operador José Gil, tanto en la fotografía como en calidad de supervisor técnico. En la cinta hallamos influencias de las comedias de espionaje y enredo que

[490] Ibidem, pp.407-408.

sucedían en una corte inexistente y que servían lo mismo para el teatro que para el cine [491].

A la época sonora pertenecen tres films extraídos de novelas de López de Haro:

Alalá (o *Los nietos de los celtas*, 1933), de Adolf Trotz, sobre una novela del ciclo "Las novelas de la vida"; ***El secreto de Ana María*** (1935), de Salvador Alberich, sobre el relato homónimo; y ***La forastera*** (Antonio Román, 1952), basada en la novela corta ***Doña Rosario*** [492].

La única obra teatral adaptada de este autor, se filmó en 1941 con el mismo título,

Una conquista difícil, con guión y dirección de Pedro Puche [493].

FILMOGRAFIA:

1) Dirección.

Miss Ledya. Pr.: José Gil (España), 1916. G.: Rafael López de Haro, según la novela

---

[491] Al mismo año de producción de *Miss Ledya*, pertenece otra cinta similar, *Misterio de la Corte de Suavia* (J.Roesset, 1916), basada en la pieza teatral *Routelaville en Rusia*. Para la sinopsis argumental de aquélla, Véase Luis Gasca, *Un siglo de cine español*, Barcelona, Planeta, 1998, p.340.

[492] Para las tres adaptaciones, Véase Luis Quesada, *La novela española y el cine*, Madrid, JC, 1986, pp.195-197.

[493] Se suele señalar la importancia clave de esa obra con la que consiguió su autor el favor del público, Véase *Enciclopedia Universal Ilustrada*, Madrid, Espasa Calpe, 1932 (Reimpresión, 1973), Tomo 6.

homónima. D.: Rafael López de Haro y José Gil. I.: Fefa Sandoval, Marina Fonseca, Petra Gaztambide, Fausto Otero, Lola Quiñones, Margarita Berbén, Alfonso R.Castelao.

Mediometraje.

2) Adaptación.

Una conquista difícil. Pr.: Ritmo (España), 1941. G.: Pedro Puche, según la obra homónima. D.: Pedro Puche. I.: Maruchi Fresno, Luis Prendes, Lily Vicenti, Matilde Artero, Francisco Hernández, Fernando Fresno.

11. Maura, Honorio (Madrid, 1886 - Fuenterrabía -Guipúzcoa-, 1936).

Hijo del político monárquico, Antonio Maura, y hombre de vida cosmopolita que no descubrió su vocación teatral hasta 1914. Como autor se dio a conocer en 1922 con ***Corazón de mujer***, estrenada por la Compañía de Gregorio Martínez Sierra. A éste se-guiría ligado con sus siguientes obras, escritas en colaboración, ***Susana tiene un secreto*** (1926), y ***Julieta compra un hijo*** (1927), con las cuales obtuvo sus más señalados éxitos comerciales en España y en el extranjero. Otras comedias suyas en las que dió muestras de jugosa y fina ironía fueron ***Cuento de hadas*** (1928), ***Eva indecisa*** (1932), y ***Las desencantadas*** (1934). Su relación con el cine queda establecida en:

a) La influencia cinematográfica en su obra.

Honorio Maura entregó a Eduardo Yáñez una obra para su representación en 1930 en el Teatro Lara, ***Piernas de oro*** “película en

cinco jornadas", subtítulo con el que su autor se incorporaba a la moda imperante en el lustro 1926-1931 de anunciar las comedias con efectos que atrajeran al espectador, ya habituado al cine y deslumbrado por sus técnicas [494].

b) Las adaptaciones de sus comedias.

Dos de sus éxitos escénicos escritos en colaboración con Martínez Sierra gozaron de cierto atractivo para el cine. De ***Susana tiene un secreto***, típica pieza de enredo de alta comedia (la joven a la que el sonambulismo empuja a meterse en la cama de un hombre en vísperas de su boda), y dada la facilidad de trasladar su trama a la pantalla, el director Benito Perojo hizo dos versiones. La primera rodada en España en 1933, con Rosita Díaz Gimeno, en clave musical y conservando el mismo título, y la segunda, durante su etapa argentina, cambiando el original por el de ***La novia de la Marina*** [495]. De ***Julieta compra un hijo*** se hizo una versión en Hollywood en 1935, supervisada por el coautor, Martínez Sierra, durante la etapa de contrato con la Fox.

Dos de sus piezas escritas en solitario se llevaron al cine en nuestro pais: de ***Cuento de hadas*** -calificada de tragicomedia del mundo aristocrático-, Juan de Orduña obtuvo una inspirada versión titulada ***Ella, él y sus millones***(1944), una de las mejores comedias de la década de

---

[494] Véase *La escena madrileña entre 1926 y 1931*, op.cit., p.34.

[495] Para confrontar los hallazgos de la primera con respecto a la segunda, más anquilosada, Véase el estudio de ambas por Román Gubern, *Benito Perojo.Pionerismo y supervivencia*, Madrid, Filmoteca Española, 1994, pp.225-229 y 419-421, respectivamente.

postguerra [496]. Y en 1956, el autor de revistas Muñoz Román hizo con ***Los maridos no cenan en casa*** (basada en *Las desencantadas*) una especie de comedia arrevistada para lucimiento del trío Zori-Santos-Codeso.

FILMOGRAFIA:

Susana tiene un secreto. Pr.: Orphea Films (España), 1933. G.: Benito Perojo, según la obra homónima. D.: Benito Perojo. I.: Rosita Díaz Gimeno, Ricardo Núñez, Miguel Ligero, José Calle, Conchita Urios, María Fernanda Ladrón de Guevara.

Julieta compra un hijo. Pr.: Fox Film Corp. (EE.UU.), 1935. G.: José López Rubio, según la obra homónima. Sup.Esc.: Gregorio Martínez Sierra. D.: Louis King. I.: Catali na Bárcena, Gilbert Roland, Luana Alcañiz, Julio Peña, Soledad Jiménez.

Ella, él y sus millones. Pr.: Cifesa (España), 1944. G.: Alfredo Echegaray, Manuel Tamayo y Juan de Orduña, basado en *Cuento de hadas*. D.: Juan de Orduña. I.: Josita Hernán, Rafael Durán, Luchy Soto, Roberto Rey, Ana María Campoy, Guadalupe Muñoz Sampedro, Luis Peña, Fernando Freyre de Andrade.

La novia de la Marina. Pr.: Emelco (Argentina), 1948. G.: Manuel M.Alba y Benito Perojo, basado en *Susana tiene un secreto*. D.: Benito Perojo. I.: Susana Freyre, Ignacio de Soroa, Nelly Dugan, José Luis Rodrigo, Manuel Díaz González, Alberto de Mendoza.

---

[496] A menudo citada como ejemplo válido de comedia sofisticada al estilo *hollywoodense*, y la mejor de su director, Véase Félix Fanés, *Cifesa, la antorcha de los éxitos*,Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1982, pp.122-123.

Los maridos no cenan en casa. Pr.: DIA (España), 1956. G.: José Muñoz Román y

Luis Marquina, basado en *Las desencantadas*. D.: Jerónimo Mihura. I.: Tomás Zori, Fernando Santos, Manolo Codeso, Lucía Prado, Tony Soler, Carolina Jiménez, Matilde Muñoz Sampedro.

12. Quintero, Antonio (Jerez de la Frontera -Cádiz-, 1892 - Madrid, 1977), y **Guillén,** Pascual (Valencia, 1891 - Madrid, 1972).

Antonio Quintero, en colaboración con *Pascual Guillén* -seudónimo de Manuel Desco-, configuraron el género de la comedia *andaluza*, tras la afortunada acogida a ***La copla andaluza*** (1928), obra paradigmática en que la acción era sólo un pretexto para evocar los motivos del cante flamenco. Sus comedias siguientes -dentro de la misma modalidad, influida por la obra de los Hermanos Quintero- también se vieron favorecidas por el éxito: ***El alma de la copla***(1929), continuación de aquélla, ***Los caballeros*** (1931), ***Sol y sombra***(1933), ***Oro y marfil*** (1934), ***La Marquesona*** (1934), ***Morena Clara*** (1935), y su continuación, ***Gracia y justicia*** (1940), etc. La diversidad crítica de ambos a raiz de la guerra civil hizo que esta unión artística se rompiera y, al marcharse Guillén a Argentina por espacio de algunos años, Quintero formó con Rafael de León y el músico Manuel Quiroga un famoso trío especializado en la composición de coplas. Quintero colaboró en el teatro junto a León (***Rumbo***, y ***Tercio de quites***), y otros autores, como Jesús María de AROZAMENA (1818-1972), en dos obras músico-líricas (***Maravilla***, 1941, y ***El mesón del gitano***, ¿ ?), y con

Felipe SASSONE (1884-1959), con la pieza ***Martingala*** (1936) [497]. En solitario escribió otros títulos: ***Filigrana*** (1942), ***Ana María*** (1943), y ***Requiebro*** (1954) . Las relaciones de la pareja Quintero-Guillén con el cine las estudiamos en tres aspectos:

a) Referentes cinematográficos.

En su "tragicomedia en tres actos", ***Papá Charlot***, estrenada en 1934, el protagonista *Pio Páez* (apodado por sus propias hijas *Papá Charló*, debido a su indumentaria, el bombín y bigotillo), representa al hombre pusilánime que, ante las necesidades familiares, es capaz de vestirse estrafalariamente y actuar en *charlotadas*, y aparece identificado con el tipo del célebre cómico americano. No obstante, la composición del personaje peca de sentimentalismo *"en todo contrario a la eminente figura del Charlot cinematográfico, por comprensión torcida o por desviación profesional poco afortunada de los autores"* [498].

b) Como argumentista-guionistas.

Quintero y Guillén se iniciaron como guionistas en la primera versión de ***La copla andaluza*** (1929), y en esa tarea sólo trabajarían conjuntamente en la adaptación de otra obra suya, ***El alma de la copla***

---

[497] Con respecto a este ocasional colaborador, conviene destacar en la faceta periodística del peruano Felipe Sassone el art. "Películas y dramones", en *Nuevo Mundo* (9-I-1915), referido a la proliferación de los dramas policíacos en la escena, por influjo de los seriales cinematográficos, del que entresaco: *"El drama policíaco es el hermanito hablador del cinematógrafo mudo, con sus burdas catástrofes sensibleras..."* Cito por J.Rubio Jiménez, "Teatro y Cinematógrafo frente a frente: ¿Enemigos o aliados?", art.cit., p.**144.**

[498] Véase E.Díez-Canedo, op.cit., III, pp.75-77. *Papá Charlot* se publicó en la colección *La Farsa*, núm.385, 2 febrero 1935.

(1964). Quintero, en solitario, colaboró entre 1938-1942 en diversos films de Perojo (***El Barbero de Sevilla*** y ***Suspiros de España***, en 1938; ***Mariquilla Terremoto***, 1939, ***Héroe a la fuerza***, 1941, y ***Goyescas***, 1942). Guillén trabajó para el mismo director, en Argentina, en la adaptación de ***Los majos de Cádiz*** (1946). En 1958, Quintero escribió el argumento y guión originales de ***El emigrante*** (S.Almeida), cinta a la medida de Juanito Valderrama, y los diálogos adicionales de ***Pan, amor y...Andalucía*** (J.Setó).

c) Autores adaptados.

Muchas de las obras escritas por ambos fueron repetidamente adaptadas, aunque sin duda fueron sus dos obras más populares, ***La copla andaluza***, y ***Morena Clara***, de las que se hicieron más versiones. La primera tuvo tres, las españolas de 1929 (muda), y la de 1959 (sonora), y una mejicana trasplantada al género de la comedia ranchera, bajo el título ***Bala perdida*** (1959) [499]. ***Morena Clara***(1936), con Imperio Argentina, en versión de Florián Rey, constituyó una de las cimas comerciales y artísticas del cine republicano español, y alcanzó honda repercusión en las cinematografías de habla hispana [500]. Una más libre versión, trató de reverdecer aquel éxito en 1954, con Lola Flores. Basándose asimismo en la obra que constituía la continuación de aquélla, ***Gracia y justicia*** (1940)

---

[499] Para esta libérrima versión , Véase E.García Riera, op.cit., VII, 1975, p.273.

[500] Acerca de las pautas seguidas para esta versión, Véase el estudio de A.Sánchez Vidal, *El cine de Florián Rey*, op.cit., pp.215-227. La comercialidad de la cinta en Latinoamérica queda reflejada en la secuela mejicana, bajo el prisma de parodia infantil, *Morenita Clara* (J.Rodríguez, 1943), Véase E.García Riera, II, 1970, pp.126-127.

se presentaba publicitariamente como segunda parte del film de Florián Rey. Y este mismo director recurriría a dos obras de Quintero-Guillén en su declive artístico: ***Ana María*** (1943), y ***Polvorilla*** (adaptación de *Los caballeros*, en 1956).

Las versiones de las restantes obras de la pareja (***La Marquesona***, 1940, ***Oro y marfil***, 1946, y ***El alma de la copla***, 1964), así como las de Quintero y Sassone (***Mar tingala***, 1939), las de Quintero y León (***Rumbo***, 1949, y ***Tercio de quites***, 1951), de Quintero y Arozamena (***Maravilla***, 1957, y ***El mesón del gitano***, 1968), y de Quintero sólo (***Filigrana***, 1949), pasaron a convertirse en temas recurrentes -junto con las obras de los Alvarez Quintero- del cine *folklórico*, sustentado siempre en la presencia de alguna estrella de la canción andaluza.

En los países de habla hispana se filmaron otras versiones. En México se realizó la de ***Sol y sombra*** (1945), con el torero Luis Procuna, y en Argentina la de ***Requiebro*** (1955), con Carmen Sevilla, la estrella española que había estrenado el espectáculo teatral homónimo un año antes en Madrid.

FILMOGRAFIA:

La copla andaluza. Pr.: Ernesto González (España), 1929. G.: Antonio Quintero y Pascual Guillén, según la obra homónima. D.: Ernesto González. I.: Maria Luz Callejo, Javier de Rivera, Isabel Alemany, José Montenegro.

Morena Clara. Pr.: Cifesa (España), 1936. G.: Florián Rey, según la obra homónima. D.: Florián Rey. I.: Imperio Argentina, Miguel Ligero,

Manuel Luna, José Calle, María Bru, Manuel Dicenta, Carmen de Lucio, Luchy Soto, Paco Melgares.

Martingala. Pr.: Española Films/Exclusivas Simó (España), 1939. G.: Fernando Mignoni, según la obra homónima. D.: Fernando Mignoni. I.: Mary del Carmen, Rafael Arcos, Lola Flores, Niño de Marchena, Manuel Arbó, Dolores Cortés.

La Marquesona. Pr.: Cifesa (España), 1940. G.: Rafael Gil, según la obra homónima. D.: Eusebio Fernández Ardavín. I.: Pastora Imperio, Luchy Soto, Jesús Tordesillas, Francisco Muñoz, Mary del Río, Fernando Fresno, Nicolás Perchicot.

Gracia y justicia. Pr.: Ernesto González (España), 1940. G.: Antonio Quintero, según la obra homónima. D.: Julián Torremocha. I.: Mary Santamaría, Mario Gabarrón, Isa del Mar, Salvador Soler Marí, Roberto Font, Enriqueta de Palma.

Ana María. Pr.: Juan Martínez Pena (España), 1943. G.: Florián Rey, según la obra homónima. D.: Florián Rey. I.: Maruja Tomás, Antonio Ibáñez, María Bru, Casimiro Hurtado, Juan Calvo, Antonio Casas, Guillermina Grin.

Sol y sombra. Pr.: Films Mundiales (México), 1945. G.: Enrique Bohorquez y Rafael Solana, según la obra homónima. D.: Rafael E.Portas. I.: Luis Procuna, Antonio Moreno, Josefina Romagnoli, Rubén Rojo, Luana Alcañiz, Florencio Castelló.

Oro y marfil. Pr.: Hidalguía Films (España), 1946. G.: Antonio Quintero y Gonzalo Delgrás, según la obra homónima. D.: Gonzalo

Delgrás. I.: Nati Mistral, Mario Cabré, José Suárez, Leonor María, Domingo Rivas, Lily Vicenti.

Filigrana. Pr.: Manuel del Castillo (España), 1949. G.: Luis Marquina, según la obra homónima. D.: Luis Marquina. I.: Concha Piquer, Fernando Granada, Luis Hurtado, Mariano Asquerino, Carlota Bilbao, Alberto Romea, Carmen Sevilla.

Rumbo (Véase Filmografía de Rafael de León).

Tercio de quites (Véase Filmografía de Rafael de León).

Morena Clara. Pr.: Benito Perojo/Suevia Films (España), 1954. G.: José Luis Colina y Luis Lucia, según la obra homónima. D.: Luis Lucia. I.: Lola Flores, Fernando Fernán Gómez, Ana Mariscal, Manuel Luna, Miguel Ligero, Julia Lajos, Julia Caba Alba.

Requiebro. Pr.: A.A.A. (Argentina), 1955. G.: Manuel Tamayo, según la obra homó nima. D.: Carlos Schlieper. I.: Carmen Sevilla, Angel Magaña, Amalia Sánchez Ariño, Manuel Perales, Luis Dávila.

Polvorilla. Pr.: Gredos Films (España), 1956. G.: Florián Rey y Ramón Perelló, basado en *Los caballeros*. D.: Florián Rey. I.: Marujita Díaz, Virgilio Teixeira, Miguel Ligero, José Marco Davó, Rafael Albaicín, Casimiro Hurtado.

Maravilla. Pr.: Benito Perojo P.C.(España), 1957. G.: Jesús María de Arozamena y Antonio Quintero, según la obra homónima. D.: Javier Setó. I.: Carmen Morell, Pepe Blanco, María Mahor, Rafael Durán, Manuel Guitián, Pilar Gómez Ferrer, Nuria Torray.

La copla andaluza. Pr.: Chapalo Films (España), 1959. G.: Jerónimo Mihura, según la obra homónima. D.: Jerónimo Mihura. I.: Adelfa

Soto, Fafael Farina, Porrinas de Badajoz, Fernanda Romero, La Paquera de Cádiz.

Bala perdida. Pr.: Filmex (México), 1959. G.: Luis Alcoriza, basado en *La copla andaluza*. D.: Chano Urueta. I.: Miguel Aceves Mejía, Antonio Aguilar, Teresa Velázquez, Raúl Meraz, Delia Magaña, y *Mariachi Vargas, Mariachi México, Trío los Mexicanos* y *Trío Tamanlipeco.*

El alma de la copla. Pr.: Procensa (España), 1964. G.: Antonio Quintero, Pascual Guillén y José Gutiérrez, según la obra homónima. D.: Pío Ballesteros. I.: El *Príncipe Gita-no*, Adelfa Soto, Astigi, Juanito Campos, Juan José Gutiérrez, La *Sultana de Jerez*.

El mesón del gitano. Pr.: PICASA (España), 1968. G.: Rafael Sánchez Campoy y Benito Perojo, según la obra homónima. D.: Antonio Román. I.: Peret, Yvonne Bastien, Dianik Zurakowska, Margot Cottens, Eduardo Fajardo, José Sazatornil *Saza*, Xan das Bolas.

13. Ramos de Castro, Francisco (Madrid, 1890 - 1963).

Comediógrafo que se inició poniendo letra a diversas zarzuelas y cultivó varios géneros (sainetes, dramas, zarzuelas, comedias), en la década 1920-1930. Sus más celebrados títulos fueron ***¡Pare usted la jaca, amigo!*** (1928), ***¡Viva Alcorcón que es mi pueblo!*** (1930), ***¡La maté porque era mía!*** (1932), y ***El niño se las trae*** (1933), que se llevó al cine un año después [501]. Sus diversas facetas en torno a la industria del cine se relacionan en:

[501] Véase E.Díez-Canedo, Ibidem, III, pp.85-88.

a) Argumentista y dialoguista.

Entró en contacto con el cine en la época muda escribiendo asuntos originales siendo el primero ***La Virgen del mar*** (M.Roncoroni, 1926), seguido del célebre ***El Charlot español torero*** (A.Calvache, 1928), que recreaba la figura de *Charlot* quien por amor se hacía torero. A la llegada del sonoro intensificó su labor colaborando estrechamente con Eduardo G.Maroto, José López Rubio -para el que escribió los diálogos adicionales de ***Pepe Conde***-, y con José Buchs, con el que participó en el guión de una cinta taurina rodada en Portugal (***Sol e touros***, 1949). Escribió el guión y diálogos del segundo film de animación rodado en España (***Alegres vacaciones***, 1948), e intervino, finalmente, como coguionista y letrista de canciones en dos cintas folklóricas del Príncipe Gitano.

b) Comentarista.

La contribución más notable de Ramos de Castro en su tiempo estuvo como autor de jocosos comentarios rimados -y leidos por él mismo-, como acompañamiento de las versiones sonorizadas de viejos films mudos de actores cómicos americanos, especialmente Fatty, Laurel y Hardy, y Larry Semon, apodado aquí *Jaimito*. Durante los años 40 alcanzaron gran aceptación -tras los experimentos previos de Jardiel y de Mihura-, las cintas agrupadas y distribuidas hacia 1945 con los títulos de ***Estrellas de ayer***, ***La sal y salero de 1920***, y ***Un mano a mano colosal Jaimito y Carlitos*** [502].

---

[502] Para esta faceta de Ramos de Castro, Véase la semblanza de C.Torreiro Gómez, en *Diccionario del Cine Español*, José Luis Borau (dir.), Madrid, Alianza, 1998, pp.731-732.

c) Autor adaptado.

Durante los años de la República el realizador Fernando Roldán filmó una versión musical de su comedia ***El niño se las trae***, bautizada como ***Yo canto para tí*** (1934), protagonizada por Concha Piquer. Posteriormente, García Maroto produjo y dirigió su comedia homónima, ***Mi fantástica esposa*** (1943), censurada previamente, según cuenta aquél en sus Memorias [503].

FILMOGRAFIA:

1) Guiones.

1926. *La Virgen del mar* (M.Roncoroni).

1928. *El Charlot español torero* (A.Calvache *Walken*).

1935. *Currito de la Cruz* (F.Delgado).

1941. *Pepe Conde* (J.López Rubio).

1942. *¿Por qué vivir tristes?* (E.G.Maroto).

1943. *¡Qué familia!* (A.Ulloa).

1946. *El crimen de Pepe Conde* (J.López Rubio).

1947. *Aventuras de Don Juan de Mairena* (J.Buchs).

1948. *Alegres vacaciones* (J.M.Blay y A.Moreno), y *La otra sombra* (E.G.Maroto).

1949. *Sol e touros* (J.Buchs).

1952. *¡Ché, qué loco!* (R.Torrado).

1955. *Veraneo en España* (M.Iglesias).

---

[503] Eduardo García Maroto**,** *Aventuras y desventuras del Cine Español*, Barcelona, Plaza y Janés, 1988, pp.147-148.

1956. *Heredero en apuros* (M.Iglesias).

2) Adaptaciones.

Yo canto para tí. Pr.: EFE-Orphea Film (España), 1934. G.: Fernando Roldán y Francisco Ramos de Castro, basado en *El niño se las trae*. D.: Fernando Roldán. I.: Concha Piquer, Rafael Nieto, Manuel París, Antonio Riquelme, Polita Bedrós.

Mi fantástica esposa. Pr.: Campa/Cifesa (España), 1943. G.: Eduardo G.Maroto, se gún la obra homónima. D.: Eduardo G.Maroto. I.: Antoñita Colomé, Paco Melgares, José Jaspe, José Calle, Maria Teresa Galiana, Antonio Casas, Félix Fernández.

14. Robles, Margarita (Muros de Nalón -Asturias-, 1894 - Madrid, 1989).

Actriz teatral y cinematográfica, guionista y comediógrafa ocasional. En los años 20 trabajó en el teatro formando Compañía con el tambien actor, y luego director, Gonzalo Delgrás, con quien contrajo matrimonio en 1926. Ambos estrenaron piezas de vanguardia entre 1928-1932 de Gómez de la Serna, V.Andrés Alvarez, Halma Angélico, Julio Bravo y Benjamín Jarnés. Sus dos únicas obras -en colaboración con Delgrás- fueron ***Trece onzas de oro***, estrenada en 1929, e ***Inri***, drama en verso estrenado con éxito en 1933, y en solitario, ***Mujeres modernas***, y ***Los cascabeles de la locura*** [504].

[504] Pilar Nieva de la Paz la encuadra entre las autoras que siguieron en sus estrenos los populares cauces de la sentimentalidad y la diversión propias de la comedia ligera y

A la llegada del sonoro, colaboró junto a su esposo en las versiones españolas de la Paramount, rodadas en Joinville (Francia), y luego trabajó en los estudios de M.G.M. como dobladora -puso la voz de las películas de Marlène Dietrich y Greta Garbo-. A partir de 1939 escribió los guiones y adaptaciones en que se basaban las películas del marido durante la década de los cuarenta, además de intervenir como actriz en algunas de ellas. De las muchas cintas extraídas de obras de teatro, filmadas por Delgrás, sólo una aparece inspirada en la pieza homónima de ambos, de ambiente asturiano y asunto folletinesco, ***Trece onzas de oro*** (1947), adaptada por ella misma [505].

FILMOGRAFIA:

1) Guiones.

1939. *La tonta del bote* (G.Delgrás).

1941. *La doncella de la duquesa* (G.Delgrás).

1942. *La Condesa María* (G.Delgrás), y *Un marido a precio fijo* (G.Delgrás).

1943. *Altar Mayor* (G.Delgrás), *La boda de Quinita Flores* (G.Delgrás), y *Cristina Guzmán* (G.Delgrás).

1944. *Ni tuyo ni mío* (G.Delgrás).

---

costumbrista, Véase *Autoras dramáticas españolas entre 1918 y 1936 (Texto y representación)*, Madrid, CSIC, 1993, pp.245 y 299.

[505]Margarita Robles escribió un libro de Memorias describiendo las dificultades de su Compañía para estrenar obras de autores vanguardistas de preguerra, Véase *Mis ochenta y ocho añitos. Autobiografía de la actriz Margarita Robles*, Madrid, Agesa, 1982, pp.119-140. Para su versión de *Trece onzas de oro*, Véase F.Méndez-Leite, op.cit., I, p.517.

1945. *El misterioso viajero del Clipper* (G.Delgrás).

1947. *Un viaje de novios* (G.Delgrás).

1949. *El hombre que veía la muerte* (G.Delgrás).

1950. *Bajo el cielo de Asturias* (G.Delgrás).

1970. *La tonta del bote* (J. De Orduña).

2) Adaptación.

Trece onzas de oro. Pr.: P.C.Cumbre (España), 1947. G.: Margarita Robles y Gonzalo Delgrás, según la obra homónima. D.: Gonzalo Delgrás. I.: Leonor Fábregas, José Suárez, Elisa Byron, Luis Navarro, Eva Arión, Manuel de Melero, Fernando Fresno.

15. Serrano Anguita, Francisco (Sevilla, 1887 - Madrid, 1968).

Periodista (popularizó el seudónimo *Tartarín*) y dramaturgo que estrenó más de 70 títulos desde 1914 hasta los años 30. De sus obras cabe recordar ***Manos de plata*** (Premio de la Real Academia Española de 1930), ***Papá Gutiérrez*** (1930), ***Hombre de presa*** (1934), y ***La paz de Dios*** (1934) [506]. Esta última, comedia de ambiente taurino, pasó a la pantalla con el título de ***Leyenda de feria***, dirigida en 1945 por Juan de Orduña.

Vinculado a la Junta de la Sociedad de Autores, en 1930 fue uno de los miembros elegidos para abordar en un referendum las relaciones con el cine sonoro y la música, ante el avance de la industria cinematográfica.

[506] Para su labor periodística y su teatro, Véase Francisco Alvaro, *El Espectador y la Crítica* (XI), Valladolid, edición del autor, 1969, pp.377-378.

Esta Junta propuso la liquidación de la entidad para convertirse, en 1931, en la Federación de Autores, con cinco secciones diferentes, en una de las cuales -la de autores dramáticos- se incluía la de los autores de cine [507]. Sin embargo, lo más interesante de este autor lo hallamos en:

a) Referentes cinematográficos en su obra.

En 1932, la Compañía de Valeriano León-Aurora Redondo -a quien está dedicada- estrenó en Madrid su comedia ***En la pantalla las prefieren rubias***. Esta obra, al igual que lo hacía ***Yo soy la Greta Garbo***, de Antonio Paso, abordaba por primera vez en la escena el ambiente del cine y de las versiones españolas a la llegada del sonoro. Los protagonistas forman una pareja de artistas de alta comedia a quienes de pronto se les presenta la ocasión de hacer cine en los Estudios parisinos, llamados *"Lutetiae-Films, de Saint-Cloud"* (trasunto de los de Billancourt, en Joinville, donde la Paramount rodaba versiones hispanas con actores de teatro contratados en España). Las situaciones y los personajes de la pieza aparecen descritos de forma caricaturesca: así *"René Lacy, gran animador del cinema europeo"*, es presentado como *"maestro de la cinematografía"*, por *"haber hecho películas maravillosas, de esas en que las casas están torcidas, y a los personajes no se les ve más que la mitad de la cara"* (Acto I). Todo el Acto II transcurre en el restaurante de los estudios Lutetiae-Films , durante el rodaje de la cinta figurada "A la sombra de la Giralda" (de la que se editan tres versiones: en francés, inglés y alemán), y por donde pululan personajes tan pintorescos como la vedette española *"morena y*

[507] Véase "Un referendum a los autores españoles", *Heraldo de Madrid*, 27-XI-1930, p.7.

fatal: Graciella del Mar", el jefe de propaganda española de los estudios (*Pedro Osuna*), un comediógrafo contratado para escribir los diálogos, y una actriz (la *Zuloaga*), vestida de maja española al gusto francés, y que viene a completar la visión de la *españolada* que se está rodando. En una de las escenas del mismo Acto II, el animador *René Lacy* viene a reprocharle a la primera actriz española (a la que previamente ha obligado a cambiar el cabello de *moguena* a *blonde*: *"mas a la pantalla se prefieren blondes"*), que los tic teatrales resultan innnecesarios para el cine: *"...Oh, mon Dieu...El teatro en la pantalla es un peligro, un desastre...Lo rechasamos, lo suprimimos..."* [508]

FILMOGRAFIA:

Leyenda de feria. Pr.: Pegaso Films (España), 1945. G.:Enrique Gómez y Juan de Orduña, basado en *La paz de Dios*. D.: Juan de Orduña. I.: Paola Barbara, Enrique Guitart, Ricardo Acero, Jesús Tordesillas, Gema del Río, Nicolás Navarro, María Bassó.

16. Suárez de Deza, Enrique (Buenos Aires, 1908 - 1986).

Aunque nacido en Argentina, desde muy joven vivió y se formó en España, donde se reveló en 1928 al estrenar ***Ha entrado una mujer***, obra que recorrió los escenarios de Europa y América.Aunque destacó bastante en los años 30 con sus comedias (***Una gran señora***, 1931, ***¡Oh, oh, el amor!***, 1934, ***Mamá Inés***, 1935, ***Dan***, 1936, etc.), seguiría estrenando

[508] *En la pantalla las prefieren rubias* se publicó en la colección *La Farsa*, núm.282, 4 de Febrero de 1933.

obras hasta mediados los 50, pero siempre fiel a una concepción dramática anterior, la *alta comedia* de corte benaventino, con la que obtuvo un enorme éxito popular en la España de postguerra: ***Se alquila un novio***, ***Aquellas mujeres***, ***Mi distinguida familia***, ***Mis amadas hijas***, etc. Se apartan de esa línea títulos como ***El anticuario*** (1947), y ***Las furias*** (1952), dos ejercicios de dramaturgia con el aprovechamiento de un único decorado para condensar diversas situaciones o personajes [509]. El influjo del cine en su obra lo han reconocido algunos analistas del estilo y la temática de Suárez de Deza, no porque existan referentes fílmicos en tal o cual obra, sino ante la predisposición que muestra en aprovecharse -con afán novedoso y atrevido- de ambientes exóticos y frívolos, y de emplear en la variable sucesión de escenas una técnica aproximativa a la utilizada por el cine de comienzos del sonoro [510]. Sus vinculaciones con la industria ofrecen dos aspectos:

a) Como argumentista y guionista.

Se inició en el cine mudo al escribir el argumento y el guión -en colaboración con Luis Enciso- de ***Raza de hidalgos*** (1927), cinta dirigida en Berlín por el actor Tony d´Algy. En el período republicano colaboró con la pujante empresa Ibérica Films como guionista de tres películas dirigidas

---

[509] Sobre la peculiaridad de su estilo escénico, Véase César Oliva, *El Teatro desde 1936*, Madrid, Alhambra, 1989, pp.38,104, y 127-128.

[510] Los comentarios críticos de sus obras estrenadas en los años 30 señalan con insistencia, como posibles fuentes temáticas, traducciones de obras extranjeras que habían sido antes películas o viceversa, Véase E.Díez-Canedo, op.cit., III, pp.25, 27, 29 y 31.

por el polaco Max Nossek: ***¡Alegre voy!*** (1934), ***Una semana de felicidad*** (1934), y ***Poderoso caballero*** (1935). De forma esporádica reapareció en 1952, como autor del argumento de ***Bella la salvaje*** (R.Rey). Y en su pais natal -al que se había retirado- hizo la adaptación de su propia obra, ***Las furias*** (1960), estrenada con notable éxito años antes [511].

b) Autor adaptado.

Los films basados en obras suyas son siete. De ellos, sólo dos se rodaron en Espa ña: el folletín ***La Millona*** (1936), realizado por Antonio Momplet en Barcelona, y la comedia rosa ***Una gran señora*** (1959), cuyo guión lo escribió otro comediógrafo, Ruiz Iriarte. Los restantes son de nacionalidad mejicana (prioritariamente) y argentina. En la primera el drama ***Aquellas mujeres*** conoció dos versiones: ambas tituladas igualmente ***Casa de mujeres*** (en 1942 y 1966), que constituyeron un paradigma del folletín *de prostitutas* [512]. Otra comedia melodramática, ***Mamá Inés***, se adaptó al medio azteca en 1945, mientras la comedia ***¡Oh, oh, el amor!*** apenas resultaba reconocible en su versión de ***El amor las vuelve locas*** (1945), adaptada, dirigida e interpretada por Fernando Cortés. En Argentina se efectuó la versión homónima de ***Las furias***,

---

[511] La obra, de un solo acto, destaca por el vigor sicológico y por la intensidad dramática de reunir solas en escena a las cinco figuras femeninas -madre, hermana, hija, esposa y amante-, que ejercieron una nefasta influencia en la vida de un hombre, Véase la crónica del estreno bonaerense en *Enciclopedia Universal Ilustrada Euro-Americana(Suplemento 1949-1952)*, Madrid, Espasa Calpe, 1955, p.**1458**.

[512] Sobre su significación dentro del tema genérico del cine azteca, Véase el análisis de J.Ayala Blanco, *La aventura del cine mexicano*, op.cit., pp.160-161.

dirigida por el desconocido Vlasta Lah, sin que tengamos otras referencias que las de la participación del propio Suárez de Deza en el guión.

FILMOGRAFIA:

La Millona. Pr.: Selecciones Capitolio (España), 1936. G.: Antonio Momplet, según la obra homónima. D.: Antonio Momplet. I.: Lina Yegros, Ramón de Setmenat, Carmen Rodríguez, Alfonso Albalat, Marta Flores, Antonio Palacios.

Casa de mujeres. Pr.: Cimex (México), 1942. G.: Gabriel Soria y Ralph Block, basado en *Aquellas mujeres*/*Casa de mujeres*. D.: Gabriel Soria. I.: Anita Blanch, Amparo Morillo, Isabelita Blanch, Luz María Núñez, Gaby Macías, Hilda Kruger.

Mamá Inés. Pr.: Grovas (México), 1945. G.:Paulino Masip, según la pieza homónima. D.: Fernando Soler. I.: Fernando Soler, Sara García, Marga López, Gustavo Rojo, Enri que García Alvarez.

El amor las vuelve locas. Pr.: Films Mundiales (México), 1945. G.: Neftalí Beltrán y Fernando Cortés, basado en *¡Oh, oh, el amor!* D.: Fernando Cortés. I.: Mapy Cortés, Rafael Baledón, Fernando Cortés, Jorge Reyes, Nelly Montiel, Paz Villegas, Pedro Elviro *Pitouto*, y *Trío Calaveras*.

Una gran señora. Pr.: DIA (España), 1959. G.: Víctor Ruiz Iriarte, Luis Marquina y Gabriel Peña, según la obra homónima. D.: Luis César Amadori. I.: Zully Moreno, Alberto Closas, Isabel Garcés, José Luis López Vázquez, Ivette Lebon, Manuel Díaz González, Jesús Tordesillas.

Las furias. Pr.: Lumiton (Argentina), 1960. G.:Enrique Suárez de Deza, según la obra homónima. D.: Vlasta Lah. I.: Mecha Ortiz, Olga Zubarry, Aida Luz.

Casa de mujeres. Pr.: Carlos Amador (México), 1966. G.: Alfredo Varela, Jr., basado en *Aquellas mujeres/Casa de mujeres*. D.: Julián Soler. I.: Dolores del Río, Elsa Aguirre, Rosa María Vázquez, Martha Romero, Elsa Cárdenas, María Duval, Susana Cabrera, Fernando Soler.

17. Torre, Claudio de la (Las Palmas de Gran Canaria, 1895 - Madrid, 1973).

Seudónimo de Néstor de la Torre, novelista, poeta, dramaturgo y cineasta, herma no de la tambien poetisa y actriz, Josefina de la Torre, y casado con la escritora Merce des Ballesteros. En 1924 publicó su primera novela, ***En la vida del Señor Alegre*** (Premio Nacional de Literatura de 1923-24), y, desde entonces, su dedicación principal la constituyó el teatro que alternó con el cine. En 1928, con ***Tic Tac*** -escenificación de un momento del sueño- ofreció una de las obras más significativas del teatro de vanguardia, seguida de ***Paso a nivel*** (1930), y, después de la guerra civil, estrenó dos dramas, ***Hotel Terminus*** (1944), y ***Tren de madrugada*** (1946), en donde el tratamiento de problemas relativos a la segunda guerra mundial guardaba estrecha relación con sus experiencias de realizador cinematográfico [513]. Similares procedimientos tiene ***El río que nace en junio*** (1951), obra policíaca en donde maneja la técnica del *flash-back*, y en obras posteriores (***El cerco***, 1955, ***La caña de pescar***, 1958), se aparta de los tópicos del teatro *burgués* preanunciando el teatro más novedoso de

[513]Para *Tic-Tac*, Véase el análisis de Díez-Canedo, Ibidem, IV, pp.86-90. Sobre la renovación dramatúrgica que supusieron ambos dramas, Véase F.Ruiz Ramón, op.cit., pp. 305-306.

los cincuenta, y esta labor de originalísimo hombre de teatro la prosigue en sus varias etapas como director del Teatro María Guerrero de Madrid [514]. Aunque ninguna de sus obras se adaptase a la pantalla -sólo las dos últimas citadas lo fueron en TV-, merece que nos ocupemos de sus inquietudes y actividades cinematográficas en los siguientes apartados:

a) Escritos y opiniones de cine.

La revista ***La Gaceta Literaria*** lo tuvo entre sus colaboradores, y, cuando ésta se aproximó al fenómeno cinematográfico, en el núm.34 (1928), Claudio de la Torre publicó un artículo sobre su amigo Buñuel, titulado "El tranvía al ralentí (Camino para Luis Buñuel)", el cual fue recogido, junto a otros textos de entre 1928-1930, en una moderna antología [515].

En 1944, tras estrenar su última cinta, ***Misterio en la marisma***, contestaba a una encuesta que, bajo el lema "La literatura y el cine", venía publicando ***La Estafeta Literaria***, con un cuestionario a diversos intelectuales. De las 13 preguntas formuladas a Claudio de la Torre

---

[514] Le han dedicado monografías: Félix Ríos Torres, *El teatro de vanguardia: Claudio de la Torre*, Islas Canarias, Gobierno de Canarias, 1985 (incluye la edición de *Tic-Tac*, pp.47-147); Mercedes Medina Peralta, *La obra literaria de Claudio de la Torre*, Madrid, Universidad Complutense, 1990; Juan Manuel Reverón Alfonso, *Estudio de la obra literaria de Claudio de la Torre*, Santa Cruz de Tenerife, ACT, 1991; y Pilar Nieva de la Paz, "Claudio de la Torre, Director del Teatro Nacional María Guerrero (1954-1962)", en *Historia de los Teatros Nacionales,1939-1962*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1993, Vol.I, pp. 120-131. Véase también la Antología *Proceder a sabiendas...*, ed.cit. (incluye su relato "Octubre", pp.501-509).

[515] Véase *En pos del cinema*, ed.cit., pp.116-122.

extractamos algunas opiniones. A la pregunda inicial sobre la correspondencia cine/literatura contestaba: *"El cine y la literatura pueden casi considerarse como una misma cosa. El buen cine es tambien buena literatura. Aquel cine que era sólo plástica, y que se recreaba en la belleza fotográfica, ha sido hoy humanizado por un cine en el que, además, la palabra y el diálogo deben ser creación literaria"*. Sobre el género literario más próximo al cine, aseveraba: *"Todos le rondan como mirándose en un espejo (...)Probablemente hay en el cine un género literario tan nuevo que todavía no se ha desprendido de los demás"*. Acerca de la labor creativa del director con respecto al escritor contestaba con la imagen: *"El director manda la división motorizada, pero el escritor le ha señalado de antemano el camino con la aviación"*. A la cabeza de los directores intelectuales colocaba a René Clair, por su *"tendencia intelectual, literaria y creadora de fantasía pura"*. Y, sobre la forma de incorporación al cine de los escritores, sugería: *"La íntima colaboración con el director. Claro está que el director sin formación literaria jamás comprenderá los últimos problemas del escritor. Por eso el mayor problema del cine solo tiene un nombre: el del director"* [516].

b) Director de doblaje y realizador.

Entre 1931-35 residió en París, en cuyos estudios de Joinville-le-Pont trabajó como director de doblaje al castellano de películas en lengua inglesa de la Paramount, productora que actuaba a la manera de extensión europea de las versiones multilingües iniciadas en Hollywood. Allí colaboró

[516] Véase *La Estafeta Literaria*, núm.8, 30-VI-1944, p.15.

como adaptador de diálogos españoles de ***El cliente seductor*** (1931), cortometraje codirigido por Florián Rey y Richard Blumenthal para la promoción de ***El teniente seductor*** (*The Smiling Lieutenant,* 1931), y otros dos títulos más. Pero su mayor contribución entonces consistió en dirigir una película exclusivamente francesa por primera vez, ***Pour vivre heureux*** (1931), con argumento y diálogos de Yves Mirande [517]. De vuelta a Madrid se encargó de dirigir la delegación española de la Paramount hasta 1936.

En la postguerra, como guionista intervino en los diálogos de ***¡Rápteme usted!*** (J.Fleischner, 1940), y en la adaptación de la obra de Sardou, ***Dora la espía*** (R.Matarazzo, 1943). De nuevo como realizador dirigió tres cortometrajes escritos por Rafael de León, destinados al cantante Miguel de Molina, y tres largometrajes. De éstos, dos son adaptaciones de obras ajenas, las novelas de Turgueniev y Pérez Lugín. El tercero, basado en un argumento y guión propios (***Misterio en la marisma***, 1943), surgió por encargo de una agrupación de *"llevar al cine la Andalucía inédita en la pantalla y la vida cotidiana del campo andaluz",* resultando una obra singular que mostraba una Andalucía depurada de tópicos, con la que concluyó su carrera de realizador [518].

---

[517] Para las versiones hispanas de Joinville, Véase el cap. "Supervisor en Joinville (1930-1933)", en A.Sánchez Vidal, *El cine de Florián Rey*, op.cit., pp.143-165. Para Yves Mirande (1875-1957), autor, guionista y realizador francés, Consúltese Jean Tulard, *Dictionnaire du Cinèma . Les réalisateurs*, Paris, Robert Laffont, 1982, p.561.

[518] Para la trayectoria cinematográfica de Claudio de la Torre, Véanse los comentarios de E.Sanz de Soto en el cap. "1940-1950", *Cine español (1896-1988)*, ed.cit., pp.182-183.

FILMOGRAFIA:

1) Cortometrajes.

1944. *Manolo Reyes*, *Pregones de ensueño*, y *Chuflillas*.

2) Largometrajes.

Pour vivre heureux. Pr.: Francia, 1931. G.: Claudio de la Torre, basado en la obra homónima de Yves Mirande, Revire y Tarride. Dial.: Yves Mirande. D.: Claudio de la Torre. I.: Simone Simon.

Primer amor. Pr.: Hermic Films (España), 1941. G.: Claudio de la Torre, Alfredo E-chegaray y Manuel Tamayo, basado en la novela homónima de Ivan Turguéniev. D.: Claudio de la Torre. I.: Tony d´Algy, Rosita Yarza, Consuelo de Nieva, Luis de Arnedillo, Josefina de la Torre, José María Seoane.

La blanca paloma. Pr.: Exclusivas Diana (España), 1942. G.: Claudio de la Torre, basado en la novela *La Virgen del Rocío ya entró en Triana*, de Alejandro Pérez Lugín. D.: Claudio de la Torre. I.: Juanita Reina, Tony d´Algy, Isabel Urcola, Lola Bremón, Josefina de la Torre, Eloisa Mariscal, Antonio Huelves.

Misterio en la marisma. Pr.: Sur Films (España), 1943. G.: Claudio de la Torre. D.: Claudio de la Torre. I.: Conchita Montes, Tony d´Algy, Fernando Fernández de Córdoba, Josefina de la Torre, Luis de Arnedillo, Manuel de Juan, Lola Flores.

Sobre *Misterio en la marisma*, Véase el estudio de Jaime J.Pena, en *Antología crítica del cine español**...***, ed.cit., pp.159-161.

18. Valle-Inclán, Ramón María del (La Puebla del Caramiñal - Pontevedra-, 1866; Madrid, 1936).

Poeta, novelista y dramaturgo, escribió sus primeras piezas bajo el influjo del Modernismo ascendente (***Cenizas***, 1899, refundida en 1908 como ***El yermo de las almas***), etapa que culminó con la serie novelesca de las ***Sonatas*** (1902-1905). Inició un nuevo ciclo dramático mítico-gallego, con las ***Comedias bárbaras*** (1907-1922), y la *tragedia de aldea*, ***Divinas palabras*** (1920), que terminó desembocando en el Esperpento (***Farsa y licencia de la Reina Castiza***, ***Luces de Bohemia***, 1920). A su misma estética -entroncada con los movimientos vanguardistas de la postguerra europea- responden, en especial, ***Los cuernos de don Friolera*** (1921), ***Las galas del difunto*** (1926), y ***La hija del capitán*** (1927), y los *"melodramas para marionetas"*, ***La rosa de papel***, y ***La cabeza del bautista*** (1924) [519]. Aunque de él se conservan muy pocas opiniones sobre el cine, aspecto en el que coincide con casi todos los escritores del 98, al enjuiciar las relaciones entre teatro y cine, Valle entendía que la renovación de aquél tendría que venir orientada por el cine

[519]Para el estudio de la vida y la obra de este autor, remito al libro de Melchor Fernández Almagro, *Vida y literatura de Valle-Inclán*, Madrid, Taurus, 1966. Para otros aspectos relacionados con su teatro, Véanse Antonio Risco, *La estética de Valle-Inclán.En los esperpentos y en el Ruedo Ibérico*, Madrid, Gredos, 1966; y Alonso Zamora Vicente, *La realidad esperpéntica (Aproximación a Luces de Bohemia)*, Madrid, Gredos, 1969. Para una relación completa de los montajes de obras de Valle-Inclán, Véase el libro-catálogo editado con motivo del Cincuentenario de su muerte, *Valle-Inclán y su tiempo hoy (Exposición "Montajes de Valle-Inclán")*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1986.

[520]. Los vínculos más destacables del dramaturgo con el séptimo arte presenta tres aspectos:

a) Opiniones sobre el Cine.

Los pocos testimonios conservados remiten a un artículo suyo, que apareció en la revista ***El Bufón*** (núm. 1, Barcelona, 1924, p.2), "Valle Inclán y su opinión sobre el cine", donde demuestra un sentido primitivo del cine en el que quiere resaltar su pureza, y la búsqueda de temas y motivos propios, innovadores del medio, en lugar de depender de las adaptaciones literarias exitosas [521].

b) Técnicas cinematográficas en su teatro.

Uno de los motivos de estudio por parte de los especialistas en su obra dramática ha sido el hallazgo de técnicas escénicas con rasgos cinematográficos. Valle se situaría como un anticipador en resolver la acción escénica con técnicas visuales, rasgos observables a través de las acotaciones y en la expresión y el sentir de los personajes valleinclanescos. A ésto último se han referido al destacar la mención de un personaje de ***Luces de Bohemia*** del nombre de *Fantomas* (héroe cinematográfico de un serial francés de gran éxito a partir de 1913), o que en ***La rosa de papel***, otro personaje empuñe el revólver *"con gozo y rabia de peliculero melodramático"* [522].

---

[520]Para las vinculaciones de Valle-Inclán con el cinematógrafo, Véase R.Utrera, *Modernismo y 98...*, op.cit., pp.156-177.

[521]Ibidem, pp.156-158.

[522]Véase el trabajo de Rafael Osuna, "El cine en el teatro último de Valle-Inclán", en *Cuadernos Americanos*, núm.223, México, 1979, pp.177-184. Sobre el fenómeno de

La utilización del espacio escénico con indicaciones y movimientos que sugieren más la proyección de una película que una representación teatral, la simultaneidad de escenarios, las rupturas linguísticas en la narración equivalentes a la sucesión de planos cinematográficos, en suma, su *cinematografismo*, tambien lo puso de relieve Antonio Risco refiriéndose a la escena última de ***La hija del capitán***, ampliando sus consideraciones a las llamadas *"novelas visuales"* como ***Tirano Banderas*** y la serie de ***El Ruedo Ibérico*** [523].

Zamora Vicente, por su parte, al referirse a ***Luces de Bohemia***, decía que *"está traspasada de cine"*, y proponía para llamar a las acotaciones de este esperpento -por remitir al primitivo cine- *"prosa de guión cinematográfico"* [524].

c) Valle, actor y autor adaptado.

1. Como actor la única aparición cinematográfica que tenemos del escritor se halla en la película ***La malcasada***, de 1926, a la que aludimos en el epígrafe dedicado a su autor y director, Francisco Gómez Hidalgo [525]. En esta curiosa cinta -hoy convertida en un documento histórico-, so pretexto de sacar en la pantalla a casi todas las personalidades de la

---

"confluencia cinematográfica" y la relación de Valle con las artes gráficas, Véase M.Fernández Almagro, op.cit., pp.219-222

[523]Véase *La estética de Valle-Inclán**...***, op.cit., pp.116-119 y 119-121, respectivamente.

[524]Véase el cap. "Del teatro al cine", en *La realidad esperpéntica**...***, op.cit., pp.156-163.

[525]Para este título, remito a la nota 161 de nuestro Capítulo anterior, *Teatro Finisecular*

época de Primo de Rivera, Valle Inclán salía unos minutos posando, junto a una modelo, en la escena del estudio del pintor Julio Romero de Torres.

2. Adaptaciones.- Las primeras de textos de Valle se orientaron hacia cuatro de sus relatos novelescos homónimos: ***Sonatas*** (J.A.Bardem, 1959), ***Flor de Santidad*** (A.Marsillach, 1972), ***Beatriz*** (G.Suárez, 1976), y ***Tirano Banderas*** (J.L.García Sánchez, 1993) [526]. Las versiones de sus obras teatrales en el cine español no llegaron hasta los años 80. Poco antes, el cine mexicano se adelantó con una muy poco difundida adaptación de ***Divinas palabras*** (1978), que realizó el director teatral Juan Ibáñez. La versión española de la misma pieza la abordó García Sánchez en 1987, apartándose del esperpento para evocar el ambiente de superstición y folklore gallego. ***Luces de Bohemia*** (1985), con guión de Mario Camus, intentaba aproximar la pieza original a través de una ambiciosa superproducción [527].

---

[526] Para las tres primeras versiones, remito a su estudio por L.Quesada, *La novela española y el cine*, op.cit., pp.163-169. Sobre *Tirano Banderas*, Véase Augusto Martínez Torres, *Diccionario de cine español*, Madrid, Espasa Calpe, 1994, pp.453-454.

[527] Antes de su paso al cine como realizador, Juan Ibáñez había sorprendido al público y a la crítica del Festival Internacional de Nancy (1964) con su montaje teatral de *Divinas palabras*, con la Compañía de Teatro Universitario de México, que obtuvo el Primer Premio, según la "Crónica" de Ricardo Doménech, *Primer Acto*, núm.55, agosto 1964, p.63. Para la otra versión remito al estudio de Ana Recio Mir, "Luces de Bohemia de Miguel Angel Díez", *8 Calas Cinematográficas en la Literatura de la Generación del 98*, R.Utrera (ed.), Sevila, Padilla Libros, 1999, pp.165-177.

FILMOGRAFIA:

Divinas palabras. Pr.: México, 1978. G.: Juan Ibáñez, según la obra homónima. D.: Juan Ibáñez. I.: Silvia Pinal.

Luces de Bohemia. Pr.: Laberinto, S.A./TVE (España), 1985. G.: Mario Camus, se gún la obra homónima. D.: Miguel Angel Díez. I.: Francisco Rabal, Agustín González, Fernando Fernán Gómez, Berta Riaza, Azucena de la Fuente, Vicky Lagos, Mario Pardo, Manuel Galiana, Manuel Zarzo, Alfredo Mayo, Joaquín Hinojosa.

Divinas palabras. Pr.: Ion Producciones/Lola Films/Lux Compagnie Cinématographi-que de France (España-Francia), 1987. G.: Enrique Llovet, Diego Santillán y José Luis García Sánchez, según la obra homónima. D.: José Luis García Sánchez. I.: Ana Belén, Francisco Rabal, Imanol Arias, Esperanza Roy, Aurora Bautista, Juan Echanove, Francisco Merino.

19. Vargas, Luis de (1891 - 1949).

Comediógrafo, continuador del teatro sainetesco que abasteció la escena con obras destinadas al lucimiento de primeras figuras. La pareja Enrique Chicote-Loreto Prado le estrenaron multitud de obras, entre ellas, ***Los lagarteranos*** (1927), y ***Las pobrecitas mujeres*** (1930). Otras figuras ligadas a su teatro fueron Valeriano León (él estrenó ***¿Quién te quiere a tí?***, y ***Don Floripondio***, en 1928), Margarita Xirgu (con ***Novelera***, 1928), y Carmen Díaz (con ***La de los claveles dobles***, 1930). En 1931 formó parte del grupo de autores y compositores que, con objeto de movilizar sus esfuerzos en pro de la industria del cine sonoro en España, decidieron la

constitución de la empresa C.E.A. Sus relaciones con el cine ofrecen los siguientes aspectos:

a) Referentes cinematográficos en su obra.

Una de sus primeras obras estrenadas llevaba por título ***Cinema*** (1923) la cual, en opinión de Gómez Mesa, pretendía ser una sátira de ese mundillo en la que se trazaba la caricatura de sus tipos -en especial la del galán donjuanesco de las películas mudas- y de su ambiente, aunque carecía de profundidad [528].

La técnica cinematográfica aplicada al montaje escénico tambien reaparecerá al in corporarla a alguna de sus obras: la utilización de un prólogo filmado para explicar ciertas acciones de ***¿Quién te quiere a tí?*** (subtitulada "novela escénica en 3 actos y unos metros de película"), estrenada por la pareja Valeriano León-Aurora Redondo en el teatro La Latina (16-III-1928) [529].

b) Argumentista y guionista.

Intervino en estas actividades durante los años de posguerra. En 1942 colaboró escribiendo los diálogos adicionales de ***Goyescas*** (B.Perojo), junto con Antonio Quintero, y compuso el argumento y guión de ***Se vende un palacio*** (L.Vajda). Y en 1944 participó en la adaptación de una novela de Luisa María Linares (*Mi novio el Emperador*) -en

[528] Véase *La Literatura Española en el Cine Nacional**...***, op.cit., p.270.

[529] Véase E.Díez-Canedo, op.cit., III, p.104.

colaboración con Tamayo y Echegaray-, realizada por el mismo Vajda con el título de ***Te quiero para mí*** [530].

c) Autor adaptado.

Se efectuaron adaptaciones de tres de sus obras, en España y México. Las españo las corresponden a la versión muda de ***Los lagarteranos*** (1928), basada en la zarzuela homónima, y la sonora de ***Don Floripondio*** (1936-39), cuyo rodaje y sonorización quedaron interrumpidos por la guerra, siendo interpretada por el mismo actor (Valeriano León) que la había dado a conocer en el teatro. La versión mexicana de ***¿Quién te quiere a tí?***, en 1941, aparece como una consecuencia directa del éxito de la pieza teatral en aquel país por las actrices españolas hermanas, Anita e Isabel Blanch -intérpre tes tambien de la cinta-, quienes habían ofrecido más de cien representaciones en un teatro de la capital azteca con el título ***La casa de la risa Ja Ja Ja*** [531].

FILMOGRAFIA:

Los lagarteranos. Pr.: Madrid (España), 1928. G.:Armando Pou, según la obra homónima. D.: Armando Pou. I.: Josefina Juberías Ochoa, Isabel Alemany, José María Jimeno, Alfonso Orozco Romero.

Don Floripondio. Pr.: Roptence (España), 1936-39. G.: Eusebio Fernández Ardavín y Mauricio Torres, según la obra homónima. D.:

---

[530] Para los dos films de Vajda,Véase Francisco Llinás, *Ladislao Vajda.El húngaro errante*, Valladolid, Seminci, 1997, pp.56-57 y 60-62, respectivamente.

[531] Según nos descubre E.García Riera, op.cit., II, 1970, p.32.

Eusebio Fernández Ardavín.I.: Valeriano León, Rafaela Rodríguez, Marcedes Prendes, Manuel Dicenta, José Alfayate, Matilde Vilariño.

¿Quién te quiere a tí?. Pr.: América Films (México), 1941.G.:Rolando Aguilar, según la obra homónima. D.: Rolando Aguilar. I.: Arturo de Córdova, Anita Blanch, Isabel Blanch, Joaquín Pardavé, Sara García, Amparo Morillo.

20. Otros Autores de Preguerra.

1. JORGE (La Palma -Huelva-, 1884-Madrid, 1958), y JUAN DE LA CUEVA (1887 - Madrid, 1955).- Los Hermanos Cueva ejercieron el periodismo y, como autores de teatro, cultivaron la comedia *andaluza* a la manera de los Quintero. Se iniciaron en 1909 con el sainete ***Aquí hase farta un hombre*** (premiado en un Concurso organizado por ***Heraldo de Madrid***), y alcanzaron su mayor éxito con la comedia sentimental, ***Creo en tí***, estrenada en 1934. En 1951 obtuvieron el Premio "Lope de Vega" con ***Como era en un principio***. Jorge de la Cueva contactó con el cine al escribir el guión titulado "Vísperas imperiales", sirviendo de base argumental para ***El doncel de la reina*** (E.Fernández Ardavín, 1946). Ambos hermanos ejercieron la crítica de cine en diarios madrileños, Jorge con el seudónimo *Clara Nox*, en ***El Debate***, y Juan escribió durante veinte años en ***Informaciones***, según referencias de Gómez Mesa [532]. Su exitosa pieza de 1934 se llevó al cine en el momento de esplendor del género *folklórico*, dirigida en 1952 por Luis Lucia bajo el título de ***Gloria Mairena***,

[532] Ibidem, pp.86-87.

que constituiría una de las cintas más carismáticas protagonizadas por la tonadillera Juanita Reina.

Gloria Mairena. Pr.: Producciones Reina (España), 1952. G.: José Luis Colina, Ricardo Blasco y Luis Lucia, basado en *Creo en tí*. D.: Luis Lucia. I.: Juanita Reina, Eduardo Fajardo, Ricardo Acero, Rafael Arcos, Francisco Bernal, Mercedes Cora.

2. JOSE FERNANDEZ DEL VILLAR (Málaga, 1888 - 1941).- Autor muy popu lar en el cultivo de la comedia sainetesca a través de una extensa producción que abasteció los teatros desde 1920 a 1936. Sus títulos más celebrados fueron ***La Diablesa*** (1921), ***Cándido Tenorio*** (1923), ***Mimí Valdés*** (1925), ***Lola y Lolo*** (1928), ***Mi casa es un infierno*** (1930), ***Don Pedro el Cruel o Los hijos mandan*** (1932), etc., [533], aunque la obra más exitosa y representada fue ***La educación de los padres*** (1929). El actor Paco Martínez Soria, que la llevó en su repertorio varios años, pasó a interpretarla en cine en 1971 cambiando la acción a nuestros días.

Hay que educar a papá. Pr.: Hidalgo, S.A./Filmayer (España), 1971. G.:Vicente Coello y Mariano Ozores, basado en *La educación de los padres*. D.: Pedro Lazaga. I.:Paco Martínez Soria, Helga Liné, Jaime de Mora y Aragón, Julia Caba Alba, Marta Baizán, Máximo Valverde, Rafael López Somoza, Rafaela Aparicio.

---

[533]Díez-Canedo define su manera teatral como *"un arnichismo de baja calidad"*, Op.cit., III, p.191.

3. ENRIQUE LOPEZ ALARCON (Málaga, 1881 - Madrid, 1948).- Periodista, poeta y dramaturgo, cultivó el *teatro poético*, escrito casi siempre en colaboración con otros: Ignacio Alberti (***Sebastián el Bufanda***, 1916), Cristóbal de Castro (***Gerineldo***, 1908), y Ramón de Godoy, a cuya obra de ambos debe su fama escénica, ***La Tizona*** (1914). Otras obras suyas fueron ***Dictadura*** (1930), y ***Juguetes cómicos*** (1931). Suele aparecer citado tambien como autor de la pieza teatral en la que se inspiró Alfonso Benavides para dirigir ***Madrid se divorcia*** en 1934, aprovechando de forma oportunista la recién regulada Ley del Divorcio, de marzo de 1932 [534].

Madrid se divorcia. Pr.: Sonoro-Films (España), 1934. G.: Alfonso Benavides, según la obra homónima. D.: Alfonso Benavides y Adelqui Millar. I.: Rosita Lacasa, José María Linares Rivas, Jesús Tordesillas, Octavio de Alvar, Pilar Soler, Emma Villiers, Carlos Martínez Baena, Javier de Rivera y la bailarina Ana María.

4. PILAR MILLAN ASTRAY (La Coruña, 1879 - Madrid, 1949).- Una de las autoras teatrales de más éxito entre los años 20 y la guerra civil, cuyas comedias respondían a la modalidad genérica que triunfaba por entonces en la escena española: la comedia popular *asainetada* y el

[534] Sobre el accidentado rodaje de esta cinta, que requirió la ayuda técnica del director Adelqui Millar, y el cúmulo de escándalos promovido antes del estreno, Véase Román Gubern, *El cine sonoro en la II República (1929-1936)*, Barcelona, Lumen, 1977, pp.103-104.

sainete *alargado* [535]. Entre 1918 y 1936 estrenó un importante número de comedias pero fueron sus sainetes los que le proporcionaron un éxito indiscutible(***Los amores de la Nati***, ***La chica de la pensión***, ***Magda la Tirana***, etc.), y, muy especialmente, el que consiguió en la temporada 1924-25, con ***La tonta del bote*** (sainete en tres actos), su mayor triunfo en las tablas, repuesto antes y despues de la guerra, y llevado al cine en tres ocasiones [536]. La melodramática historia de la pobre niña convertida en estrella, que combinaba el clásico tipo de la boba ingenua con el mito de la Cenicienta, atrajo al cine español inmediatamente despues de la guerra, brindando a Gonzalo Delgrás la oportunidad de dirigir su primera película en 1939 -titulada homónimamente-, y el feliz descubrimiento de la actriz Josita Hernán. La segunda versión de la pieza, titulada ***La chica del barrio*** (1955), aparecía como una recreación del sainete castizo para lucimiento musical de sus intérpretes, Lolita Sevilla y Pepe Blanco [537]. La tercera versión, ***La tonta del bote*** (1970), dirigida por Orduña, volvía a utilizar el

---

[535]Sobre el lugar que ocupa ésta, entre la pléyade de autoras teatrales de los mismos años, Véase el cap. "Las escritoras teatrales y el género cómico: comedias, sainetes y juguetes cómicos", en P.Nieva de la Paz, op.cit., pp.203-247.

[536]Véase Pilar Nieva de la Paz, "Tras los pasos de Arniches, una ilustre sainetera: Pilar Millán Astray", en Juan A.Ríos Carratalá (ed.), *Estudios sobre Carlos Arniches*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1994, pp.119-130.

[537]Para readaptar la historia original a los cánones del género *folklórico* se precisó la colaboración de varios guionistas, incluyendo *"diálogos adicionales"* de José Luis Ozores y Guzmán Merino, Véase Julio Pérez Perucha (ed.), *El cine de José Isbert*, Ayuntamiento de Valencia, 1984, pp.154-155.

título de la obra y a situar la acción en 1925, facilitando el triunfo en la pantalla de la actriz cómica Lina Morgan.

La tonta del bote. Pr.: Procines (España), 1939. G.: Margarita Robles y Gonzalo Delgrás, según la obra homónima. D.: Gonzalo Delgrás. I.: Josita Hernán, Rafael Durán, Amparo Martí, Carmen López Lagar, Camino Garrigó, Antonia Más, Olga Peiró.

La chica del barrio. Pr.: Benito Perojo P.C. (España), 1955. G.: Angel Jordán, Vicen-te Coello, Manuel Villegas López, Antonio Guzmán Merino y José Luis Ozores, basado en *La tonta del bote*. D.: Ricardo Núñez. I.: Lolita Sevilla, Pepe Blanco, José Isbert, María Arias, José Luis Ozores, Tony Soler, y Ballet de Marianela de Montijo.

La tonta del bote. Pr.: Atlántida Films (España), 1970. G.: Margarita Robles, Rafael J.Salvia y Eloy Herrera, según la obra homónima. D.: Juan de Orduña. I.: Lina Morgan, Arturo Fernández, María Asquerino, Mary Francis, José Sacristán, Antonio Casal, Tomás Blanco, Roberto Rey, Tony Soler.

5. EL PASTOR POETA, Julián Sánchez Prieto (Ocaña -Toledo-, 1886 - Madrid, 1979).- Autor popularmente conocido por el seudónimo de *El Pastor Poeta*, por su condición de pastor de profesión y por haber comenzado a escribir poesías y obras teatrales en verso que contaban con el favor del público. De entre las últimas, cabe citar ***¡¡Al escampío!!*** (1926), y ***Un alto en el camino*** (1928), ambas en verso y de ambiente rural toledano. La segunda de esas piezas, de fuerte contenido melodramático, se adaptó al cine en 1941 conservando el mismo título y la

integridad del argumento, cuyo guión y dirección los realizó Julián Torremocha con pequeños cambios. Entre éstos hay que destacar el uso del habla rústica coloquial, en lugar del verso, y el convertir al personaje de la entretenida del *villano* (un chalán de caballerías), quien seduce y arruina al protagonista, por una estrella de variedades que encarnaba Lola Flores [538].

Un alto en el camino. Pr.: Torremocha (España), 1941. G.: Julián Torremocha, según la obra homónima. D.: Julián Torremocha. I.: Mary Delgado, Vicente Soler, Lola Flores, Gonzalo Llorens, Juan Cortés, Ildefonso Cuadrado, Luis Berraquero, Antonio Aullón.

5. III.AUTORES DEL EXILIO.

Tomamos esta denominación para estudiar a un grupo de dramaturgos algo heterogéneos en cuanto a su ubicación generacional en las historias del teatro español [539], pero con el denominador común de

---

[538] Un año antes, el mismo director había llevado al cine la obra de los Hermanos Quintero, *Cancionera*, respetando en los diálogos la versificación de la obra original, según expresa Fernando Vizcaíno Casas, *Diccionario del Cine Español (1896-1968)*, Madrid, Editora Nacional, 1970, p.327.

[539] Para establecer los precedentes dramáticos de algunas de las figuras aquí estudiadas -el teatro de la generación de la República-, Véase el art. de Antonio Castellón, "Proyectos de reforma del teatro español 1920-1939", *Primer Acto*, núm.176, 1976, pp.4-13. Además, Véase la distinta clasificación o agrupación con que son estudiados Gregorio Martínez Sierra y Jacinto Grau, con respecto a Rafael Alberti, Max Aub o Alejandro Casona, en uno de los manuales consultados para este apartado: Francisco Ruiz Ramón , *Historia del Teatro Español. Siglo XX*, Madrid, Cátedra, 1975, pp.55-57, 140-155, 209-224, 224-244, y 245-269, respectivamente. Con la excepción de Martínez Sierra cuya vida *autoral* se cerró definitivamente en el exilio, la variedad estilística de los autores estudiados aquí, también

haber compartido la salida de España o la permanencia fuera de nuestras fronteras tras la guerra civil [540]. El otro nexo común que comparte este grupo de escritores exiliados es la patria de adopción y una serie de actividades similares para su supervivencia. Desde los años 1936-39, dos países latinoamericanos, en especial Argentina y México [541], constituyeron los centros receptores de intelectuales y artistas republicanos. En ambos países, aun cuando muchos de ellos mostraran una viva dedicación al medio teatral, y otros -menos habituales en la labor escénica-, cultivaran diversos géneros, la mayoría de estos autores desempeñaría un importante papel en la industria cinematográfica, además del influjo notable que cada uno iba a desempeñar en la vida cultural de los países de acogida, con la única excepción de Jacinto Grau, quien fijó su exilio en

---

aparece reagrupada en un mismo bloque por el ensayista teatral César Oliva, en el cap. "El teatro de los vencidos", *El Teatro desde 1936*, Madrid, Alhambra, 1989, pp.133-191.

[540] Una rigurosa aproximación nos la ofrece Ricardo Doménech, "Aproximación al teatro del exilio", en *El exilio español de 1939*, José Luis Abellán (ed.), Madrid, Taurus, 1976, Vol.4, pp.183-246. Véase tambien Andrés Trapiello, *Las armas y las letras.Literatura y guerra civil (1936-1939)*, Barcelona, Planeta, 1994.

[541] Sobre el destino de los exiliados en México y las consecuencias culturales, Véanse José Luis Abellán, *De la Guerra Civil al exilio republicano (1936-1977)*, Madrid, Mezquita, 1983, pp.67-71, y 112-117, respectivamente; Alberto Enríquez Perea, *México y España: solidaridad y asilo político,1936-1942*, México, Secretaría de Relaciones Exteriores, 1990; Francisco Caudet, *El exilio republicano en México.Las revistas literarias (1939-1971)*, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1992; y, muy especialmente, *El Exilio Literario Español de 1939*, 2 Vols., Manuel Aznar Soler (ed.), Actas del Primer Congreso Internacional (Bellaterra, 27 de noviembre-1 de diciembre de 1995), Barcelona, Gexel, 1998.

Buenos Aires y allí prosiguió su quehacer literario [542]. La dedicación más o menos ocasional al cine de estos escritores, en Argentina, Cuba y México, está recogida y descrita por vez primera en ***Cine Español en el Exilio (1936-39)***, de Román Gubern [543], un libro imprescindible para recabar algunos datos de este capítulo y al que acudiremos en más de una ocasión. De igual manera, en especial para rastrear la trayectoria fílmica de los exiliados incorporados a la actividad cinematográfica en México, entre 1940-50 -en cuya industria se abriría paso paralelamente un cineasta como Buñuel, tambien exiliado-, hay que referirse a la ingente contribución del crítico e historiador hispano, Emilio García Riera, cuyo análisis de aquella cinematografía entre 1926 y 1970, nos resulta de obligada y continua referencia [544].

El grupo de dramaturgos españoles *del exilio* estudiados incluye, por orden alfabético, a Rafael Alberti, Julio Alejandro, Manuel Altolaguirre, Max Aub, José Bergamín, José Carbó, Alejandro Casona, Magda Donato, Jacinto Grau, Alfonso Lapena, León Felipe, Gregorio Martínez Sierra, Paulino Masip, y Eduardo Ugarte. De esta lista, coincidente con las descritas en el libro ***Cine Español en el Exilio...*** (GUBERN: pp.47 y 54),

---

[542] C.Oliva, op.cit., p.147. En el estudio de R.Doménech se justifica, sin embargo, la ausencia de Jacinto Grau porque *"tenía escrito y publicado lo mejor de su teatro"*, art.cit., p.243.

[543] Véanse los caps. "El exilio cinematográfico 1936-1939" y "Escritores, guionistas y críticos",en la citada obra, Barcelona, Lumen, 1976, pp.13-17, y 47-70, respectivamente.

[544] *Historia Documental del Cine Mexicano*, 9 Vols., México, Era, 1969-1978. De la misma obra existe edición en España: 16 Vols., Guadalajara, Universidad, 1992-1994.

se ha excluido la figura de Ramón Gómez de la Serna -de quien nos ocupamos en el capítulo anterior-, por su desconexión con el teatro y con el cine, desde que se estableciera en Buenos Aires en 1936 [545].

---

[545]Por razones diferentes a las de Gómez de la Serna -al cual se ha estudiado en el apartado del Teatro anterior a 1936-, nuestro trabajo excluye de este capítulo a otros intelectuales ligados al teatro en la década de los años 30 (a veces su labor dramática no era sino un simple conato circunscrito al teatro *de circunstancias* en la guerra civil), en su mayor parte exiliados a México, los cuales mantuvieron ciertos vínculos, en la teoría o en la práctica, con el cine. Al grupo de los que sintieron la influencia del cine sobre su literatura pertenecen:

a) César M.ARCONADA (1900-1964).- Novelista, poeta y cultivador del teatro *de urgencia* durante la guerra, de cuyo interés por el cine hablan los títulos de sus ensayos, Vida de Greta Garbo (1929), y ***Tres Cómicos del Cine (Charles Chaplin, Clara Bow,Harold Lloyd)*** (1931), anteriores a su exilio en Moscú.

b) Luis CERNUDA (1904-1963).- Poeta y autor de una única pieza teatral, ***La familia interrumpida*** (1937) -recuperada para su estreno en 1996, Véase la crítica de Lorenzo López Sáncho, ***ABC***, 3-X-96-, fue dejando constancia de su amor por el cine y algunas de sus legendarias figuras, en libros como ***Perfil del aire*** (1927), ***Un río, un amor***(1929), y, sobre todo, en ***Los placeres prohibidos*** (1931).

c) Benjamín JARNES (1888-1950).- Colaborador de ***Revista de Occidente***, estrenó una pieza teatral, ***Folletín*** (1932), y reunió una selección de sus escritos cinematográficos en su libro ***Cita de ensueños*** (1936), antes de partir para el exilio en 1939.

d) Pedro SALINAS (1891-1951).- Figura poética clave del 27 y autor de numerosas piezas cortas y del drama ***Judit y el tirano*** -estrenada en 1992-, rindió homenaje al cine del Oeste en el poema “Cinematógrafo”, contenido en ***Seguro azar*** (1929).

A otro grupo más amplio, de escritores vinculados al cine con la práctica del guión o las adaptaciones, pertenecen:

e) Alvaro CUSTODIO (1913-1992).- Escribió obras teatrales desde los años anteriores a la guerra civil, y, al afincarse en México en 1945, además de cultivar la crítica de cine (***Datos sobre el Cine***, 1952, contenía una selección de sus textos), trabajó como guionista en una serie de melodramas para Ninón Sevilla, antes de dedicarse a la televisión a partir de

1952, y de destacarse especialmente como director escénico de la Compañía del Teatro Clásico de México (1953-1973).

f) Concha MENDEZ (1898-1986).- Además de poetisa, publicó varias piezas teatrales entre 1931 y 1935, aunque su obra más conocida (***El solitario***, 1936), aparece adscrita al teatro *de circunstancias*. Escribió dos argumentos originales para el cine: el de ***Historia de un taxi*** (C.E.Nazarí, 1927), y, ya en el exilio mexicano, el de ***Prisionera del recuerdo*** (E.Ugarte, 1952), que precedió a su separación de Manuel Altolaguirre.

g) Victor MORA (1879-1961).- Autor de populares zarzuelas catalanas (la de más éxito, ***Cancó d´amor i de guerra***, escrita en colaboración con Luis Capdevila, data de 1926), al exiliarse en México, colaboró como argumentista y guionista, preferentemente, con el realizador Fernando A.Rivero (1941-43), y escribió el guión de un melodrama de tan immensa popularidad como ***El derecho de nacer*** (Z.Gómez Urquiza,1952).

h) Santiago ONTAÑON (1903-1989).- Otro de los autores que trabajaron para las Guerrillas del Teatro con varias obritas, y quien, aparte su excepcional labor como escenógrafo, trabajó para el cine en diversas especialidades, tales como la de actor, decorador e, incluso, como director (***Los claveles***,1935, y la inconclusa ***Caín***,1937), antes de salir para Latinoamérica.

i) Ramón J.SENDER (1901-1982).- Prestigioso novelista, colaboró en la revista ***Nuestro Cinema***, y tampoco se sustrajo al ensayo escénico durante la guerra en que escribió varias piezas breves, como ***La llave*** -adaptada por TVE en 1969-, y de quien se han llevado a la pantalla sus célebres novelas ***Crónica del alba*** (1982), y ***Réquiem por un campesino español*** (1985).

j) Paco Ignacio TAIBO.- Escritor exiliado a México a finales de los 50 donde se especializó en la crítica cinematográfica, y luego pasó al teatro con ***El juglar y la cama*** (1967), dedicada a León Felipe, para el cual había escrito antes el texto del documental ***Que se callen*** (1965).

Para la elaboración de estos datos se han seguido los ensayos de R.Gubern, C.Oliva y R.Doménech, citados, y también el apartado “Literatura y Cine”, en *Diccionario de Literatura Española e Hispanoamericana I (A-M)*, Ricardo Gullón (ed.), Madrid, Alianza, 1993, pp.858-867; Juan Manuel Bonet, *Diccionario de las Vanguardias en España (1907-1936)*, Madrid, Alianza, 1995; y José Antonio Pérez Bowie, *Materiales para un sueño.En torno a la recepción del cine en España 1896-1936*, Salamanca, Librería Cervantes, 1996, pp.42-43, y 146-148**.**

1. Alberti, Rafael (Puerto de Santa María -Cádiz-, 1902).

La obra dramática de Alberti, iniciada con la pieza antinaturalista ***El hombre deshabitado*** -estrenada en Madrid en 1931-, suele estudiarse bajo dos epígrafes: el teatro *político* -al que pertenecen ***Fermín Galán***, 1931, ***De un momento a otro***, 1938-39, y ***Noche de guerra en el Museo del Prado***, 1956-, y el teatro *poético* -con ***El trébol florido*****,** 1940, ***La Gallarda***, y ***El Adefesio***, de 1944- [546]. A éstas suele añadirse también las piezas del teatro *de urgencia* o de guerrillas, escritas durante la guerra civil. Ninguna de las citadas obras se llegó a filmar directamente para el cine aun cuando, en el año 1931, en el que Margarita Xirgu estrenara una biografía escénica de Fermín Galán, recibida en su première del Teatro Español de Madrid escandalosamente [547], se realizase una cinta de igual título (***Fermín Galán***, F.Roldán), con argumento del poeta Enrique López Alarcón, inspirado en la sublevación pro-republicana dirigida por los capitanes Fermín Galán y Angel García Hernández, y que iba a convertirse en la primera película inequívocamente política del nuevo régimen, según documentó Román Gubern [548]. Salvo los casos de las dos piezas estrenadas en 1931, el teatro de Alberti no se representó en España hasta que el poeta -tras vivir en el exilio desde el 39, junto con su esposa, María

---

[546]Véase Fernando de Diego, *El teatro de Alberti: teatralidad e ideología*, Madrid, Fundamentos, 1988.

[547]Antonina Rodrigo, *Margarita Xirgu y su teatro*, Barcelona, Planeta, 1974,pp.175-178.

[548]Véanse Román Gubern, *El Cine Sonoro en la II República (1929-1936)*, Barcelona, Lumen, 1977, pp.31-33, y José María Caparrós Lera, *El Cine republicano Español 1931-1939*, Barcelona, Dopesa, 1977, p.109.

Teresa León- volviera a su país después de morir Franco. Y, por tanto, los temas tratados en su teatro del exilio que documenta César Oliva en un certero capítulo titulado "El teatro de los vencidos" [549], incumplían la ley no escrita pero de sobra empleada, por el cine de habla hispana, de esperar a que una obra alcanzase el éxito comercial para, a continuación, adaptarla al cine. De ahí que, al volver por fín a los escenarios españoles algunas obras de Alberti, sólo ***El Adefesio*** (presentada el 24 de septiembre de 1976, en el Reina Victoria madrileño, bajo la dirección de José Luis Alonso, y que contaba con la recuperación de la actriz exiliada en Francia, María Casares), llegó a adquirir carácter de acontecimiento cultural y político [550], por lo que su eco se trasladó incluso al medio de mayor audiencia, la televisión. Esa misma obra, después de una larga y triunfal gira, fue objeto de la subsiguiente adaptación televisiva en 1982 [551]. Por tanto, descartadas las versiones al cine de su teatro, la inclusión de Alberti en nuestro estudio se fundamenta en la doble relación entre el escritor y el cine.

a) Por la atracción personal hacia el Séptimo Arte, plasmada en su poesía.

La pasión del poeta por el cine arranca de su niñez, en la época del cine mudo, confesándose admirador de las primeras vamps, como Francesca Bertini, las cintas de episodios y los actores cómicos

---

[549] En *El Teatro desde 1936*, op.cit., pp.133-164.

[550] Véase Francisco Alvaro, *El Espectador y la Crítica (El teatro en España en 1976)*, Valladolid, Ed. del autor, 1977, pp.83-93.

[551] Realizada por Sergio Schaaf, en ella encarnó a *Gorgo* -la protagonista- la actriz Irene Gutiérrez Caba, fallecida en 1995.

americanos [552]. Las impresiones del primitivo cine quedaron reflejadas en el último poema de ***Cal y Canto***, titulado "Carta Abierta" (1927), que contiene una declaración entusiasta por el arte del siglo XX:

"Yo nací -¡respetadme!- con el cine" [553].

Dos años después empieza a publicar en la revista ***La Gaceta Literaria*** una serie de versos alusivos a las figuras que más le impactaron del cine norteamericano primitivo: Keaton, Chaplin, Laurel y Hardy, Ben Turpin. Estos homenajes poéticos -ampliados a otros nombres, como Luisa Fazenda, Harry Landgdon o Bebe Daniels y Menjou- están contenidos en su libro ***Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos*** [554].

---

[552]Los primeros testimonios del poeta gaditano sobre el entusiasmo que despertó el cine en su generación, aparecen en su libro de memorias, Véase *La Arboleda Perdida*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1975, pp.249-253. Pero las declaraciones más explícitas sobre la influencia ejercida por el cine en su obra se hallan en la entrevista en torno a su libro sobre los *tontos* del cine mudo,Véase Rafael Utrera, *Literatura Cinematográfica.Cinematografía Literaria*, Sevilla, Alfar, 1987, pp. 39-47.

[553]Tomando este verso como base de vinculación entre poesía y cine, presenté la comunicación "Rafael Alberti: Yo nací -¡respetadme!- con el cine", en el Seminario "La imagen de la letra.La letra de la imagen", Universidad de Alicante, junio 1994, Véase Juan A.Ríos Carratalá-John D.Sanderson (eds.), *Relaciones entre el Cine y la Literatura: un lenguaje común*, Alicante, Secretariado de Cultura de la Universidad, 1996, pp.43-48.

[554]Rafael Alberti, *Sobre los ángeles. Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos*, C.Brian Morris (ed.), Madrid, Cátedra, 1981. La huella del libro sobre los *tontos*, en particular, se dejó sentir en otro poeta y prosista, figura clave de la vanguardia en Aragón, Tomás SERAL Y CASAS (1909-1975), quien, además de haber ejercido la crítica de cine en Zaragoza, en una de sus obras poéticas, ***Mascando goma de estrellas*** (1931) -subtitulada *"poemas bobos"*-, incluía la composición "Bebe Daniels ha sido un minuto comandante", dedicada a Dalí, Véase *Diccionario de las Vanguardias en España...*, op. cit., pp.568-569.

El título del libro, sugerido por José Bergamín, aparece extraído del personaje del gracioso *Chato* de ***La hija del aire***, de Calderón: *"Yo era un tonto y lo que he visto / me ha hecho dos tontos; no sé / si he de acertar el camino"*. En dicha frase intenta resumir la pureza inicial del cine y la capacidad de asombro que podía suscitar en el ingenuo espectador: *"Puede significar lo que quiera. Alude un poco a la pureza que tiene el cine, el asombro lírico, a lo inesperado"* (UTRERA, 1987: p.41). No obstante la fascinación ejercida por aquel cine antiguo entre algunos miembros de la generación poética de Alberti (recordemos el diálogo teatral de García Lorca: ***El paseo de Buster Keaton***, 1928), ***Yo era un tonto...*** aparece como el intento más coherente entre Poesía y Cine que fructificó durante la Generación del 27, rubricado por Alberti en sus declaraciones: *"Sí, conozco ese dialoguito (lorquiano) de Buster Keaton; no conozco nada más. En fín, el intento poético creo que lo hice yo nada más"* (UTRERA, 1987: p.46).

b) Por los contactos profesionales con el medio cinematográfico en el exilio.

Además de poeta y dramaturgo, este superviviente literario del 27 tuvo diversos contactos con la industria del cine. Primeramente, durante la guerra civil apareció recitando un poema en el documental ***En defensa de Madrid*** (1936), junto a María Teresa León y Louis Aragon, que servía de fondo al reportaje de diez minutos sobre las fortificaciones de Madrid [555].

[555] Véase Carlos Fernández Cuenca, *La Guerra de España y el Cine*, Vol. II, Madrid, Editora Nacional, 1972, p.816.

En segundo lugar, a lo largo de la etapa posterior del exilio en Hispanoamérica intervino en algunas actividades relacionadas con el cine, años antes de establecerse en Europa. Alberti y María Teresa LEON (1903-1988) [556] formaron parte del grupo de intelectuales exiliados que se dedicaron al cine de una forma ocasional, en calidad de guionistas y argumentistas, como una prolongación de su actividad literaria principal. De su estancia uruguaya es el experimento de ***Pupila al viento*** (1945) *"palabras sincrónicas para un film de Enrico Gras sobre Punta del Este"*, cuyo comentario fue leido por la pareja Alberti-León. Según ha declarado el escritor, primero se rodó el film en las playas uruguayas en torno a un faro desde el que se contemplaba un bello paisaje marino, *"...y yo hice luego las ´palabras`, haciéndolas coincidir rigurosa y silábicamente con la imagen"* (UTRERA, 1987: p.46).

---

[556] María Teresa LEON (1903-1988).- Compartió diversas colaboraciones con Alberti durante el exilio, si bien tomó contacto primero en solitario con el cine argentino, en los estudios San Miguel, trabajando como autora de los guiones de *Los ojos más lindos del mundo* (L.Saslavsky, 1943), y *El gran amor de Bécquer* (A.De Zavalía, 1946). Ella escribió también el libro titulado *El gran amor de Gustavo Adolfo Bécquer* (Buenos Aires, Losada, 1946), pasando a hacer audiciones radiofónicas que pronto tuvo que dejarlas por continuos tropiezos con la censura peronista, Véase su libro *Memoria de la melancolía*, Buenos Aires, Losada, 1970, pp.271-274. Para la misma etapa, Véase el cap. "María Teresa León, la miliciana de mejor aire", en Antonina Rodrigo, *Mujeres para la Historia.La España silenciada del Siglo XX*, Madrid, Compañía Literaria, 1996, pp.89-124. El estudio más completo sobre su trayectoria como escritora lo ofrece Gregorio Torres Nebrera, *Los espacios de la memoria (La obra literaria de María Teresa León)*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1996.

Sin embargo, la contribución más importante de ambos estuvo en Argentina donde se sitúa su notable adaptación de ***La Dama Duende*** (L.Saslavsky, 1945), basada en la comedia homónima de Calderón. Para ésta se escribió un argumento nuevo que recreaba la acción en la España borbónica, completándose el guión con las canciones y poemas escritos o recopilados por el propio Alberti. La cinta constituiría una muestra particularmente representativa del *film de exiliados*, denominación atribuida a la tendencia de agrupaciones solidarias de artistas en los primeros años del exilio hispanoamericano (GUBERN, 1976: p.15). En dicho film, cada uno de los miembros de sus respectivas especialidades -interpretación, guión, fotografía, decoración y música-, afincados por entonces en Buenos Aires, contribuyeron decisivamente en la recreación del espíritu de la comedia calderoniana resolviendo en imágenes las aristas teatrales, con la aportación de originales soluciones sonoro-visuales para hacer progresar la acción cinematográfica [557]. Lo que distingue esta versión de las miméticas adaptaciones literarias que se hacían por entonces en Hispanoamérica y en la España de posguerra, es su planteamiento, irrespetuoso con la letra en verso de la pieza, sin traicionar la idea del texto

[557] En las peculiaridades de esta adaptación basé mi ponencia "La Dama Duende: una propuesta fílmica de Rafael Alberti y Maria Teresa León en Argentina", II Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino, Buenos Aires, agosto de 1993. La idea de encargarles el guión de un tema hispano a la pareja surgió de su intensa amistad con Luis Saslavsky (*"devenida una suerte de homenaje del director argentino a la España peregrina"*), según nos ha revelado la hija de aquéllos, Aitana Alberti, en un reciente y clarificador artículo sobre el alumbramiento cinematográfico de esta singular adaptación, titulado "La dama duende", *ABC Cultural*, núm.267, 13-XII-96, p.19.

original [558]. La película se estrenó en nuestro país -distribuida por la prestigiosa marca CIFESA-, pero con la omisión, en los carteles publicitarios, del nombre de sus adaptadores dada su condición de exiliados políticos.

Consignemos también que la canción de Alberti "Se equivocó la paloma", apareció incluida en la banda sonora de un melodrama argentino-mexicano, ***Esposa o amante*** (A.Corona Blake, 1959).

c) Cortometrajes y Documentales.

Al período español de los últimos años del franquismo y de la transición, pertenecen algunos cortometrajes inspirados en la obra poética de Alberti y diversos documentales televisivos que mostraban al artista recitando sus versos ante grandes auditorios, en compañía de actores como Nuria Espert y Francisco Rabal. A los primeros pertenece ***Ensayos*** (1971), corto dirigido por Raul Peña e interpretado por el conjunto musical Aguaviva, que *"sobre textos de Rafael Alberti, Bertold Brecht y Blas de Otero, es tanto un acercamiento a un grupo de personas como un experimento onírico"* [559]. Y ***Funerales de arena***, uno de los cuatro cortos que Francisco Rabal dirigió entre 1974 y 1978 - materialización de sus aficiones poéticas con la realización-, el cual se basaba en los *"Poemas escénicos"* de su amigo y camarada comunista Alberti, rodándose cuando éste todavía residía en Roma. La buena acogida del corto en el Festival de

---

[558] A este aspecto dedicaba especial interés en la citada ponencia,cuya síntesis apareció publicada en mi art. "La Dama Duende: una película de exiliados", *Gaceta Universitaria*, núm.11, Octubre 1993, pp.33-34.

[559] Del Anuario *Cine Español 1972*, Madrid, Uniespaña, 1972, p.208.

Huelva donde fue premiado, le permitió a Rabal realizar otros más que recogían la poesía y el testimonio de todos los poetas vivos de la Generación del 27, como el titulado ***Mis encuentros con Rafael Alberti*** (conocido tambien por ***Rafael Alberti en Italia y en España***, 1976) [560]. Los espacios televisivos con testimonios de/o sobre Alberti son los siguientes: ***Rafael Alberti***: ***Paisajes de lo vivo lejano*** (Domènec Font, 1986), perteneciente a la serie "La Memoria Fértil", y ***Felicidades, Alberti*** (1991), una realización de TVE para commemorar la longevidad artística del poeta en su 89º cumpleaños.

FILMOGRAFIA:

Pupila al viento. Pr.: Uruguay, 1945. G.: Rafael Alberti. D.: Enrico Gras. Documental escrito en verso rítmico, cuyo comentario era leído por Alberti y María Teresa León.

La Dama Duende. Pr.: San Miguel (Argentina), 1945. G.: Mª Teresa León y Rafael Alberti, según la pieza homónima. D.: Luis Saslavsky. I.: Delia Garcés, Enrique Diosdado, Andrés Mejuto, Antonia Herrero, Helena Cortesina, Amalia Sánchez Ariño.

Versos de Navidad. Pr.: España, 1962. D.: Basilio M.Patino. Cortometraje. Alegoría sobre la Navidad, con poemas de Góngora, Rafael Alberti, Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez, etc.

---

[560] Los datos de esta actividad proceden de los libros biográficos de Manuel Hidalgo, *Francisco Rabal...un caso bastante excepcional*, Valladolid, Seminci, 1985, pp.114-115; y Paco Rabal, *Si yo te contara.Memorias*, Madrid, El País/Aguilar, 1994, p.545.

Ensayos. Pr.: Ayax Films (España), 1971. G. y D.: Raul Peña. Cortometraje sobre textos de Alberti, Blas de Otero y Bertold Brecht. I.: Grupo Aguaviva.

Funerales de arena. Pr.: Ismael González (España), 1974. G.: Basado en *Poemas escénicos*. D.: Francisco Rabal y Julián Marcos.Cortometraje con intervenciones de Carmen Laforet, Lea Massari, Fernando Fernán Gómez, Valerio Zurlini, Giuliano Gemma, Asunción Balaguer, y *El Bormujano*.

Rafael Alberti en Italia y en España/ Mis encuentros con Rafael Alberti. Pr.: Azor Films (España), 1976. Arg., G. y D.: Francisco Rabal. Cortometraje.

Paco, mi padre. Pr.: Murcia-92 (España), 1992. G. y D.: Benito Rabal. Mediometraje, con intervenciones de Francisco Rabal, Fernando Rey, Rafael Alberti, Asunción Balaguer, Mario Camus, etc.

2. Alejandro, Julio (Huesca, 1906 - Jávea -Alicante-, 1995).

Escritor, comediógrafo y guionista, ya desde su ingreso en la Marina optó por convertirse en un trotamundos cuya dilatada biografía nada tiene que envidiar al mundo de ficción de sus argumentos teatrales y cinematográficos [561]. Max Aub en su libro póstumo en torno a los

[561]La rocambolesca experiencia vital de Julio Alejandro, sólo conocida por algunos amigos, quedó desvelada en parte tras su retiro en Jávea (Alicante), y, sobre todo, despues de su muerte. Merecen, al respecto, especial interés una serie de reportajes y artículos aparecidos en la prensa: “Biografía apócrifa de Julio Alejandro”, de Eduardo Haro Tecglen, *El Pais*, 26-IX-95, p.36, “Recuerdo de J.Alejandro Castro, una larga vida de cine”, de Eduardo Alonso, *Levante*, Suplemento Posdata, 29-IX-95, p.2, “Muerte real de Julio

colaboradores y amigos de Buñuel, lo entrevistó para hablar de la conexión de Alejandro como guionista habitual de aquél durante el período mexicano en el que, según se sabe, el director español supo rodearse de un estrecho grupo de conocidos y amigos, entre los que se contaban numerosos españoles exiliados en México. Del autor que nos ocupa, Aub trazó la siguiente semblanza: *"Julio Alejandro de Castro, español, sobrino de Honorato de Castro, fue oficial de la Marina de Guerrra Española y era escritor de teatro de calidad cierta. Le sucedió una terrible tragedia en Filipinas, originada por la ferocidad de los japoneses durante la guerra. Vino a parar a México hace unos quince años, y ante el panorama teatral, cayó en el cine. Es hoy uno de los hombres más solicitados. Ha trabajado con Buñuel en sus mejores películas..."* [562]. Como dramaturgo, Alejandro aparece enclavado en la generación de posguerra, dentro de las nuevas propuestas teatrales que se alzaron frente a la comedia burguesa de los años 40 y el teatro de *mesa camilla* -según lo definió César Oliva [563]-, al ser descubierto tras el estreno en el Lara de ***Shanghai-San Francisco*** (1949), y, poco después, de ***Barriada*** (1950), una obra realista ambientada en un suburbio de San Francisco, con claras influencias del teatro

---

Alejandro", de Manuel Vicent, *El País*, Suplemento Domingo, núm.520, 1-X-95, p.9, la crónica necrológica y el recuerdo titulado "Guardo tu voz", de Francisco Rabal, *ABC*, 26-IX-95, p.91, y la entrevista de Vicente Molina Foix, *La Edad de Oro*, Madrid, El País/Aguilar, 1997, pp.16-30.

[562] Max Aub, *Conversaciones con Buñuel*, Madrid, Aguilar, 1985, p.389.

[563] C.Oliva, *El Teatro desde 1936*, op.cit., pp.186-188.

norteamericano. El espléndido montaje del María Guerrero, con decorados de cuatro casas de fachadas y con estancias practicables, fue muy bien acogido por la crítica, ante el avance que suponía para la época, evitando mutaciones y molestias de carpintería [564]. No sucedió lo mismo con la siguiente obra, ***El termómetro marca 40*** (1950) -presentada por la Compañía de Catalina Bárcena-, cuyo fracaso la misma noche del estreno determinó, junto a los recelos de algunos críticos que lo consideraban un hombre de paja de Casona, que se trasladara poco tiempo después a México con un contrato de seis meses, el cual se prolongaría por espacio de treinta y cuatro años [565].

Su teatro encajaba mal con la línea de evasión y la *alta comedia*, puestas de moda entonces, y lo cierto es que otras obras suyas sólo subieron a la escena en Cuba y México, o quedaran inéditas, como ***La Cruz del Diablo***, ***Bajgra***, ***Y un día me dijiste***, ***El Aire***, ***Las Infanzonas***, o ***El espejo roto***. En México desarrollaría una amplia labor en diversos campos, como enseñante en algunos centros universitarios y teatrales, como autor de una ópera no conservada (***La Güera***), decorador, y, sobre todo, como escritor cinematográfico, conocido internacionalmente gracias a

---

[564]Véase el Vol.I de *Historia de los Teatros Nacionales 1939-1962*, Madrid, Centro de Documentación Teatral, 1993, pp.97-98.

[565]Los datos de estos momentos cruciales de la biografía de Julio Alejandro han sido extraidos del libro-homenaje confeccionado por un conjunto de instituciones públicas y culturales de Aragón, *Fanal de popa*, Alberto Sánchez Millán (ed.),Diputación Provincial deHuesca/ Diputación Provincial de Zaragoza/ Ayuntamiento de Huesca/ Ayuntamiento de Zaragoza/ Ibercaja/ El Día, 1989, pp.52-53 y 63-66.

sus colaboraciones con Luis Buñuel [566]. La relación de Alejandro con el cine cabe establecerla en:

a) Argumentista, adaptador y guionista.

Estas facetas las desarrolló en el cine mexicano, entre 1951 y 1977, en las que hay que destacar:

1. Algunos buenos guiones que le valieron un cierto reconocimiento: ***El gran autor*** (1953), Premio Ariel en 1955 al Mejor Argumento original, y ***Feliz año, amor mío*** (1955), Premio Ariel a la Mejor Adaptación (se trataba de ***Carta a una desconocida***, de Stephan Zweig). En ***El gran autor*** trazó una historia con no pocas reminiscencias autobiográficas sobre el medio teatral y, pese al convencional tratamiento del realizador Alberto B.Crevenna, ese tema supuso un giro en redondo a su especialización en historias sensibleras, que fue saludado elogiosamente por la crítica [567], y le permitiría en lo sucesivo dejar de lado los encargos impersonales -con que se lo disputaban los productores comerciales de aquel país- para trabajar con Buñuel.

2. Las experiencia buñueliana: iniciada en 1953 con ***Abismos de pasión*** (adaptación de *Cumbres borrascosas*, de Emily Brönte), seguida

---

[566] Respecto a la habilidad de Alejandro como guionista, para reproducir un lenguaje coloquial próximo al empleado por Galdós, y sobre el trasvase de la literatura al cine ejercido en las diversas adaptaciones de textos literarios que ejecutó para Buñuel, resulta esclarecedor el estudio de Antonio Monegal, *Luis Buñuel de la Literatura al Cine: una poética del objeto*, Barcelona, Anthropos, 1995, pp.105-130.

[567] A juzgar por los testimonios recogidos por E.García Riera, *Historia Documental del Cine Mexicano*, op.cit., V, 1973, p.221.

de otras adaptaciones muy personales de textos galdosianos (***Nazarín***, y ***Tristana***), los guiones de ***Viridiana***, y ***Simón del Desierto***), y la ambientación de ***El ángel exterminador*** [568].

3. La colaboración con la generación de nuevos directores mexicanos: Francisco del Villar, Arturo Ripstein, Felipe Cazals y Carlos Velo. Para la película de este último, ***Pedro Páramo***, su trabajo no fue de guionista sino el de supervisor de mobiliario.

4. Los trabajos inéditos: "Eva" (argumento cinematográfico), y "La cárcel de cristal" (guión: J.Alejandro y Luis Alcoriza, según argumento de Alejandro) [569]. De su última etapa, ya retirado oficialmente del cine y residiendo en España, data un proyecto de adaptación de la novela de Unamuno, "San Manuel Bueno, mártir" (escrito en colaboración con Alfredo Castellón), cuyo guión sólo ha llegado a editarse [570].

b) Alejandro y el guión de *Viridiana*.

De entre todos los trabajos citados antes, sólo nos vamos a detener en el film de Buñuel, ***Viridiana*** (1961), por constituir la colaboración de Alejandro -a la luz de sus declaraciones a Max Aub-, especialmente útil y

---

[568] Acerca de la fructífera colaboración Alejandro-Buñuel, Véase el pormenorizado análisis de Víctor Fuentes, *Buñuel en México*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1993, pp.129-158.

[569] Incluidos en *Fanal de popa*, ed.cit., pp.417-424, y 425-505, respectivamente.

[570] Alfredo Castellón y Julio Alejandro, *San Manuel Bueno,Mártir*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1991. Previa a esta colaboración conjunta,Alfredo Castellón había realizado la adaptación televisiva de su pieza teatral, *Barriada*, emitida por TVE en 1971 en el espacio Estudio I.

clarificadora para nuestro trabajo. Le pregunta Max Aub si el argumento de Buñuel no es en el fondo una transposición de la continuación del ***Nazarín*** galdosiano (es decir, de la novela ***Halma***), por la coincidencia entre el personaje de la novicia del film con la Marquesa de Halma, el castillo y todos los mendigos, que aunque no reconocidos por Buñuel pertenecen al universo de Galdós. Las respuestas del dramaturgo, así como las de Carlos Velo en el mismo libro, apuntan hacia un notable parentesco entre ***Viridiana*** y el referente novelesco [571]. Pero lo más curioso es observar cómo fue desarrollándose el argumento del film, a cuya concepción tampoco es ajena una obra del período inicial de Julio Alejandro: *"La Viridiana de la historia surgió de una manera paulatina, con un trabajo muy lento. Yo tenía una obra de teatro, que no se había estrenado nunca, en que había un personaje femenino encerrado en una casa con un hombre. Hablé de ésto con Luis; entonces a él le interesó simplemente este hecho (...) De ahí empezamos a trabajar y a elaborar y de ahí empezó a surgir el personaje de una novicia. El personaje del hombre se discutió muchísimo, hasta que llegamos al personaje del padrino"* [572]. Por lo que cabe deducir

---

[571] M.Aub, op.cit., p.409.

[572] Ibidem, pp.392-393. Con referencia a la obra inédita de la que habla Alejandro en el proceso previo de *Viridiana*, el contenido de sus piezas teatrales inéditas y conservadas, citadas en su "Bibliografía" (*Fanal de popa*, ed.cit., pp. 131-404), no guarda relación en sus personajes y temas con el detalle señalado. Habría que remontarse hacia alguna de las primeras obras nunca reescritas por Alejandro, según me sugirió personalmente su hermano, Fernando Castro Cardús, colaborador de la mencionada edición y con quien intenté verificar ese dato. Por la coincidencia de presentar dos personas,encerradas en una casa presintiendo cada uno la presencia del otro, pensamos en su obra *El pozo*. Esta sólo llegó a representarse el 21-III-1951 (Teatro Español), por la Compañía T.E.U. de la

que el origen de ***Viridiana*** guarda una cierta relación con la obra ***El pozo*** (1951), de Julio Alejandro, coguionista de la película.

c) Autor adaptado.

En el mismo año de su llegada a México, contratado por Tito Davison, se efectuó una libre adaptación de su obra ***El termómetro marca 40***, con el título de ***La alegre casada*** (1951). Del original escénico la cinta de Miguel Zacarías sólo mantiene la idea del personaje femenino (las estratagemas de una esposa para atraer al marido mujeriego y juerguista), aunque el argumento debió acoplarse a las peculiaridades histriónicas de sus protagonistas [573]. Proceso similar al anterior presenta la película ***Después de la tormenta*** (1955), en cuyo guión -escrito por el propio Alejandro- se pueden hallar vestigios argumentales de otra obra suya inédita escrita en 1940, ***El otro hermano*** [574].

Facultad de Medicina, Véase "Teatro de Búsqueda: Las representaciones de cámara y ensayo en los Teatros Oficiales (1939-1960)", de José Ramón Fernández, en *Historia de los Teatros Nacionales...*, ed.cit., p.140. Aquel dato ha quedado ratificado por el reciente estudio crítico de Vicente Sánchez-Biosca, *Viridiana.Luis Buñuel*, Barcelona, Paidós, 1999, p.33.

[573] *Historia Documental del Cine Mexicano*, op.cit., IV, 1972, p.377.

[574] La obra *El otro hermano* aparece reproducida en *Fanal de popa*, ed.cit., pp.199-235. De dicha obra, la película conserva el nombre de los hermanos gemelos (Rafael y Melchor), mientras los de Angélica y Constancia son denominados *Rosa* y *María* en el film. El ambiente del trópico en el que se desarrollaba la pieza se traslada a esa *Isla de Lobos* con que se subtitula el film, rodado en la Costa de Veracruz.

FILMOGRAFIA:

1) Argumentos y guiones.

1951. *Mujeres sin mañana* (T.Davison), y *Te sigo esperando* (T.Davison).

1952. *Las tres alegres comadres* (T.Davison), *Sor Alegría* (T.Davison), *La Cobarde* (J.Bracho), *Un divorcio* (E.Gómez Muriel), *Eugenia Grandet* (E.Gómez Muriel), *Fruto prohibido* (A.B.Crevenna), y *Mujeres que trabajan* (J.Bracho).

1953. *Abismos de Pasión* (L.Buñuel), *Las infieles* (J.Galindo), *Padre nuestro* (E.Gómez Muriel), *El gran autor* (A.B.Crevenna), *Piel Canela* (J.J.Ortega), *Siete mujeres* (.Bustillo Oro), *Si volvieras a mí* (A.B.Crevenna), y *El valor de vivir* (T.Davison).

1954. *Amor en cuatro tiempos* (L.Spota), *De carne somos* (R.Gavaldón), *El caso de la mujer asesinadita* (T.Davison), *El vendedor de muñecas* (Ch.Urueta), y *La vida tiene tres días* (E.Gómez Muriel).

1955. *¿Con quién andan nuestras hijas?* (E.Gómez Muriel), y *Feliz año, amor mío* (T.Demicheli).

1956. *El diario de mi madre* (R.Rodríguez), *La Ciudad de los Niños* (G.Martínez Solares), *La Diana Cazadora* (T.Davison), *La dulce enemiga* (T.Davison), y *Yambaó* (A.B.Crevenna).

1957. *El caso de una adolescente* (E.Gómez Muriel), *El hombre que logró ser invisible* (A.B.Crevenna), *La mujer marcada* (M.Morayta), y *La torre de marfil* (A. Corona Blake).

1958. *El vestido de novia* (B.Alazraki), *La Reina del Cielo* (J.Salvador), *La estrella vacía* (E.Gómez Muriel), *Miércoles de Ceniza*

(R.Gavaldón), *Nazarín* (L.Buñuel), *Ochocientas mil leguas por el Amazonas* (E.Gómez Muriel), y *Póker de reina* (B.Alazraki).

1959. *Gutierritos* (A.B.Crevenna), *Mi madre es culpable* (J.Soler), *Peligros de juventud* (B.Alazraki), y *Senda prohibida* (A.B.Crevenna).

1960. *Azahares rojos* (A.B.Crevenna), y *El pecado de una madre* (A.Corona Blake).

1961. *El tejedor de milagros* (F.Del Villar), y *Viridiana* (L.Buñuel).

1962. *Días de otoño* (R.Gavaldón), y *El cielo y la tierra* (A.Corona Blake).

1964. *Canta mi corazón* (E.Gómez Muriel).

1965. *Simón del Desierto* (L.Buñuel), y *Los cuervos están de luto* (F.Del Villar).

1967. *Los recuerdos del porvenir* (A.Ripstein).

1969. *Tristana* (L.Buñuel).

1972. *Fé, esperanza y caridad* (A.Bohorquez, L. Alcoriza y J.Fons).

1973. *Negro es un bello color* (J.Soler).

1977. *La Güera Rodríguez* (F.Cazals), y *La leyenda de Rodrigo* (J.Pablo).

2) Adaptaciones.

La alegre casada. Pr.: Producciones Zacarías (México), 1951. G.: Felipe Gregorio Castillo y Miguel Zacarías, basado en *El termómetro marca 40*. D.: Miguel Zacarías. I.: Niní Marshall *Catita*, Domingo Soler, Oscar Pulido, Consuelo Guerrero de Luna, Armando Sáenz.

Después de la tormenta. Pr.: PYDASA (México), 1955. G.: Roberto Gavaldón y Julio Alejandro, basado en *El otro hermano*. D.: Roberto

Gavaldón. I.: Marga López, Lilia Prado, Ramón Gay, José Luis Jiménez, Prudencia Grifell, Pepito Romay, Augusto Benedico, Celia Manzano.

3) Otras actividades.

1962. *El Angel Exterminador* (L.Buñuel): Ambientación.

1966. *Pedro Páramo* (C.Velo): Supervisión de mobiliario y decorados.

1971. *El Náufrago de la Calle de la Providencia* (A.Ripstein y R.Castanedo): Aparece como uno de los entrevistados de este documental filmado un día en casa de Buñuel.

3. Altolaguirre, Manuel (Málaga, 1905 - Burgos, 1959).

Figura polifacética, como otros tantos miembros de la Generación del 27, alternó el teatro con otras actividades artísticas entre las que siempre destacó por las de poeta, con una obra lírica que se compone de unos trescientos poemas [575]. En su faceta dramática se le ha definido como *otro poeta metido al teatro*, *"un poco por las circunstancias (muere García Lorca y lo sustituye al frente de La Barraca) y otro por vocación, anuncio de lo que sería su profesión definitiva: el cine"* (OLIVA, 1989: pp.55-57). Al llegar a México continuaría su faceta de impresor con la nueva y última imprenta denominada *Isla* (en recuerdo de ***Las Islas***

[575] Su labor de impresor, editor, biógrafo, antólogo, traductor, prosista, y, finalmente, *cineísta*, ha sido recogida por Margarita Smerdou Altolaguirre, quien le dedicó su tesis doctoral, "Manuel Altolaguirre, poeta e impresor", inédita, presentada en mayo de 1970 en la Universidad de Madrid, cito por la "Introducción" de aquélla a su edición de Manuel Altolaguirre, *Las Islas Invitadas (1936)*, Madrid, Castalia, 1973, pp.9-63.

Invitadas), que supuso un fracaso, y, desde ese momento, al entrar de lleno en actividades cinematográficas, trasladaría el nombre de Isla a su marca productora [576]. Encuadrado, por tanto, entre los autores del período inmediatamente anterior a la guerra civil, durante la cual cultivaría el teatro *de circunstancias* [577], y, dada su militancia en las corrientes republicanas, se vería obligado a exiliarse en 1939, lo que, unido a sus otras aficiones literarias, éso le otorgaría a su obra dramática *"un cierto matiz experimental alejado de los gustos comerciales"* (OLIVA, 1989: p.38), y un escaso eco que la hace casi desconocida. Los pocos datos sobre su trayectoria dramática proceden de un artículo de Gregorio Torres Nebrera[578], en el que, además de mencionarse su faceta cinematográfica en México, se estudia la versión triple de ***Las maravillas*** (fusión de los textos de Cervantes, Andersen y el propio escritor), adaptación de un texto dramático -previamente había sido un proyecto teatral- a la técnica del guión de cine, y que, en palabras de Oliva queda *"como testimonio de la búsqueda de un lenguaje (fílmico) de quien sentía la necesidad de renovar los viejos*

---

[576] Producciones ISLA inició sus actividades en 1950 con *Yo quiero ser tonta*, adaptación de la pieza de Arniches, *Las estrellas* (que había sido publicada en México por la Editorial Isla), y esa marca englobó otros títulos escritos en colaboración con Eduardo Ugarte y dirigidos con escasa fortuna por éste,Véase Juan A.Ríos Carratalá,*A la sombra de Lorca y Buñuel: Eduardo Ugarte*, Alicante, Universidad, 1995, pp.111-116.

[577] Tras sus primeras piezas (*Saraí*, y *Entre dos públicos*, 1930), estrenó en Valencia *El triunfo de las Germanías* (1937), escrita en colaboración con Bergamín, publicó *Tiempo a vista de pájaro* (1937), y le fue otorgado el Premio Nacional de Teatro en 1938, por *Ni un solo muerto*, Véase M.Smerdou Altolaguirre, ed.cit., p.17.

[578] "Manuel Altolaguirre,dramaturgo",*Segismundo*,núm.25-26,Madrid,1977, pp.349-379.

esquemas teatrales" (OLIVA, 1989: p.57). Para Torres Nebrera, la vocación cinematográfica de Altolaguirre se emparenta con el interés que despertó el cine entre los hombres de su Generación, rememorando el libro de Alberti sobre los *tontos* del cine cómico, las piezas cortas de Lorca, las obras conjuntas de Dalí y Buñuel, y la valoración que de *lo irreal* o *lo maravilloso* de la pantalla había abordado Salinas en el poema "Cinematógrafo" (TORRES NEBRERA, 1977: p.367). En idéntico sentido de fascinación y de experimentación con el nuevo medio se colocan, según Torres Nebrera, las actividades cinematográficas que el poeta emprendió desde la fecha de su llegada a México, en 1943, vía Cuba, hasta la de su muerte en 1959, acaecida, precisamente cuando, de vuelta del Festival de San Sebastián -adonde había presentado su última realización-, volcó su automóvil [579]. Tales actividades, según la selección ofrecida por Margarita S.Altolaguirre, quedan estructuradas en:

a) Conferencias.

Las pronunciadas sobre el cine, en México: "Las malas artes del cine", "Elogio del cine", y Nuevo elogio del cine". Estas se encuentran depositadas en el archivo mejicano de Altolaguirre [580].

b) Guiones cinematográficos inéditos.

En el archivo citado se conservan los guiones escritos, de una serie de proyectos que no llegaron a materializarse. Entre ellos destacan los de inspiración cervantina: una adaptación de la pieza"El rufián dichoso", el

[579] M.Smerdou Altolaguirre, Ibidem, p.23.

[580] Ibidem, p.56.

de“Don Quijote de la Mancha” -sin terminar-, y el de mayor interés, la adaptación conjunta del entremés “El retablo de las maravillas”, “El traje del rey”(Andersen), y “El filtro de las maravillas” (obra de Altolaguirre), constituyendo los tres actos de su última pieza teatral, ***Las maravillas*** (fechada en 1958), dispuesta para su estreno en México cuando murió un año después, y que hasta hoy ha permanecido inédita. A este texto le dedica Torres Nebrera, tras su cotejo, un pormenorizado análisis y afirma que, si bien preparado para su estreno teatral, constituye un auténtico guión de cine, con acotaciones técnicas de planos, secuencias y posición de cámara, y en el que el texto toma la forma de un film en potencia donde el viejo *retablo de las maravillas* se identifica con una pantalla de proyección, de cuyo interior sale el personaje de Rabelín diciendo:

“RABELIN.- (...)Este retablo se adelantó varios siglos a la invención del cinematógrafo. Miguel de Cervantes presintió que sobre esta pantalla alguna vez se proyectarían los siguientes títulos: (...) Sansón y Dalila, Torero, Mickey Mouse...”

En dicho fragmento -apunta el analista- se identificaban, a la manera de las vanguardias del 27, la estética cervantina con la indagación de la esencia del séptimo arte, dos de las pasiones de Altolaguirre (TORRES NEBRERA, 1977: p.365).

Tambien dejó, sin realizar, el guión de una película que pensaba rodar en España, sobre el proceso de Fray Luis de León en Salamanca y su ***Exposición del Libro de Job***, y que vendría a completar la visión cinematográfica de uno de sus personajes preferidos, iniciada con el film ***El***

Cantar de los Cantares (1959) (SMERDOU ALTOLAGUIRRE, 1973: pp.27-28).

Los otros guiones, tambien inéditos, son los siguientes: "Cuando baila Trinidad" (leyenda musical de Cuba), "Historia de un cancionero", "La caja de música", "Rubén Darío", y "Navidad". En colaboración con otros: "Cables a los muertos", "La Resbalosa", y "La hija natural"(o *La Forastera*) , con Egon Eis, y "El nuevo rico", con Gilberto Martínez Solares (SMERDOU ALTOLAGUIRRE, 1973: pp.58-59).

c) Productor, guionista y director.

Esta triple actividad la ejerció Altolaguirre en los años siguientes al exilio, primero en México, y, luego en Cuba. Margarita S.Altolaguirre data en 1943 sus inicios en México como guionista para Posa Films [581]; no obstante, dicha labor, en México, la inició oficialmente con la adaptación de la novela de Pérez Lugín, ***La Casa de la Troya*** (C.Orellana, 1947) (R.GUBERN, 1976: pp.48-49). En 1950 fundó Producciones ISLA, y abrió sus actividades, en colaboración con el tambien exiliado Eduardo Ugarte, escribiendo ambos el guión de ***Yo quiero ser tonta*** -dirigida por aquél-,

[581] Posa Films tenía como estrella exclusiva al cómico Mario Moreno *Cantinflas*, y constituía una de las cuatro firmas de producción más fuertes, que llevaron al cine azteca durante la década de los años 40 a ocupar el primer puesto entre las cinematografías de habla hispana. El guionista oficial de los films de *Cantinflas*, durante el período 1943-47, era el español Jaime Salvador, realizador exiliado en 1938, y establecido en Cuba entre 1939 y 1941, año en que marchó a México e inició sus actividades tras escribir el argumento de la sátira taurina *Ni sangre ni arena*. Dada la amistad de Salvador y Altolaguirre, al coincidir ambos en Cuba donde aquél dirigió cuatro películas, aventuramos aquí la idea de que el primero le prestase ayuda en México, en forma de colaboraciones -no acreditadas en los títulos- con la citada productora entre los años 1943-47.

adaptación de la pieza de Arniches, ***Las estrellas*** [582]. A ésta siguió la producción de ***Doña Clarines***, otra adaptación de una pieza teatral, original de los Quintero. En 1951 produjo y escribió el argumento de ***El Puerto de los Siete Vicios***, calificado de *"divertido y malísimo melodrama cabaretero"* (GARCIA RIERA, IV, 1972: p.354), donde sólo se advertía la marca del escritor en tan poético título [583]. En el mismo año, produjo y fue coguionista -en colaboración con su director- del que está considerado uno de los mejores films mexicanos de Buñuel, ***Subida al cielo***, aunque su rodaje se viese plagado de contratiempos por las dificultades económicas que atravesaba el poeta (R.GUBERN, 1976: p.49).

En 1952 pasó a dirigir por primera vez, con un grupo de estudiantes universitarios, una curiosa adaptación al medio mejicano de la obra de Tirso de Molina, ***El condenado por desconfiado*** (S.ALTOLAGUIRRE, 1973: p.22); y, más tarde regresó temporalmente a España -según la misma fuente- para documentarse acerca de la realidad ambiental que requería su siguiente proyecto, la adaptación de ***Misericordia***, donde la acción de dicha novela galdosiana se trasladó al medio azteca [584]. Ésta supuso un serio revés artístico en los planes del productor-poeta,

---

[582] Para la colaboración artística de ambos, Véase J.A.Ríos Carratalá, op.cit., pp.111-117.

[583] Véase tambien la severa opinión de Jorge Ayala Blanco en su apartado "Los temas y las series (la prostituta)", *La aventura del cine mexicano*, México, Era, 1968, p.142.

[584] Este trasplante a base de extrapolar los específicos conflictos decimonónicos de España al contexto del México moderno, adolecía de la menor verosimilitud, según ha observado Rafael Utrera en "La novela de Pérez Galdós en la pantalla", *Galdós en la pantalla*, Las Palmas, Filmoteca Canaria, 1989, pp.11-12.

agravados con el film siguiente, ***Prisionera del recuerdo*** (o *Cautiva del pasado*, 1952), adaptación de un argumento escrito por Concha Méndez, ex-esposa de Altolaguirre, y con la larga suspensión del rodaje de ***Legítima defensa*** (1953) -melodrama basado en un caso real-, cuyas dificultades económicas le obligó a cancelar definitivamente sus actividades de productor en México.

Sin embargo, después de aquel film-ensayo sobre la obra de Tirso de Molina, Altolaguirre volvió a la dirección tras contraer segundas nupcias -ya separado de Concha Méndez- con la acaudalada mecenas cubana, protectora de pintores y poetas, María Luisa Gómez Mena, quien le financiaría sus siguientes proyectos cinematográficos *"que ocupaban por entonces la mayor parte del tiempo del poeta"* [585]. En Cuba dirigió dos films de los que apenas hay referencias. De uno, ***Los emigrantes*** (1953?), sólo sabemos que su argumento procede de un relato de Guy de Maupassant (S.ALTOLAGUIRRE, 1973: pp.22 y 58); y de ***Golpe de suerte*** (1954), con argumento original, que nunca llegó a estrenarse en Cuba ni en México [586]. En 1958 reanudaría su faceta de guionista, en México, con el texto fílmico de ***Las maravillas*** (antes comentado), y el argumento y guión de ***Vuelta al Paraíso***, que resultaba un melodrama de pasiones tropicales al menos

---

[585] Véase A.Trapiello, *Las armas y las letras**...***, op.cit., p.342. Un acercamiento a la intensa actividad desarrollada en Cuba por el poeta e impresor español lo trata Gonzalo Santonja en *Un poeta español en Cuba:Manuel Altolaguirre*, Barcelona, Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg, 1995. Sobre los despreocupados métodos de filmar que tenía Altolaguirre, y, en especial, durante el rodaje de *El condenado por desconfiado*, Véase Pío Caro Baroja, *El Gachupín*, Pamplona, Pamiela, 1995, pp.156-177.

[586] Arturo Agramonte,*Cronología del Cine Cubano*, La Habana, ICAIC, 1966,p.101.

curioso y de algún modo extraño, aunque su pretendido erotismo *"se diluía en una permanente atmósfera de sensualidad malograda"*(GARCIA RIERA, VII, 1975: p.234).

Su última película fue ***El Cantar de los Cantares*** (1959), adaptación de la versión homónima de Fray Luis de León y algunos pasajes de ***De los nombres de Cristo***, en donde venía a presentarse la figura del propio fraile agustino como uno de los principales personajes del film[587]. Calificada de *"obra maestra del cine"*, por Smerdou Altolaguirre, ésta nos ha legado el único testimonio que dejó el propio realizador en sus declaraciones durante la estancia en San Sebastián, acerca de sus intenciones con la película: *"La hice por la importancia que para un poeta tiene la palabra. La palabra abre todo un mundo completo de representaciones. Sin embargo, el cine, al querer divulgar un texto, generalmente lo destruye y, lo que creo aún más grave, el sentido de las palabras queda perdido completamente. Yo, humildemente, lo que he intentado es que cada palabra de Fray Luis tenga una proyección externa y una belleza plástica y espiritual independiente. No he intentado ayudar a la palabra por la imagen. Lo que he intentado es que la imagen prolongue la palabra, y, a ser posible, la sustituya. En el fondo, creo yo, lo que he intentado es iluminar las palabras"*[588].

---

[587]La película se proyectó de nuevo en la V Semana de Cine Religioso y de Valores Humanos de Valladolid en 1960, y en sesiones privadas de cine-clubs de Madrid, Málaga y Salamanca, pero jamás fue estrenado comercialmente en nuestro pais.

[588]Ed.cit., p.27. Pese a la trascendencia apriorística del film, su presentación en los certámenes españoles fue omitida por todos los medios de comunicación de la época. No

FILMOGRAFIA:

1) Argumentos, guiones y producción.

1947. *La Casa de la Troya* (C.Orellana): Adaptación.

1950. *Yo quiero ser tonta*: Producción y adaptación. *Doña Clarines* (E.Ugarte): Producción.

1951. *El Puerto de los Siete Vicios* (E.Ugarte): Argumento y producción. *Subida al cielo* (L.Buñuel): Argumento, producción y coguionista.

1952. *Prisionera del* recuerdo (E.Ugarte): Producción y guión. *Misericordia* (Z.Gómez Urquiza): Producción.

1953. *Legítima defensa* (Z.Gómez Urquiza): Producción.

1959. *Vuelta al Paraiso* (G.Martínez Solares): Argumento y coguionista.

2) Dirección.

El condenado por desconfiado. Pr.: M.Altolaguirre (México), 1952. G.: Manuel Altolaguirre, según la obra homónima. D.: Manuel Altolaguirre. I.: Estudiantes universitarios de México.

---

se ha hallado mención crítica ni comentario alguno en el capítulo dedicado a glosar la edición del año 1959 en el libro de José Luis Tuduri, *San Sebastian: un Festival, una Historia (1953-1966)*, Euskadiko Filmategia/Filmoteca Vasca, 1989, pp.107-124; ni tampoco se hace mención en la crónica de la semana de Valladolid 1960, *Film Ideal*, núm.48, mayo 1960, pp.6-7. En *Revista Internacional del Cine*, núm.36-37, diciembre 1960, p.19, donde se dedica amplia atención a la citada V Semana de Valladolid, sólo se cita *El Cantar de los Cantares "ilustraciones al Libro del Antiguo Testamento"*, con omisión del nombre de Altolaguirre, aunque del resto de los títulos que componían la selección mexicana se ofreciese una escueta relación técnico-artística.

Los emigrantes. Pr.: María Luisa Gómez Mena (Cuba), 1953. G.: Manuel Altolaguirre, basado en un argumento de Guy de Maupassant. D.: Manuel Altolaguirre. I.: Se desconocen.

Golpe de suerte. Pr.: María Luisa Gómez Mena (Cuba), 1954. G. y D.: Manuel Altolaguirre. I.: Arturo Robles, Flor de Loto La Rúa, María Luisa Gómez Mena, Julio Capote.

El Cantar de los Cantares. Pr.: María Luisa Gómez Mena (México), 1959. G.: Manuel Altolaguirre, basado en la versión del libro homónimo de Fray Luis de León. D.: Manuel Altolaguirre. I.: Se desconocen.

4. Aub, Max (París, 1903 - México, D.F., 1972).

De origen franco-alemán, es una figura de extraordinaria complejidad, por abarcar diversas áreas que, como han señalado los que se han aproximado a su obra, resulta imposible resistirse a la tentación de catalogarlo *"no tanto para encasillarlo en compartimentos estancos como para abarcarlo en toda su magnitud"* [589]. De este polifacético autor -narrador, poeta, dramaturgo, ensayista, guionista, etc.- [590], aquí sólo nos

---

[589] Max Aub, *San Juan (Tragedia)*, Roberto Mesa (ed.), Barcelona, Anthropos, 1992, p.13.

[590] Entre los numerosos estudios que se le han dedicado, destacan los trabajos de Ignacio Soldevila Durante, especialista e iniciador de los estudios sobre él, con "El Teatro de Max Aub hasta 1936" -tesis de licenciatura presentada en la Universidad de Madrid, 1954 -, y *La obra narrativa de Max Aub (1929-1969)*, Madrid, Gredos, 1973; José Monleón, *El teatro de Max Aub*, Madrid, Taurus, 1971; Pilar Moraleda García, *Temas y técnicas del teatro menor de Max Aub*, Córdoba, Universidad, 1989; y Manuel Aznar Soler, *Max Aub y la vanguardia teatral.Escritos sobre teatro,1928-1938*, Valencia, Generalitat, 1993; además del Catálogo de la Exposición *Trayectoria valenciana de Max Aub*, Manuel García y J.V.Rodríguez (ed.); el monográfico de *Insula*, núm.569, mayo 1994; y *Actas del Congreso*

vamos a ocupar de su labor cinematográfica que, iniciada durante la guerra civil con el guión de ***Sierra de Teruel***, se desarrolló más ampliamente a su llegada a México en 1942, emigrado después de la guerra de España, tras unos años en Francia. Siguiendo la clasificación que de sus obras proponen diversos manuales de teatro [591], se pueden observar al menos dos etapas cruciales en los escritos de Max Aub: una, anterior a la guerra civil (1923-1935), y de teatro *de circunstancias* (1935-37), y, otra posterior, la más importante, en la que escribe durante el exilio sus grandes dramas (calificados por él *Teatro Mayor*), y su teatro en un acto (1942-1964), y que se completa con lo que su autor denomina dramas *de la vida privada*: ***La vida conyugal*** (1939), y ***Deseada*** (1948)[592]. Por escapar ambas a las dificultades de puesta en escena de las demás piezas de su autor, y por poseer una extensión normal, y el haber obtenido notable éxito comercial, sobre todo ***Deseada*** [593], es lo que debió hacerlas atractivas para los medios audivisuales, bien para el cine (la primera), o para la televisión (la

---

Internacional ´Max Aub y el Laberinto Español`, Cecilio Alonso (ed.), Valencia, Ayuntamiento, 1996; y AA.VV., *De Max Aub a Unamuno (Dos Homenajes)*, Segorbe, Fundación Max Aub, 1998. El novelista Antonio Muñoz Molina, para su discurso de ingreso en la Real Academia Española (16-VII-96), disertó sobre el tema "Destierro y destiempo de Max Aub".

[591]Véase la distribución de los dramas de Max Aub en doce grupos, propuesta en la edición de su *Teatro*, Madrid, Taurus, 1971, pp.77-79.

[592]Véase Angel A.Borrás, *El Teatro del Exilio de Max Aub*, Sevilla, Universidad, 1975, pp.24-39.

[593]Según apunta R.Doménech,por tratarse de*"un típico drama sicológico,con su ambiente cargado de tensiones interindividuales, ocultos e inconfesables deseos..."*, cito por C.Oliva, op.cit., p.155.

segunda). Las actividades, por tanto, de Max Aub con relación al cine se pueden clasificar en:

a) Max Aub, guionista.

Debemos considerar, en primer lugar, el experimento titulado ***Prehistoria, 1928***, aparecido en la revista ***Murta***, Mensuario de Arte (Levante de España, núm.3, Valencia -enero?-, 1932, p.8). Se trata de un texto narrativo de Aub formado por 23 *Secuencias* (pues aparece estructurado y escrito como un homenaje a la literatura cinematográfica), en el que el narrador *"relata con un esquematismo quintaesenciado, de gruesos trazos caricaturales, la biografía de un literato de cuyas invenciones poéticas nada sabemos al cabo, como tampoco de su nombre más que la escueta inicial: I..."*[594].

La dedicación cinematográfica profesional de Aub comenzó más tarde, tras su encuentro en 1938 con André Malraux, con motivo del proyecto de ***Sierra de Teruel/Espoir*** (1938-39), film para el que aquél escribió los diálogos españoles, colaboró como ayudante de dirección, y, tambien, al tomar el camino del exilio en 1939, intervino con Malraux en las tareas de completar los fragmentos inconclusos para el estreno, además

[594] Extraemos estos datos de los comentarios del "Prefacio" a Max Aub, *Geografía. Prehistoria,1928*, Ignacio Soldevila Durante (Edición crítica, Prefacio y Notas); prólogo de Francisco José Tortajada Agustí, Segorbe, Ayuntamiento, 1996, pp.47-52. De los 4 números que alcanzó la revista *Murta*, Mensuario de Arte, hay publicada: Edición Facsímil, al cuidado de José Vicente Peiró, Centro UNED, Alzira-Valencia, 1995.

de incorporar su voz -con acento extranjero-, al personaje de Schreiner, interpretado por Pedro Codina [595].

Para el cine mexicano trabajó, entre 1943 y 1954, en una veintena de guiones, originales unos y escritos otros en colaboración -con Eduardo Ugarte y Mauricio Magdaleno-, y algunos adaptados de obras literarias ajenas. La colaboración entre Aub y Ugarte, iniciada con ***El globo de Cantolla*** (1943), y seguida de una adaptación de ***La Monja Alférez***, ha sido glosada por Juan A.Ríos Carratalá en sus reveladores trabajos sobre aquel otro exiliado [596], llegándose a apuntar el único interés crematístico de ambos, ya que en el plano personal no existía una mutua comprensión y simpatía [597].

Entre sus mejores argumentos originales escritos para el cine destaca el de ***Sinfonía de una vida*** (1945), homenaje a la memoria de un compositor de finales del XIX que mereció el título de *"padre de la canción mexicana"* (GARCIA RIERA, III, 1971: p.29).

---

[595] El guión de rodaje de *Sierra de Teruel*, a cargo de Max Aub, apareció publicado en México, Era, 1968. La citada película permaneció inédita en España hasta la muerte de Franco, estrenándose en 1978, Véase "Sierra de Teruel, cincuenta años de esperanza", en *Archivos de la Filmoteca*, 3 (Septiembre-noviembre de 1989). Acerca de la curiosa colaboración de Aub como doblador de Pedro Codina, hallamos referencia en "Cine y Novela, una relación conflictiva: el Caso de Max Aub", de Samuel Amell, en *Actas del Congreso Internacional**...***, ed.cit., p.727. Con referencia al mismo film, Véase "Max Aub, ¿un exilio diferente?", de José Luis Morro Casas, en *El Exilio Literario Español**...***, ed.cit., Vol.I, pp.169-175.

[596] Véase su comunicación "Un amigo ´raro`de Max Aub:Eduardo Ugarte", en *Actas del Congreso Internacional**...***, ed.cit., pp.779-786.

[597] J.A.Ríos Carratalá, *A la sombra de Lorca y Buñuel...*, op.cit., p.108.

Pero donde mejor se dejó sentir la colaboración del dramaturgo fue en la adaptación de obras extranjeras que, por imperativos comerciales dominantes en la industria azteca, debían ser trasplantadas a sus códigos genéricos. Por ejemplo: ***Amok*** (1944), que procedía de la novela de Zweig, o ***Marina*** (1944), de la zarzuela española; ***La viuda celosa*** (1945), y ***El charro y la dama*** (1949), que adaptaban muy libremente las piezas de Lope (***La viuda valenciana***) y de Shakespeare(***La fierecilla domada***), respectivamente [598]; y ***Entre tu amor y el cielo*** (1950), inspirada en la obra de Rusiñol, ***El místico***.

Tambien colaboró Aub con Buñuel, como dialoguista de ***Los olvidados*** (1950), y en algunos guiones más hasta abandonar esa tarea en 1954, insatisfecho por el modesto empeño de muchas películas, y, sobre todo, por las imposiciones de comercialidad que exigían los productores aztecas, aun cuando, a toda su heterogénea labor, como ha señalado Gubern, *"aportó siempre su excelente oficio literario y su capacidad de observación visual"* [599].

b) Max Aub, autor adaptado.

Al llegar a México en 1942 -año en que fue nombrado consejero técnico de la Comisión Cinematográfica-, la industria del cine que se hallaba en su cénit era la más potente entre las de lengua española. Ese

---

[598] Respecto a la sumisión del texto original del autor inglés al universo ranchero de dicha versión, Véase E.García Riera, op.cit., IV, 1972, pp.99-100.

[599] Gubern aporta el dato del tratamiento de guión cinematográfico conferido a su novela, *Campo francés*, publicada en Francia en 1965 e inspirada en su exilio galo al término de la guerra civil, Véase *Cine Español en el Exilio...*, op.cit., p.51.

mismo año se realizaron setenta películas, y algunas denotaban cierta calidad, como ***Distinto amanecer***, que marcaba la pauta de *"un cine culto y citadino que actuara como contrario dialéctico del rural y bronco representado por el Indio Fernández"*, según escribía García Riera [600]. Dicho film estaba inspirado en algunos elementos de ***La vida conyugal*** de Aub. La obra concebida en 1939 pero con fecha de 1942, y estrenada en la capital azteca en 1944, aparecía como una reflexión sobre las dictaduras (la difícil neutralidad del intelectual ante determinadas situaciones de represión) (C.OLIVA, 1989: p.152). Pese al tratamiento melodramático y la suavización dada por Julio Bracho del tema político, el film fue objeto en su momento de elogios y, más tarde, de análisis algo más severos [601].

En España, muerto ya su autor, al estreno teatral en 1977 de ***Deseada***, y a la escenificación de ***La gallina ciega*** (1983), les siguieron sendas adaptaciones televisivas con los mismos intérpretes y equipos técnicos de sus montajes respectivos [602]. Y, a finales de los 70, cuando empezaron a abordarse adaptaciones al cine de novelas *de exiliados*

---

[600]Véase el cap. "1943.El gran año", en *Historia Documental* ***...***, op.cit., II, 1970, pp.11-117. En torno a la labor de Max Aub en el cine mexicano, considerada por muchos estudiosos del escritor como un trabajo de supervivencia, Véanse "La diáspora de los profesionales", de Julio Pérez Perucha, en *Historia del cine valenciano*, Valencia,Prensa Valenciana, 1991, Fasc. 14, p.264, y Manuel García, "Diccionario Biográfico del Exilio Cultural Valenciano (1939-1975)", en *Exiliados.La Emigración Cultural Valenciana.Siglo XX*, Vol.III, Valencia, Generalitat, 1995, pp.25-31.

[601]Véase J.Ayala Blanco, op.cit., pp.111-112.

[602]En lo referente al proyecto cinematográfico frustrado de "Deseada", con la intención de ser filmada por Buñuel y adaptada por J.Alejandro, Véase Agustín Sánchez Vidal, "Luis Buñuel: Novela", en *Actas del Congreso Internacional****...***, ed.cit., p.762.

(como Sender, Rosa Chacel, Blanco Amor, Serrano Poncela, y el propio Aub), que, por obvias razones de censura ni siquiera habían sido publicadas hasta la caída del régimen franquista, entre ellas se llevó a la pantalla ***Las buenas intenciones***, de Max Aub, con el título de ***Soldados*** (A.Ungría, 1977), cuya acción se situaba en la España de 1939, con el ejército republicano en retirada [603].

c) Max Aub, ensayista y teórico cinematográfico.

La relación de Aub con el cine en México no termina en los guiones. Paralela a dicha actividad, ejerció la de profesor del Instituto Cinematográfico de México, entre 1943 y 1951. En 1949 tradujo y publicó el guión del film de René Clair, ***El silencio es oro*** (*Le silence est d´or*, 1947). Y en los últimos años de su vida, Aub preparaba una exhaustiva biografía que debía titularse "Luis Buñuel, Novela", y que, su muerte en 1972, le impidió concluir. Parte del material recopilado, con entrevistas a personalidades del 27 que conformaban un retrato generacional, se publicó póstumamente con el título ***Conversaciones con Buñuel***, con prólogo de Federico Alvarez [604]. En el film documental, ***El Náufrago de la Calle de la***

---

[603]Véanse Román Gubern,*1936-1939: LaGuerra de España en la pantalla*, Madrid, Filmoteca Española, 1986, pp.168-169; y Luis Quesada**,** *La Novela Española y el Cine*,Madrid, JC, 1986, pp.279-294.

[604]Sobre el mismo libro, Véase Víctor Fuentes, "Luis Buñuel:Novela, obra inconclusa de Max Aub: una excavación crítica-dialógica", en *Actas del Congreso Internacional**...***, ed.cit., pp.769-778. Para las relaciones de Aub y su obra con el cine, hay que añadir dos comunicaciones más presentadas en el citado Congreso de Valencia: "La Novela con embudo: el Cine en la narrativa de Max Aub", de Juan Francisco Escalona Ruiz, y "El Rapto de Europa y Casablanca: dos dramas de la crisis de la conciencia europea y

Providencia (A.Ripstein y R.Castanedo, 1971), aparecía como uno de los entrevistados en una jornada en casa de Buñuel.

FILMOGRAFIA:

1) Argumentos y guiones.

1938-39. *Sierra de Teruel/Espoir* (A.Malraux).

1943. *El globo de Cantolla* (G.Martínez Solares).

1944. *La Monja Alférez* (E.Gómez Muriel), *Amok* (A.Momplet), y *Marina* (J.Salvador).

1945. *El sexo fuerte* (E.Gómez Muriel), *Sinfonía de una vida* (C.Gorostiza), y *La viuda celosa* (F.Cortés).

1946. *Hijos de la mala vida* (A.P.Delgado), *Contra la ley de Dios* (A.Fernández Bustamante), y *La rebelión de los fantasmas* (A.Fernández Bustamante).

1947. *Otoño y Primavera* (A.Fernández Bustamante).

1948. *Al caer la tarde* (R.E.Portas).

1949. *El charro y la dama* (F.Cortés), y *Mariachis* (A.Fernández Bustamante).

1950. *Entre el amor y el cielo* (E.Gómez Muriel), *Historia de un corazón* (J.Bracho), *Los olvidados* (L.Buñuel), *Para que la cuña apriete* (R.E.Portas), y *Pata de palo* (E.Gómez Muriel).

1951. *Cárcel de mujeres* (M.M.Delgado).

---

americana", de Elizabeth A.Scarlett, en *Actas...*, Ibidem, pp.735-744, y 745-751, respectivamente.

1952. *Ley de fuga* (E.Gómez Muriel), y *La segunda mujer* (J.Díaz Morales).

1954. *La desconocida* (Ch.Urueta).

2) Adaptación.

Distinto amanecer. Pr.: Films Mundiales (México), 1943. G.: Julio Bracho, basado libremente en *La vida conyugal*. D.: Julio Bracho. I.: Andrea Palma, Pedro Armendáriz, Alberto Galán, Narciso Busquets, Beatriz Ramos, Maruja Grifell.

5. Bergamín, José (Madrid, 1895 - San Sebastián, 1983).

Prosista, poeta y dramaturgo, vinculado con la generación de poetas del 27, con los que compartió el conocimiento de las vanguardias europeas y la pasión por el pasado de la cultura española, y con los que coincidió en múltiples revistas [605], durante la guerra civil fue el principal impulsor de la Alianza de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura, y, por ello, al final de aquélla se exilió en París. Tentado por el teatro, su primera, o una de sus primeras obras, ***Enemigo que huye*** (1927), fue rechazada en su día por Gregorio Martínez Sierra, y más tarde lucharía por conseguir un lenguaje teatral innovador en las obras posteriores a 1939, época a la que pertenecen piezas de tendencia antinaturalista, como ***Melusina y el espejo*** (1952), ***Medea la encantadora*** (1954), y ***La cama, tumba del***

[605] La importante y fructífera actividad editorial realizada por el escritor a partir del 39, aparece reconstruida por Gonzalo Santonja, *Al otro lado del mar.Bergamín y la Editorial Séneca*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 1997.

sueño (1956), siendo la segunda de las citadas la más representada de todas [606]. Sus únicas experiencias cinematográficas se encuentran en:

a) Bergamín, actor y guionista.

Entre las muchas inquietudes compartidas con los hombres del 27 -generación literaria de la que se erigió en su primer comentarista-, hay que resaltar la pasión por el cine, tema en que a Bergamín lo vincula con Rafael Alberti y Luis Buñuel. Del primero publicó el artículo "De veras y de burlas", en ***La Gaceta Literaria*** (núm.71, Diciembre 1929), para comentar la aparición en ese mismo año de ***Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos***, cuyo título estuvo sugerido por el propio Bergamín, extraído de los versos calderonianos: *"Yo era un tonto y lo que he visto / me ha hecho dos tontos; no sé / si he de acertar el camino"* [607].

Respecto a Buñuel, la filmografía mejicana del director ostenta un título, ***El ángel exterminador*** (1962), cuyo argumento se relacionó con una hipotética pieza bergaminiana (***Los Náufragos de la Calle Providencia***), aunque, en realidad, ya está aclarado que se trata del título y sólo el título que Bergamín cedió para el *cinedrama* escrito por Luis Buñuel y Luis Alcoriza, base del guión definitivo de aquel film realizado en

---

[606] Véase Gonzalo Penalva, *Tras las huellas de un fantasma.Aproximación a la vida y obra de José Bergamín*, Madrid, Taurus, 1985, pp.166-194. De su obra dramática se ha ocupado tambien la revista *Primer Acto*, núm.185, agosto-septiembre 1980, y núm.198, marzo-abril 1983. G.Penalva ha preparado la edición de *Homenaje a José Bergamín*, Madrid, Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid, 1997.

[607] La relación Bergamín-Alberti aparece glosada en un capítulo del libro de Penalva, *Tras las huellas de un fantasma...*, op.cit., pp.252-257.

México por Buñuel [608]. Aparte esta *sutil* colaboración, con Buñuel figuró Bergamín como actor, encarnando a uno de los patriotas españoles condenados a muerte en la escena inicial del fusilamiento de 1808, de la película ***El fantasma de la libertad*** (1974) [609].

Sin embargo, su más directa colaboración cinematográfica la realizó Bergamín durante su estancia francesa en los años 60, tras concedérsele la Legión de Honor en su grado de Commandeur des Arts et des Lettres, por mediación de André Malraux. Se trata del guión para la serie de televisión de dos capítulos -tambien exhibida como film-, ***Los ángeles exterminados***, dirigida por Michel Mitrani en 1968 y protagonizada por actores españoles [610]. Este título llegó a nuestro país quince años después al proyectarse en la Filmoteca Nacional (1 de noviembre de 1983) [611], y, con carácter de estreno público, al emitirse a través de Televisión Española

---

[608] La aclaración a tan controvertido título se debe a la paciente labor llevada a cabo por Víctor Fuentes con su *Buñuel en México*, op.cit., p.188.

[609] La frustrada vocación de actor del escritor que Buñuel quiso satisfacer en ese film y las anécdotas del rodaje aparecen descritas por G.Penalva, Ibidem, pp.233-234.

[610] El film del inquieto realizador franco-búlgaro reflejaba la España de finales de los 60, ofreciendo una visión literaria de la España de ayer y hoy a través del pensamiento de nuestros mejores escritores y pintores, con la utilización de textos de Jorge Manrique, la picaresca, el teatro del siglo de oro y el romanticismo.

[611] Aquella proyección se inscribió en una serie de homenajes a la memoria del escritor -fallecido a finales de agosto de ese mismo año-, Véanse el reportaje de la fiesta de "Liber-83", y el art. de José María Amado, "José Bergamín y las dos Españas", *El País***,** 1-X-83, pp.23-24.

el 30 de junio de 1996 [612]. De aquella primera proyección, secundada por la Filmoteca Valenciana, sólo se hizo eco una publicación especializada de Valencia, de la que extraigo algunos fragmentos, pertenecientes a la única crítica del film aparecida en España:

"...Organizado en base a una serie de materiales literarios, documentales y entrevistas, Los ángeles exterminados plantea una concienzuda reflexión sobre la vida, la manera de ser y las costumbres españolas.

"Mitrani ha dividido su trabajo (destinado también al medio televisivo) en dos partes que contienen un conjunto de textos clásicos, leídos o recitados, y un número de puestas en escena teatrales, interpretadas por una compañía ambulante de actores. En los intervalos de estas representaciones doblemente ficticias (pues se trata de teatro dentro del cine) son intercaladas las conversaciones con personajes del momento en que el film fue realizado y las filmaciones sobre hechos reales.

"Escoge la obra de un nutrido grupo de nuestros autores más famosos -Cervantes, Calderón, Rojas, Lope, Santa Teresa, etc.- como punto de partida básico para el análisis de ciertas temáticas fundamentales de nuestro patrimonio cultural.

"(...) El director francés y sus colaboradores nos brindan un punto de vista desmitificador -y en muchas ocasiones humorístico- sobre la más inmediata realidad española que exhiben (ambientes rurales, procesiones,

[612] Su emisión tuvo lugar dentro del espacio "La Noche Temática", dedicada al autor para commemorar el centenario de su nacimiento.

multitudes enfervorizadas, etc.). El elevado tratamiento filosófico que sobre todas estas cuestiones (antes mencionadas) realizan los responsables de La Celestina, El Quijote, El Estudiante de Salamanca, etc., quedan, en boca de sus mentores actuales (curas, militares, toreros), reducido a una ínfima categoría" [613].

En 1969, el mismo director del film anterior realizó un ensayo biográfico de Bergamín -con él como protagonista-, que incluía también una antología de fragmentos de sus obras adaptadas: ***Medea la encantadora***, ***Melusina y el espejo***, y ***Los tejados de Madrid*** [614]. Realizado bajo los auspicios de Malraux, este film-ensayo titulado ***Reportage sur´un squelette*** [615] contenía, más que su biografía, el ideario del propio Bergamín sobre la paradoja y sobre la gestación de sus personajes literarios, algunos de los cuales, bajo diversas máscaras, expresan su pensamiento y sus ideas en torno a la vida, la muerte, la creación y ciertos mitos españoles [616].

---

[613]Crítica de Elena Mayordomo, *Cartelera Turia*, núm.1032, noviembre 1983.

[614]Véase Gonzalo Penalva, "Bergamín en Paris (1964-1970)", en *El Exilio Literario Español...*, ed.cit., Vol.I, pp.177-188.

[615]A la muerte de Malraux en 1976, Bergamín publicó un encendido recuerdo, "La condición humana y la esperanza", *El Pais*, 24-XI-76, p.21, cito por G.Penalva, op.cit., pp.237 y 240.

[616]Acerca de la trascendencia de la emisión televisiva en España de los dos films de y sobre Bergamín, Véanse los arts. de Soledad Mayoral, "Los cien años de Bergamín", y Javier Villán, "La paradoja en carne y hueso", en *El Mundo*, 30-VI-96, p.100, y la crónica de J.Lillo, "José Bergamín, un poeta en la 2", *ABC*, 30-VI-96, p.115.

FILMOGRAFIA:

Los ángeles exterminados/Les anges exterminés. Pr.: ORTF (Francia), 1968. G.: José Bergamín y Michel Mitrani. D.: Michel Mitrani. I.: Francisco Rabal, María Cuadra, José María Flotats, Paloma Matta, Adelaida Blázquez, Mario Moreno, Sebastián *Palomo* Linares, Luis Miguel Dominguín.

Reportage sur´un squelette. Masques et Bergamasques. Pr.: ORTF (Francia), 1969

G.: Michel Mitrani sobre textos de José Bergamín. D.: Michel Mitrani. I.: José Bergamín, Jaime de Borbón y Battenberg, José Luis de Vilallonga, Adelaida Blázquez.

6. Borrás, Eduardo (Barcelona, 1887 - Buenos Aires, 1968).

Dramaturgo catalán dado a conocer en los años de la República con ***El Proceso Ferrer*** (Edit. Maucci, s.f.), título perteneciente a la corriente de izquierda radical [617]. Sus otras piezas (***La rosa azul***, ***La lámpara encendida***, ***Culpable***, ***Amorina***, etc.), las escribiría o las daría a conocer en el exilio. Afincado en Argentina, en ese país entró en contacto con la industria del cine, por lo que sus actividades con el medio cabe hacerlas en:

[617] A.Castellón lo incluye, junto con *La Corona* (M.Azaña), y *A.M.D.G.* (Pérez de Ayala), en *"proyectos de reforma del teatro español..."*, art.cit., p.8.

a) Guionista, adaptador y productor.

Sus inicios como guionista datan de 1949, y pasa a continuación a desarrollar, entre 1950-1963, una fecunda colaboración con el actor-director Hugo del Carril. Tras la primera cinta, ***Surcos de sangre*** -adaptación de una obra de Sudermann-, dicha colaboración culminaría con ***Las aguas bajan turbias*** (en España se conoció como ***El infierno verde***), que se inscribe entre los clásicos del cine argentino y obtendría una enorme repercusión internacional [618]. Además de otros seis films con Del Carril, sus mejores contribuciones al cine argentino se encuentran en las adaptaciones de textos poéticos (***El tren expreso***, de Campoamor), novelísticos (***La bestia humana***, de Zola), y teatrales (***En la ardiente oscuridad***, de Buero Vallejo) [619], y la versión definitiva del argumento de ***Los inocentes*** -el primitivo guión titulado *"Crónica negra"* había sido prohibido en España por la censura-, film que Bardem pudo rodar en Mar del Plata, al ampliar Borrás sus actividades a la tarea de producción.

---

[618]Del prestigio de este título dan cuenta diversos arts. de Rolando A.Riviere, *"Con la* mirada en el hombro y en la tierra:Hugo del Carril", y de Agustín Mahieu, "El nuevo cine y los escritores", en *Lyra*, núm.186-188, Buenos Aires, 1960, s.p.

[619]Esta versión que le valiera a Borrás el premio a la Mejor Adaptación del Instituto Nacional Argentino, paradójicamente, la rechazó el autor de la obra, por considerar que cambiaba el sentido al modificar el final, por lo que sólo permitiría su distribución en España (1962), con un título distinto, *Luz en la sombra*, Véase la "Introducción" de Mariano de Paco a la edición de Antonio Buero Vallejo, *Aventura en lo gris*, Murcia, Universidad, 1993, p.26.

b) Autor adaptado.

En México se sitúa la primera adaptación de una de sus obras, ***La lámpara encendida***, cuyo tema de crítica social sirvió de inspiración para el film *De carne somos* (1954), con guión escrito por el español Julio Alejandro [620]. Las versiones de otras dos obras teatrales las abordó Hugo del Carril en Argentina, tras el éxito alcanzado en los escenarios bonaerenses, aunque, curiosamente, Borrás no participara en los guiones de ambas películas tituladas homónimamente: ***Culpable*** (1959), y ***Amorina*** (1961) [621].

FILMOGRAFIA:

1) Guiones.

1949. *Esperanza* (F.Múgica y E.Boneo).

1950. *Surcos de sangre* (H. Del Carril).

1951. *Llévame contigo* (J. Sires).

1952. *Las aguas bajan turbias* (H. Del Carril).

1954. *Un hombre cualquiera* (C.Rinaldi), y *El tren expreso* (L.Klimovsky).

1956. *La Quintrala* (H. Del Carril), y *Más allá del olvido* (H. Del Carril).

---

[620] La historia contenía no pocos elementos autobiográficos (el protagonista es autor de una obra que los empresarios rechazan por resultar demasiado realista para el público burgués), Véase *Historia Documental del Cine Mexicano*, op.cit., V, 1973, p. 313.

[621] César Tiempo recibió el Premio a la Mejor Adaptación Cinematográfica en el Festival de Calcuta 1961, por *Amorina* (en España: *Amor atormentado*).

1957. *La bestia humana* (D.Tinayre), y *Una cita con la vida* (H. Del Carril).

1958. *Las tierras blancas* (H. Del Carril).

1959. *En la ardiente oscuridad* (D.Tinayre).

1960. *La Patota* (D.Tinayre).

1961. *Esta tierra es mía* (H. Del Carril).

1962. *Los inocentes* (J.A.Bardem).

1963. *La cigarra no es un bicho* (D.Tinayre), y *La sentencia* (H. Del Carril).

1964. *Extraña ternura* (D.Tinayre).

2) Adaptaciones.

De carne somos. Pr.: Filmex (México), 1954. G.: Julio Alejandro y Roberto Gavaldón, basado en *La lámpara encendida*. D.: Roberto Gavaldón. I.: Marga López, Carlos Rivas, José María Linares Rivas, Amanda del Llano, José Elías Moreno, Lucy Gallardo.

Culpable. Pr.: Argentina, 1959. G.: Hugo del Carril, según la obra homónima. D.: Hugo del Carril. I.: Hugo del Carril, Elina Colomer, Roberto Escalada.

Amorina. Pr.: Tecuara (Argentina), 1961. G.: César Tiempo, según la obra homónima. D.: Hugo del Carril. I.: Tita Merello y Hugo del Carril.

7. Carbó, José.

Escritor español exiliado a México de quien sólo tenemos noticia de algunas de las actividades practicadas allí: crítica de cine, una docena de

argumentos y guiones, y la adaptación de una obra suya, según describimos en los siguientes apartados:

a) Carbó, argumentista y guionista.

Se inició en el cine azteca con un argumento de comedia en 1941 (***Cinco minutos de amor***, Patino Gómez), y en el período 1944-1956 colaboró asiduamente con su compatriota José Díaz Morales, bien como guionista solo (***Por un amor***, 1944), bien como autor de argumentos y guiones melodramáticos y musicales (***Pervertida***, 1945, ***Carita de cielo***, 1946, ***Pecadora***, 1947, y ***Al compás del rock´n roll***, 1956). Adaptó la obra ***La Gioconda***, de D´Annunzio (bajo el título ***Amar es vivir***, J.J.Ortega, 1945), y culminó la línea de melodramas *de perdidas* protagonizadas por Ninón Sevilla, y filmadas por Alberto Gout (***Mujeres sacrificadas***, 1951, y ***Aventura en Río***, 1952), que fueron bastante apreciadas en Francia como crueles parodias del melodrama típico, según ha estudiado Jorge Ayala Blanco [622]. Otros temas y guiones suyos fueron los de ***Mujeres de teatro*** (R.Cardona, 1951), y ***Llévame en tus brazos*** (J.Bracho, 1953).

b) Autor adaptado.

En 1945 fue llevada al cine su pieza dramática titulada ***Los buitres sobre el tejado***, adaptada por él mismo, en colaboración con el director Alberto Gout, sin que poseamos más referencias que las suministradas por el ensayista español quien la resume en *"un melodrama algo lóbrego y de misterio"* (GARCIA RIERA, III, 1971: p.80).

---

[622] *La aventura del cine mexicano*, op.cit., pp.143-154.

FILMOGRAFIA:

Los buitres sobre el tejado. Pr.: Rosas Films (México), 1945. G.: José Carbó y Alberto Gout, según la pieza homónima. D.: Alberto Gout. I.: Andrea Palma, René Cardona, Alejandro Cobo, Arturo Soto Rangel, Alicia Rodríguez.

8. Casona, Alejandro (Besullo -Asturias-, 1903 - Madrid, 1965).

Director desde 1931 del Teatro Ambulante o *Teatro del Pueblo*, inició con éxito su teatro, con dos piezas antinaturalistas, ***La Sirena Varada*** (1934), y ***Otra vez el Diablo*** (1935), estrenadas en el teatro Español por la Compañía de Margarita Xirgu-Enrique Borrás, y que, junto con ***Nuestra Natacha*** (1936) -estrenada por la Compañía de Josefina Díaz-Manuel Collado-, suponían un afán de renovación en el ambiente teatral español de los años 30, a la par de otros dos autores, García Lorca y Jardiel Poncela. Al estallar en España la guerra civil, Casona marchó a América con la Ciª Díaz-Collado, estrenando en México ***Prohibido suicidarse en primavera*** (1937), y, siempre unido a los citados actores, llevó su repertorio escénico por Cuba y todo el Cono Sur (Puerto Rico, Venezuela, Colombia, Perú y Chile), hasta recalar en Argentina, donde fijó su residencia. En Buenos Aires estrenaría sus obras siguientes: ***Las tres perfectas casadas***, y ***La Dama del Alba*** (1944), ***La barca sin pescador*** (1945), ***Los árboles mueren de pié*** (1949), ***Siete gritos en el mar*** (1952), ***La tercera palabra*** (1953), ***La casa de los siete balcones*** (1957), etc. El éxito alcanzado por esas obras resultó tan rotundo que pronto fueron traducidas a varios idiomas y representadas en distintos países,

convirtiéndose en piezas de repertorio para incontables Compañías españolas y extranjeras, por su validez universal [623]. No resulta extraño, por tanto, que esos temas escénicos -tras la resonancia obtenida en su presentación bonaerense- fueran vertidos a continuación al cine de aquel país, y de otros de habla hispana, como México y España. Aquí volvió en olor de multitudes, con motivo del estreno clamoroso de ***La Dama del Alba***, dirigida por Tamayo, y, sucesivamente, del resto de su producción dramática la cual permanecía inédita desde 1936. Pero Casona, durante el largo período del exilio argentino, no sólo escribió para el teatro sino que tuvo una estrecha colaboración con la industria del cine, en calidad de argumentista, guionista y dialoguista, una actividad frecuentemente compartida por otros comediógrafos de su generación (R.GUBERN, 1976: pp.47-70). Dada pues la vinculación del escritor con el cine y la abundante filmografía en torno a sus obras, debemos estudiar a Casona como:

a) Argumentista, adaptador y guionista.

Desde 1941 hasta 1955 se dedicó con bastante asiduidad al cine, colaborando estrechamente con tres directores argentinos (Alberto de Zavalía, Luis Saslavsky y Francisco Múgica), y con el español Antonio Momplet, tambien exiliado. Para el primero escribió dos argumentos

[623] Para su teatro, Véanse José Rodríguez Richart, *Vida y teatro de Alejandro Casona*, Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos, 1963; el "Prólogo" de Federico Carlos Sáinz de Robles a su edición de Alejandro Casona, *Teatro Selecto*, Madrid, Escelicer, 1966, pp.5-21; y Carmen Núñez Esteban, "La reconstrucción del mito en el teatro de Alejandro Casona", en *El Exilio Literario Español...*, ed.cit., Vol.II, pp.533-538.

originales (***Veinte años y una noche***, 1941, y ***Concierto de almas***, 1942), y la adaptación de su pieza ***Prohibido suicidarse...***, con el título ***Cuando florezca el naranjo*** (1942). Para el mismo Zavalía adaptó la célebre novela de Amicis (***Corazón***), bajo el título de ***La maestrita de los obreros*** (1942). Otra adaptación de autor extranjero fue ***Casa de muñecas*** (1943), sobre el famoso drama homónimo de Ibsen [624], en la que -en palabras de Gómez Mesa- osó enmendar la plana al autor nórdico, cambiando el amargo desenlace (al hacer regresar a Nora, arrepentida, al hogar familiar), y, con ello, eliminando del original la tesis en pro de la emancipación femenina, tan polémica en su tiempo [625]. Para Saslavsky escribió un episodio del film ***Ceniza al viento*** (1942), que agrupaba a los intérpretes porteños más populares del momento en una serie de *sketches*, o historias entrecruzadas que iban de lo cómico a lo trágico. Para Múgica escribió la que sería la mejor película de este realizador, ***Milagro de amor*** (1946) (R.GUBERN, 1976: p.53), inspirándose para el argumento en la leyenda de Zorrilla, ***Margarita la Tornera***. Temática y artísticamente ese título se destacó tambien por sus vinculaciones hispanas pues, además de Casona, casi todos sus intérpretes y el decorador Gori Muñoz se habían afincado en Argentina tras el exilio. Otros autores españoles adaptados al cine por Casona fueron Alarcón, Mihura y Llopis. En colaboración con

---

[624] La hibridez temática del cine argentino, en sus años de esplendor, se sustentaba en un auténtico aluvión de adaptaciones de autores extranjeros, Véase Domingo di Nubila, *Historia del Cine Argentino I*, Buenos Aires, Cruz de Malta, 1960.

[625] Luis Gómez Mesa, *La Literatura Española en el Cine Nacional (Documentación y crítica)*, Madrid, Filmoteca Nacional de España, 1978, p.74.

Pedro Miguel Obligado escribió el argumento y guión de ***En el viejo Buenos Aires*** (1942), que supuso para el español Antonio Momplet, su primer gran éxito comercial en tierras porteñas como director (R.GUBERN, 1976: p.179).

b) Autor adaptado.

1. EL CASO *NUESTRA NATACHA*.- Para ocuparnos de las propias adaptaciones de su teatro, debemos volver la vista a 1936, fecha en que este autor tuvo el primer -y no poco frustrante- encuentro con el cine español. La versión española de ***Nuestra Natacha***, con guión y dirección de Perojo, se basaba en una adaptación previa del dramaturgo. Estrenada la pieza escénica con clamoroso éxito de público en febrero de 1936, el rodaje del film se inició en el mes de junio, antes de estallar la guerra, terminándose apresuradamente al producirse el alzamiento militar de 18 de julio de aquel año. Este hecho le transfirió a la película carácter casi subversivo por apreciarse en ella de golpe, argumental y formalmente, unos planteamientos de signo comunista: con la confiscación en 1939 del negativo, la película quedó prohibida y nunca estrenada, ya que hasta las copias ardieron en el incendio de los laboratorios Riera donde estaban depositadas. Como otros indicios apuntan también a que nadie de sus artífices -su director y CIFESA- le interesó estrenarla antes, esta desconocida versión se ha convertido *"en uno de los más herméticos secretos de toda la historia del cine español"* [626].

[626] El "Caso Nuestra Natacha" aparece repetidamente aludido como paradigma de film *fantasma* en la historia del cine español y de la censura franquista de la inmediata

2. ARGENTINA.- Las siete versiones de obras casonianas en esta cinematografía se sucedieron en orden a la entusiasta acogida conforme se estrenaban en los escenarios. Todas conservan el mismo título de la pieza original, salvo la ya aludida de ***Prohibido suicidarse...***, con el común denominador de la intervención directa de Casona como adaptador de sus propios textos en aquel país [627]. Pero, a tenor de los datos recogidos, no parece que, tanto los propios guiones como los ajenos en tierras mexicanas, escaparan en líneas generales a la fórmula de *teatro fotografiado*. Según se desprende de la síntesis histórica del cine porteño de los años 40 [628], las referencias a todas sus adaptaciones llevan implícita la afirmación de que las películas guardan estricta fidelidad a la obra original, conservando asimismo idéntica estructuración en su desarrollo dramático, pero con el hándicap de que la belleza de los relatos casonianos no trascienden visualmente la fuerza emotiva y concentrada que requiere su resolución fílmica, pues las imágenes no alcanzan el poder de sugestión que tenía la palabra en el texto. Sí lograron, en cambio cierto éxito popular, y gozaron de bastante promoción o supusieron un notable esfuerzo de producción. Baste como ejemplo el Certamen *Nuestra Natacha*

---

postguerra, Véase Román Gubern, *Benito Perojo, pionerismo y supervivencia*, Madrid, Filmoteca Española, 1994, pp.283-289.

[627] Respecto al privilegio que gozó el autor de adaptar sus obras al cine en Argentina, ello está motivado por la imposición del propio Casona cuando alguien trataba de llevar a la pantalla sus piezas teatrales, Véase “Literatura y Cine”, en *Diccionario de Literatura Española e Hispanoamericana I...*, ed.cit., p.860.

[628] Domingo di Nubila, en el número extraordinario de *Lyra*, rev.cit., s.p.

(1944), organizado para estudiantes a los que se invitaba en el estreno de la película a resumir, de una forma sucinta su concepto de ***Nuestra Natacha***, como obra teatral y como resolución cinematográfica. La buena acogida que tuvo ***Romance en tres noches***, que adaptaba la pieza hasta entonces más conocida por "Romance de Dan y Elsa", debió determinar que desde entonces esta obra se editara con el título del film (C.OLIVA, 1989: p.52). Y para ***María Celeste*** *"la producción gastó todo lo que se necesitaba (...) tratando de que no se notara que la isla era de utilería* (decorados) *y que el mar había sido retratado en la zona del Mar del Plata"* [629].

3. MEXICO.- Las versiones en este país se reducen a tres, en cuyas valoraciones el historiador García Riera viene a reiterar la misma concepción en el planteamiento de los textos casonianos que las anteriores, reducidas en ***La Dama del Alba*** (1949) *"a la expresión seudopoética del estilo fotográfico del cine de qualité"* (G.RIERA, IV, 1972: p.110); en ***Las tres perfectas casadas*** (1952) "*a una mala copia de comedia jardielesca"* (G.RIERA, V, 1973: p.58); y en ***La tercera palabra*** (1955) *"a melodrama cursi"* (G.RIERA, VI, 1974: p.50).

5. ESPAÑA.- Rodadas tras la aclamada vuelta del dramaturgo en 1962, las tres versiones españolas de ***La barca sin pescador*** (1963), ***La Dama del Alba*** (1965), y ***Las tres perfectas casadas*** (1971) -ésta última rodada en coproducción con México-, se las considera asimismo inferiores

[629] Claudio España y Miguel Angel Rosado, *Argentina Sono Film*, Buenos Aires, Ed.Abril, 1984.

a sus originales (GOMEZ MESA, 1978: pp.73-74). De las tres, la más ambiciosa era el segundo título aunque aparecía equivocada en su planteamiento, al intentar conseguir un clima y una plástica cercanos a las películas del realizador sueco Ingmar Bergman -como señalan algunas entrevistas a su director-, por faltarle ese toque mágico que exigía su misteriosa y legendaria trama. Rovira Beleta, un director inquieto y experimentado cuya preocupación por el tema de la muerte está latente en casi todos sus films [630], llegó a reconocer que su versión no consiguió atraer ni al público ni a la crítica porque, según confesaba *"el tema estaba bastante pasado para la época"* [631].

FILMOGRAFIA:

1) Argumentos y guiones.

1941. *Veinte años y una noche* (A. De Zavalía).

1942. *Ceniza al viento* (L.Saslavsky), *Concierto de almas* (A. De Zavalía), *En el viejo Buenos Aires* (A.Momplet), y *La maestrita de los obreros* (A. De Zavalía).

1943. *Casa de muñecas* (E.Arancibia).

1945. *La Pródiga* (M.Soffici).

1946. *Milagro de amor* (F.Múgica).

1949. *El extraño caso de la mujer asesinada* (B.H.Hardy).

---

[630] Recordemos de su filmografía las cintas *Los atracadores* (1961), versión de la novela homónima de Tomás Salvador, y *Los Tarantos* (1963), versión gitana de Romeo y Julieta, inspirada en la obra teatral de Alfredo Mañas.

[631] Antonio Castro, *El Cine Español en el banquillo*, Valencia, Fernando Torres Editor, 1974, p.360.

1955. *La cigüeña dijo sí* (E.Carreras).

2) Adaptaciones.

Nuestra Natacha. Pr.: Perojo-Núñez-Cifesa (España), 1936. G.: Benito Perojo, según la adaptación de Alejandro Casona de la obra homónima. D.: Benito Perojo. I.: Ana María Custodio, Rafael Rivelles, Pedro Peña, Manuel Díaz González, Blanca Negri, Irene Caba Alba, José Calle, Pastora Peña.

Cuando florezca el naranjo. Pr.: San Miguel (Argentina), 1942. G.: Alejandro Casona, basado en *Prohibido suicidarse en primavera*. D.: Alberto de Zavalía. I.: María Duval, Angel Magaña, Felisa Mary, Alita Román, Héctor Cárpena, Francisco López Silva, Juanita Sujo, Julia Sandoval.

Nuestra Natacha. Pr.: San Miguel (Argentina), 1944. G.: Alejandro Casona, según la obra homónima. D.: Julio Saraceni. I.: Amelia Bence, Esteban Serrador, Maliza Zini, Francisco López Silva, Juanita Sujo, Héctor Cárpena, Elina Colomer, Alberto Contreras.

María Celeste. Pr.: Argentina Sono Film (Argentina), 1945. G.: Alejandro Casona, basado en *El Misterio del María Celeste*, de Casona y Alfonso Hernández Catá. D.: Julio Saraceni. I.: Pedro López Lagar, Mirtha Legrand, Eduardo Cuitiño, Ilde Pirovano.

La Dama del Alba. Pr.: Clasa Films Mundiales (México), 1949. G.: Enrique Gómez Muriel, Salvador Elizondo y Xavier Villaurrutia. D.: Emilio Gómez Muriel. I.: Marga López, Emilio Tuero, María Douglas, Beatriz Aguirre, Fanny Schiller, Prudencia Grifell, Andrés Soler, Carlos Navarro.

La barca sin pescador. Pr.: Emelco (Argentina), 1950. G.: Alejandro Casona, según la obra homónima. D.: Mario Soffici. I.: Pedro López Lagar, Sabina Olmos, Amalia Sánchez Ariño, Andrés Mejuto.

Romance en tres noches. Pr.: A.A.A. (Argentina), 1950. G.: Alejandro Casona, basado en *Romance de Dan y Elsa*. D.: Enrique Arancibia. I.: Amelia Bence, Alberto Closas, Floren Delbene, Herminia Franco, Ricardo Galache, Luis Otero, Ricardo Duggan.

Los árboles mueren de pie. Pr.: Manuel M.Alba-San Miguel (Argentina), 1951. G.:

Alejandro Casona, según la obra homónima. D.: Carlos Schliepper. I.: Artura García Bühr, Amalia Sánchez Ariño, Zoe Ducos, Francisco López Silva, José Cibrián, Carlos Enríquez, Hilda Rey, Federico Mansilla.

Las tres perfectas casadas. Pr.: Filmex (México), 1952. G.: Mauricio Magdaleno, José Revueltas y Roberto Gavaldón, según la obra homónima. D.: Roberto Gavaldón. I.: Arturo de Córdova, Laura Hidalgo, Miroslava, José María Linares Rivas, René Cardona, José Elías Moreno, Alma Delia Fuentes.

Siete gritos en el mar. Pr.: General Belgrano (Argentina), 1954. G.:Alejandro Casona,

según la obra homónima. D.: Enrique Carreras. I.: Elisa Christian Galvé, Santiago Gómez Cou, Esteban Serrador, Jorge Rigaud, Ana María Campoy, Ricardo Galache, Guillermo Battaglia, Manuel Alcón.

La tercera palabra. Pr.: Filmex (México), 1955. G.: Luis Alcoriza, según la obra ho mónima. D.: Julián Soler. I.: Marga López, Pedro Infante, Sara García, Prudencia Grifell, Rodolfo Landa.

La barca sin pescador. Pr.: Teide, P.C. (España), 1963. G.: José Luis Alcofar y José María Forn, según la obra homónima. D.: José María Forn. I.: Gérard Landry, Amparo Soler Leal, Lucía Prado, Mabel Karr, Julián Ugarte.

La Dama del Alba. Pr.: Films Rovira Beleta (España-Francia), 1965. G.: Manuel Mª Saló y Francisco Rovira Beleta, según la obra homónima. D.: Francisco Rovira Beleta. I.: Dolores del Río, Juliette Villard, Yelena Samarina, Ana María Noé, Daniel Martín, Jean Yonnel, Fernando Cebrián, Barta Barry.

Las tres perfectas casadas. Pr.: Cinematográfica Pelimex (España-México), 1971. G.: José María Palacio, según la obra homónima. D.: Benito Alazraki. I.: Maurico Garcés, Saby Kamalich, Teresa Gimpera, Luis Dávila, Rafael Alonso, Irán Eory, Manuel Alexandre, José Sazatornil *Saza*.

9. Donato, Magda (Madrid, 1900 - México, D.F., 1966).

Seudónimo de Carmen Eva Nelken, ejerció como periodista y autora de cuentos y novelas cortas, además de reunir las muy diversas facetas en el mundo de las tablas (como autora, adaptadora de comedias extranjeras de éxito, como actriz y crítica teatral, y colaboradora de Cipriano Rivas Chérif en diversos *Grupos de Arte*). Perteneciente a un reducido grupo de autoras teatrales que escribieron para el público infantil alejándose del ámbito escolar tradicional, y que supusieron una importante renovación en relación con los moldes del teatro infantil decimonónico -las otras eran Elena Fortún y Concha Méndez-, según ha estudiado Pilar Nieva de la Paz

[632]. Su prestigio lo ganó, en especial, por una serie de piezas para niños basadas en los célebres personajes de Pipo y Pipa, creados por Salvador BARTOLOZZI, su esposo y compañero de aventuras teatrales, quien se había convertido, asimismo, en un dibujante popular a través de la revista ***Estampa*** [633]. En colaboración con él estrenó inicialmente un total de once títulos con importante éxito de público y crítica (1933-34), seguidos de cinco títulos más estrenados en 1935 -***Pipo y Pipa en la boda de Cucuruchito***, ***Pipo y Pipa en el fondo del mar***, ***Pipo y Pipa y el lobo Tragalotodo***, y ***Pipo y Pipa y los muñecos***-, y 1936 -***Pipo y Pipa en el País de los Borriquitos***- [634]. Su relación con el cine aparece desarrollada en :

---

[632]Véase el epígrafe "Teatro infantil renovador", del libro *Autoras Dramáticas Españolas entre 1918 y 1936*, Madrid, C.S.I.C., 1993, pp.255-286.

[633]Salvador BARTOLOZZI (Madrid, 1882 - México,D.F., 1950).- Pintor e ilustrador de libros para niños, colaboró en las principales revistas ilustradas de su tiempo, creando el más célebre Pinocho español, que dió nombre al semanario infantil *Pinocho* (1925-1931). Tras la popularización de los personajes de Pipo y Pipa en historietas y en libros, los muñecos saltaron a la escena, al estrenar primero en solitario algunas de sus creaciones, y luego, junto con Magda Donato con quien organiza el Teatro Pinocho (*Guiñol Pinocho.Pipo, Pipa, Pinocho y Pulgarcito en la Isla Misteriosa*, 1930). A partir de 1934 estrena un total de 11 títulos con los que la pareja cosechó un importante éxito. Tras la guerra civil se exilió, primero en Francia, y, en 1941, a México donde sus actividades se concentraron en la industria cinematográfica: su labor como figurinista de la película *Pepita Jiménez* (1945) le valió el Premio Ariel. Al año siguiente de morir fue objeto en México de una excelente Monografía escrita por Antonio Espina (México, Unión,1951), Véase el art. de María del Mar Lozano Bartolozzi, "Salvador Bartolozzi*:* entre las vanguardias y el casticismo", en *Norba-Arte*, núm.5, 1984.

[634]Para todo lo referente a este ciclo teatral remito al estudio de P.Nieva de la Paz, op.cit., pp.256-260.

a) Donato-Bartolozzi y el cine de animación.

Dado el éxito de aquellos personajes, la pareja Donato-Bartolozzi pasó al cine en calidad de guionistas del primer experimento español de muñecos articulados, un cine infantil cultivado por Adolfo Aznar poco antes de la guerra civil: ***Pipo y Pipa en busca de Cocolín*** (1935), el cual se inspiraba en una de las historietas en las que Pipo y su perrita Pipa buscan a la princesa Cocolín, raptada por la bruja Pirulí [635].

Al exiliarse ambos en México, sus personajes también atrajeron la atención de la industria del cine al adaptarlos, esta vez sustituyendo los muñecos por intérpretes de carne y hueso, en una de las primeras cintas destinadas al público infantil de aquel país, ***Las aventuras de Cucuruchito y Pinocho*** (1942). En ésta debutó como actriz infantil una joven malagueña también exiliada, Alicia Rodríguez, dando vida a Pipa, la perrita de trapo [636].

b) Magda Donato, actriz de cine.

En el período casi subsiguiente a la desaparición de Bartolozzi, la autora desarrolló una prolífica actividad en el cine azteca, donde apareció como actriz de carácter en 32 películas (1949-1963), en muchas de ellas bajo las órdenes de otros compatriotas, Jaime Salvador y José Díaz Morales. Con dicha tarea quizá -y a modo de supervivencia- pudo paliar el

---

[635] Sobre los pormenores de esta empresa de cine *de animación* pueden consultarse el art. "Películas españolas de dibujos", de Florentino Hernández Girbal,*Cinegramas*, 4 de agosto de 1935, y "Adolfo Aznar y su cine", de Manuel Rotellar, en *Aragoneses en el cine*, III, Zaragoza, 1972, pp.34-36.

[636] Véase E.García Riera, op.cit., II, 1970, p.108.

fracaso de su vocación interpretativa que tantos impedimentos le costó en España (P.NIEVA DE LA PAZ, 1993: p.282).

FILMOGRAFIA:

Pipo y Pipa en busca de Cocolín. Pr.: Film España (España), 1935. G.: Salvador Bartolozzi, según la historieta *Aventuras de Pipo y Pipa*, de Donato-Bartolozzi. D.: Adolfo Aznar. Dibujantes: Elsy Gumier y Salvador Gijón.

Las aventuras de Cucuruchito y Pinocho. Pr.: Cinea (México), 1942. G.: Carlos Véjar, jr., según las historietas de Donato-Bartolozzi. D.: Carlos Véjar, jr. I.: Alicia Rodríguez, Francisco Jambrina, Maruja Grifell, Marta Ofelia Galindo, Amparo Villegas, José Elías Moreno, Daniel Pastor.

10. Grau, Jacinto (Barcelona, 1877 - Buenos Aires, 1958).

Aún siendo un autor que no pertenecía a ningún grupo generacional [637], con una producción regular anterior a 1936 y un estilo definido [638], se ha optado por encuadrarlo entre los autores *del exilio*, por tener en común con aquéllos el haberse visto obligado a emigrar tras la guerra civil (en su caso, a Buenos Aires, donde residió y siguió escribiendo hasta el mismo

---

[637] Contemporáneo de los escritores de la Generación del 98, según Genoveva Dieterich, *Diccionario del teatro*, Madrid, Alianza, 1995, p.117.

[638] La obra dramática de Jacinto Grau, iniciada en los primeros años del siglo con piezas trágicas (como *El Conde Alarcos*, 1907), ha sido estudiada bajo el signo de la disconformidad con el teatro de su tiempo, por F.Ruiz Ramón, quien propone en su trayectoria tres etapas: a) De la tragedia a la farsa (1905-1921); b) Temas del Superhombre y Destino bajo la forma de ´retablos`(1929-1945); y c) Farsas de influencia expresionista (1946-1958), Véase *Historia del Teatro Español...*, op.cit., pp.140-155.

año de su muerte), y el compartir, en lo referente al estilo teatral *"un cierto matiz no puramente comercial, experimental o investigativo"* (C.OLIVA, 1989: p.58). Autor de una considerable producción pero dificultosa trayectoria, con varios estrenos que casi siempre acabaron en fracaso por alejarse tanto del drama naturalista como de los gustos de la escena española, y que le otorgaron cierta fama de gafe (C.OLIVA, 1989 : p.139). Su farsa tragicómica más notable, ***El Señor de Pigmalión*** (1921), que ha pasado a la historia del teatro por introducir elementos del teatro épico (la rebelión de los seres creados frente a su propio creador, juego escénico de indudable efecto), fue rechazada por Martínez Sierra al principio, pese a que en 1928, ya precedida por la expectación consiguiente a su éxito europeo -estrenada en Paris por Charles Dullin e interpretada por Artaud, en 1923, y en Praga, por Karel Capek, en 1925-, fuera vista por fin en España [639]. En lo que concierne al cine, Grau no ha sido tampoco muy afortunado no obstante el atractivo que, a priori, presentaba la obra antes citada, cuyas raíces temáticas son tan afines a la *nivola* unamuniana, al teatro pirandelliano o al mito de Frankenstein (C.OLIVA, 1989: p.148). La tardanza en estrenarse, o el poco eco que tuvieron su interpretación del mito de Don Juan (***Don Juan de Carillana***, 1913), o sus interesantes farsas de técnica expresionista (***Tabarín***, 1947, ***Las gafas de Telesforo***, 1949, y ***En el infierno se están mudando***, 1958), parecen justificar su

[639] Sobre el fatalismo que acompañó a este autor, Véase Francisco Alvaro, *El Espectador y la Crítica (El teatro en España en 1958)*, Valladolid, Ed. del autor, 1959, pp.237-238.

escasa atracción para la pantalla grande. La única vinculación con ella aparece en:

a) Grau, autor adaptado.

En el marco del cine mejicano apareció trasplantada su obra ***El Caballero Varona*** bajo el título de ***La noche y tú*** (1946). El hecho de que su personaje central fuese un chantajista profesional y la encarnación del superhéroe [640], parece ser el factor decisivo a la hora de llevar la obra al cine por la productora CLASA, especializada en esa época en comedias y dramas detectivescos pero lamentable y pobremente recreados, como atestigua Emilio García Riera a través de éste y otros títulos [641]. Como nota especial de esta versión destaca su tamiz musical permitiendo al intérprete, el argentino Hugo del Carril, que entonara tangos de Gardel y la canción que daba título al film (G.RIERA, III, 1971: p.111).

FILMOGRAFIA:

La noche y tú. Pr.: Clasa Films Mundiales (México), 1946. G.: Chano Urueta, basado en *El Caballero Varona*. D.: Chano Urueta. I.: Hugo del Carril, Gloria Marín, Beatriz Ramos, José Baviera, Felipe Montoya, Jorge Ancira, Ramón Gay.

---

[640] *El Caballero Varona* data de 1929, encuadrada en el grupo de piezas menos conseguidas de su autor, en opinión de F.Ruiz Ramón, Ibidem, p.152.

[641] *El pasajero diez mil* (M.Morayta, 1946), y *Una extraña mujer* (M.M.Delgado, 1946), Véase E.García Riera, op.cit., II,1971, pp.105-106 y 114, respectivamente.

11. Lapena, Alfonso.

Antes de marchar al exilio, como autor dramático, Lapena había cultivado diversos géneros: la zarzuela (***El divino calvo***, con música del Maestro Barbieri), el sainete (***El castigador***), y la comedia (***El hombre que perdió la vergüenza***), ambos en colaboración con Rodríguez de la Peña, y también la revista -en colaboración con Leandro Blanco-, estrenando con gran éxito en 1930, ***La musa gitana*** (música del maestro cubano Baylac), y en 1931, ***La marcha de honor*** (música de Soutullo y Vert) [642]. Como otros autores emigrados a México, allí realizó diversas actividades relacionadas con la industria del cine que cabe estudiar en:

a) Autor adaptado.

Esta es la primera experiencia que tuvo, cronológicamente. Su debut en el cine mejicano consistió en la adaptación de su propia obra teatral (***El hombre que perdió la vergüenza***), en 1941, que allí pasó a titularse ***Unidos por el eje***. Según nos descubre el historiador español el argumento *"trataba sobre dos hermanos siameses"*, y su título *"descubre la intención de hacer un chiste a costa de la actualidad política del momento (el eje Berlín-Roma-Tokio)"* (G.RIERA, II, 1970: p.45).

b) Argumentista y guionista.

En lo sucesivo, tras recibir la oportunidad del productor de origen español Ramón Pereda, Lapena se integró en la industria del cine azteca colaborando como argumentista, guionista y adaptador. Trabajó

[642] Según la *Enciclopedia Universal Ilustrada*, T.VI (apéndice), Madrid, Espasa Calpe, 1986, p.1016.

asiduamente con el director y guionista, también español, José Díaz Morales, desde ***Jesús de Nazareth***, hasta 1944 con ***Me ha besado un hombre*** [643]. A partir de 1951 se desconoce la trayectoria de Lapena de quien, por otra parte, no ha sido posible hallar más información acerca de su etapa posterior al exilio.

FILMOGRAFIA:

1) Argumentos y guiones.

1942. *Jesús de Nazareth* (J.Díaz Morales), *Dos corazones y un tango* (M. Del Río), y *Regalo de Reyes* (M. Del Río).

1944. *El Rey se divierte* (F.De Fuentes), y *Me ha besado un hombre* (J.Soler).

1951. *El desalmado* (Ch. Urueta), y *Viajera* (A. Patiño Gómez).

2) Adaptación.

Unidos por el eje. Pr.: Alfonso Sánchez Tello (México), 1941. G.: Alfonso Lapena, basado en *El hombre que perdió la vergüenza*. D.: René Cardona. I.: René Cardona, Fer

nando Cortés, Delia Magaña, Andrés Soler, Agustín Isunza, Carolina Barret.

[643] El guión de este mismo film lo utilizó el propio Díaz Morales, remozándolo, en *Yo soy muy macho* (1953), *"con alguna que otra vulgaridad muy a su gusto"*, según apunta E.García Riera, op.cit., V, 1973, p.169.

12. <u>León Felipe</u> <u>(Tábara -Zamora-, 1884 - México D.F., 1968).</u>

Seudónimo de León Felipe Camino, aunque en él la poesía [644] eclipse sus otras actividades, su labor escénica debe tenerse en cuenta si bien aparezca reducida a dos obras originales, ***La manzana***, y ***El juglarón***, y a una serie de versiones muy libres de Shakespeare, como ***No es cordero...que es cordera*** (sobre *Twelfth Night*), ***El asesino del sueño*** (sobre *Macbeth*), y ***Otelo o el pañuelo encantado***, sobre el personaje homónimo, en las cuales la procedencia poética del autor se patentiza en la utilización del verso libre para las paráfrasis shakesperianas (C.OLIVA, 1989: p.182). La relación de León Felipe con el cine viene dada por:

a) <u>León Felipe, ensayista cinematográfico.</u>

El interés de las dos obras primeramente citadas -publicadas después de su exilio en México-, reside en que una fue escrita con destino a la televisión (***El juglarón***), y la otra, ***La manzana***, aparezca subtitulada "Poema cinematográfico" [645]. La trama de ésta -versión moderna del mito de Paris y Helena- le fue sugerida por un cuento juvenil de Benito Pérez Galdós, titulado ***La sombra***, y lleva este epígrafe *"Vosotros veis el cine como es; yo lo veo como puede ser"*, desarrollado en el prólogo en donde, en opinión de Fernández Cuenca, es la primera vez que un gran poeta

---

[644] Su primer libro, *Versos y oraciones del caminante* (1920), le hizo famoso entre las minorias literarias, ejerciendo gran influencia sobre el primer Alberti, Véase el estudio que le dedicó Guillermo de Torre, "León Felipe, poeta del tiempo agónico", en *La Aventura y el Orden*, Buenos Aires, 1943.

[645] *La manzana.Poema cinematográfico*, México D.F., Tezontle, 1951.

español trata de establecer una cierta estética del cine [646]. Entre otras cosas, su autor se atreve a profetizar que *"al teatro lo destronará definitivamente el cine, con más fieles y más jerarquía"*, y a arremeter contra el cine de Hollywood como *"arte artificioso"*. Según el mismo crítico, nadie hasta ahora se ha atrevido a llevar a la pantalla este *poema cinematográfico*, al resultar la acción un tanto confusa *"por trascurrir simultáneamente en dos planos, el realista y el fantástico, sin transiciones claras, pues lo que en la lectura es delicioso, en la imaginación que trate de situarla en la pantalla hácese difícil, incluso admitiendo que pudieran lograrse todos los dificilísimos trucos y efectos especiales que el poeta pide"* (FERNANDEZ CUENCA, 1972, II: pp.690-691).

b) <u>León Felipe ante la cámara.</u>

La única vinculación directa de León Felipe con el cine le vendría a la edad de 81 años, recitando sus postreros poemas en el documental de diez minutos de duración, ***Que se callen*** (1965), dirigido por Cazals y escrito por Paco Ignacio Taibo, y el cual consiste en una visita al poeta español en su casa mejicana donde aquél habla de la poesía y recita seis poemas, que anuncia ponen fin a su obra [647].

---

[646] C.Fernández Cuenca, *La Guerra de España y el Cine*, op.cit., Vol.II, pp.687-692.

[647] El último de los poemas recogidos en el film y que afirma su autor que será el último de su vida, es el titulado "Perdón", el cual aparece ilustrado en la pantalla con imágenes de la retirada roja por la frontera de Le Perthus, y del regreso de los prisioneros de la División Azul, Véase C.Fernández Cuenca, Ibidem, pp.691-692.

FILMOGRAFIA:

Que se callen. Pr.: Departamento de Difusión del Instituto Nacional de Bellas Artes de México (México), 1965. G.: Paco Ignacio Taibo. D.: Felipe Cazals. I.: León Felipe. Cortometraje documental.

13. Martínez Sierra, Gregorio (Madrid, 1881 - 1947).

Formado bajo el signo de Benavente, y en el culto del pintor y autor catalán, Santiago Rusiñol, cuyas mejores comedias tradujo al castellano, y que ejerció una decisiva influencia en el desarrollo de nuestra escena, como director del teatro Eslava de Madrid desde 1917 a 1925 [648], Martínez Sierra ha sido uno de los dramaturgos españoles que, con independencia del número de adaptaciones cinematográficas suscitadas por algunas de sus piezas, más pronto estableció contacto con el mundo del cine de una manera activa. Interesado desde la época muda en ensayar con las posibilidades del Cinematógrafo, luego, en la época del sonoro, se vio directamente implicado en la industria a partir del viaje a Hollywood en 1931, fecha en que tiene lugar el éxodo de figuras del teatro español para participar allí en la versiones castellanas de films americanos, implantadas por las necesidades de abastecer el mercado hispanohablante, antes de la utilización masiva del doblaje [649]. Inseparables de Martínez Sierra en sus

---

[648] Enrique Díez-Canedo, *Artículos de crítica teatral.El Teatro español de 1914 a 1936*, México, Joaquín Mortiz, 1968, I, pp.28-29.

[649] La recuperación de esta Generación de personalidades españolas que estuvieron en la Meca del Cine a comienzos de los años 30, se ha iniciado ya a través de varios ensayos recientes, Véanse Florentino Hernández Girbal, *Los que pasaron por Hollywood*,

actividades, dos figuras femeninas: María de la O Lejárraga, con la que se casó en 1900 y con la que inició una fructífera e insólita asociación literaria [650], y Catalina Bárcena, actriz-fetiche y compañera sentimental, desde que comenzara a interpretar sus obras en 1911 y las películas con que inició tambien su aventura hollywoodense [651]. La relación de este autor con el cine la estudiamos en:

a) Actividades en el cine mudo.

En su Teatro del Arte, instalado en la sala Eslava de Madrid, Martínez Sierra llegó a realizar una verdadera revolución escenográfica al servicio de los mejores autores de su tiempo [652], y por el testimonio de Manuel Machado, recogido en el ensayo de Rafael Utrera [653], sabemos

---

J.B.Heinink (ed.), Madrid, Verdoux, 1992; Jesús García de Dueñas, *¡Nos vamos a Hollywood!*, Madrid, Nickel Odeon, 1993; y Alvaro Armero, *Una aventura americana.Españoles en Hollywood*, Madrid, Compañía Literaria, 1995. La última novela de Ignacio Martínez de Pisón aparece recreada con personajes reales y de ficción de aquella etapa, *El viaje americano*, Madrid, SM, 1998.

[650]La colaboración no declarada de su esposa, María de la O.Lejárraga, autora de casi la totalidad de la obra firmada por su marido, resulta ya un hecho indiscutible, y en los últimos años demostrado sobradamente, Véanse, en primer lugar, el libro de aquélla, *Gregorio y yo.Medio siglo de colaboración*, México, Gandesa,1953; Patricia W.O´Connor, *Gregorio y María Martínez Sierra, crónica de una colaboración*, Madrid, La Avispa, 1987; y Antonina Rodrigo, *María Lejárraga, una mujer en la sombra*, Madrid, Vosa, 1994.

[651]Las impresiones de la actriz sobre Hollywood, recogidas por la revista *Cinegramas*, han visto de nuevo la luz, reproducidas por F.Hernández Girbal, op.cit., pp.103-108, y extractadas por A.Armero, op.cit., pp.215-221.

[652]Véase el cap.”Teatro de Arte”, en A.Rodrigo, op.cit., pp.176-197.

[653]*Escritores y Cinema en España.Un acercamiento histórico*, Madrid, JC, 1985, pp.79-80. La cinta italiana mencionada, dirigida por el conde Giulio Antamoro en 1915, era una

que en 1917 había llevado en aquel escenario un experimento de cine-teatro, en el que se pretendía conjugar el espectáculo teatral con la proyección de un film rodado con los mismos actores que interpretaban la obra. Dicho espectáculo, basado en la proyección del film ***Christus*** -cinta italiana que se había contemplado por vez primera en España hacia 1916 y solía exhibirse anualmente por Semana Santa-, venía a ilustrar un Auto religioso llamado ***Lucero de la Salvación***, y supuso una avanzada propuesta de unir teatro y cine, adelantándose a otras que muy recientemente han vuelto a darse en nuestros escenarios como novedosas [654].

b) Estancia en Hollywood.

Su viaje a la Meca del Cine en 1931, dentro de la política de captación de talentos de la industria hollywoodense para las versiones en castellano, estuvo motivado por un contrato de la M.G.M. para adaptar guiones de películas norteamericanas a nuestro idioma. Pero en aquella productora sólo intervino -como director de diálogos- en un film, ***El proceso de Mary Dugan*** (M. De Sano, 1931) [655], pues, al suspenderse las

---

biografía de Jesucristo basada en un poema de Fausto Salvatori, y su puesta en escena se inspiraba en la pintura renacentista, Véase Pierre Leprohon, *El cine italiano*, México, Era, 1971, p.46.

[654] Sobre las iniciativas de interrumpir la función teatral para intercalar breves cintas rodadas al efecto, hay que remontarse a los tímidos balbuceos cinematográficos de la época muda, Véase al respecto J.A.Pérez Bowie, *Materiales para un sueño**...***, op.cit., p.21.

[655] Para algunos su primer encargo fue la dirección de *Mamá* (1931), adaptación de su propia obra teatral, adaptada por López Rubio y atribuida erróneamente a Benito Perojo,

producciones hispanas en aquellos estudios, el comediógrafo pasó a la FOX (abril, 1931). En esa productora, persistiendo en reunir a casi toda la colonia hispana, se había gestionado la adquisición de los derechos de su comedia ***Mamá***, que incluía los servicios de Catalina Bárcena, como protagonista, y los suyos en calidad de *adaptador* y/o *supervisor del rodaje* [656]. Durante aquel período en la Fox (1931-35), desempeñaría las mismas funciones de las versiones de sus comedias, todas ellas protagonizadas por la Bárcena. En ***Señora casada necesita marido*** (1933) -inspirada en un argumento ajeno-, Martínez Sierra trabajaría de co-director, junto a James S.Tinling. No obstante su acreditación como *adaptador* oficial, en todas ellas, el verdadero guionista que las adaptó fue José López Rubio, tanto si su participación quedara acreditada como si actuara anónimamente [657].

De los siete films rodados, cinco proceden de comedias teatrales del autor, y uno es argumento original, escrito expresamente para la pantalla por el propio dramaturgo, ***La Ciudad de Cartón***, que está considerada

---

según sostienen Alvaro Armero y Juan Antonio Molina Foix en "Escritores Españoles en Hollywood", *Revista Poesía*, núm.22, Madrid, 1985, p.117.

[656]La adaptación de esta comedia supondría un paso decisivo en la política de producciones hispanas, ya que la Fox abandonó las versiones españolas de films americanos para decidirse a hacer films basados en textos españoles originales, lo que explica por otro lado que, despues de Blasco Ibáñez, ningún escritor español haya conocido tantas adaptaciones en el cine americano como Martínez Sierra, según ha costatado R.Gubern, Véase *Benito Perojo...*, op.cit., p.199.

[657]En esta opinión coinciden J.B.Heinink, ed.cit., pp.73-74, y el tandem A.Armero-J.A.Molina Foix, art.cit., pp.117-118.

como la más personal de todas aquellas cintas, y *"la que, probablemente, sea una de las más agudas, y a la vez, sutiles sátiras que se hayan rodado sobre Hollywood"* [658]. Esta serie de títulos poseían, al parecer, una cierta unidad de estilo que no venía determinado por los directores que figuran en su ficha técnica, sino por estar concebidos a la medida de la actriz protagonista, siempre bajo el asesoramiento de su *pygmalión* [659]. El propio autor resumió la experiencia en estas declaraciones: *"Yo no he hecho allí sino aprender, practicar, estudiar el cinema, conocer sus secretos y adaptarme a él. En definitiva: ponerme en condiciones de realizar películas después de cursar ésto que pudiéramos llamar estudios preliminares. Siempre huí de todo cuanto fuera improvisación".* Y sobre el cambio de medio, al llevar el teatro al cine, añade: *"Yo no rechazo totalmente el llevar al cine las obras teatrales, porque entre ellas hay comedias que son perfectamente cinematográficas. El acierto está en saber seleccionarlas. No ignoro que el ideal es escribir directamente para el film; pero ésto es peligroso"* [660].

Aprovechando la estancia americana de Martínez Sierra, en 1933 la Paramount le compró los derechos de adaptación al cine de ***Canción de***

---

[658] Emilio Sanz de Soto, "1930-1935 (Hollywood)", en *Cine Español (1896-1988)*, Augusto Martínez Torres (ed.), Madrid, Ministerio de Cultura, 1989, p.117.

[659] Sanz de Soto señala que *"difícilmente se hubiese podido establecer una armonía tan perfecta entre el estilo de unas películas al servicio de una actriz sin la colaboración de Gregorio Martínez Sierra, aportándole los temas de sus obras..."*, Ibidem, p.116.

[660] De la entrevista de Hernández Girbal en *Cinegramas*, núm.38 (2-VI-35), en H.B.Heinink, ed.cit., pp.69-70.

Cuna, su obra más representada en todos los escenarios del mundo. El contrato contemplaba la supervisión del guión por parte del autor, y la película -titulada en inglés ***Craddle Song***-, obtuvo muy buena acogida, consagrando tanto al director Mitchell Leisen, hasta entonces director artístico, como a la estrella alemana recién llegada a Estados Unidos, Dorothea Wieck, la cual encarnó el papel de Sor Juana, la más maternal de las monjas de la obra. La crítica elogió unánimemente la sensibilidad de la estrella y la belleza de la fotografía, *"al dar a la obra la bienvenida al círculo mágico de las obras maestras cinematográficas del moderno drama internacional"* [661]. Estrenada en 1911, ***Canción de Cuna*** estaba considerada tanto por las ideas como por su técnica teatral, como su obra más representativa. Su tema, desarrollado con todos los elementos de un fino melodrama [662], en razón de su universalidad, no pasó inadvertido para el olfato de la industria del cine, por lo que dicho título conocería otras cuatro versiones, como se verá más adelante.

c) Exilio en Argentina.

De Estados Unidos, Martínez Sierra regresó a España en 1935, con la intención de proseguir la tradición del Teatro de Arte y de dirigir una versión cinematográfica de ***Canción de Cuna***, pero el estallido de la guerra civil puso fin al proyecto, viéndose obligado a tomar el camino del

[661] P.W.O´Connor, op.cit., p.31.

[662] Véase al respecto el cap. "Monjas maternales, en dramas de renuncia y revolución", en P.W.O´Connor, Ibidem, pp.95-97.

exilio [663], junto a Catalina Bárcena. Ambos decidieron aceptar la oferta desde Buenos Aires para producir allí aquella versión, por lo que se embarcaron rumbo a Buenos Aires, donde se instalaron, pasando a trabajar en el cine y en el teatro [664]. En dicha cinematografía, si bien la citada versión tardaría cinco años más en materializarse, la primera oportunidad real que le llegó a Martínez Sierra fue por parte de la productora Argentina Sono Film, para escribir un argumento original como vehículo estelar de Olinda Bozán titulado ***Dama de compañía***. A continuación rodó las versiones de tres de sus obras, entre ellas la de su novela homónima, ***Tú eres la paz*** (1942), y también la de lo que debe ser otro argumento original, ***Los hombres las prefieren rubias*** [665]. Cabe decir de todas estas cintas argentinas, que la única estrenada en España fue ***Canción de Cuna***.

d) Otras adaptaciones.

1. MEXICO.- Allí se realizó la tercera versión de ***Canción de Cuna*** en 1952, cuya adaptación corrió a cargo del comediógrafo español emigrado, Paulino Masip, quien, aun manteniendo la fidelidad argumental,

---

[663] A.Armero, *Una aventura americana...*, op.cit., p.214.

[664] En Buenos Aires -cada vez más inactivos, profesionalmente-, pudieron poner sobre las escena una comedia escrita por María Lejárraga que, previamente, en forma de guión cinematográfico, habían intentado vender a una productora hollywoodense sin éxito. Dicho guión, titulado *Sortilegio*, acerca de una mujer casada con un homosexual, sólo llegaría a representarse en la capital argentina en 1942, Véase P.W.O´Connor, Ibidem, p.31.

[665] Tanto si se trata de una comedia *remozada* o de una comedia inédita, ese título no se encuentra entre los citados -ni con las firmas del escritor ni de su esposa- por P.W.O´Connor, Ibidem, pp.126-127.

no pudo evitar caer en los defectos del folletín azteca (GARCIA RIERA, V, 1973: p.115).

2. ESPAÑA.- En nuestro país las versiones del teatro de Martínez Sierra aparecen circunscritas a dos obras:

I. ***Canción de Cuna***.- De este título se han efectuado dos versiones homónimas. La de 1961 tuvo como novedad el empleo del color y orientarse su tratamiento hacia el melodrama musical, por influjo del cine *de cuplés* de la época [666], para lucimiento de la actriz juvenil Soledad Miranda que encarnaba a la huérfana Teresa. El resultado fue una película amable y eficaz en cuanto a sus propósitos comerciales, con la que el director, José María Elorrieta, quiso dar un nuevo giro al archiconocido asunto manteniendo los rasgos de la obra original sin soslayar su procedencia teatral [667]. La otra versión, la quinta sobre la misma obra, data de 1993, y fue abordada por el director ganador del Oscar a la Mejor Película Extranjera -***Volver a empezar***- en 1981, José Luis Garci, con la pretensión de devolver al público el género del melodrama puro, a contracorriente de las fórmulas comerciales al uso. En ella *"Yo quería recuperar éso que decía Azorín de que el cine debe producir sosiego..."* [668], declaraba Garci a la prensa. Producida por él mismo, aún manteniendo lo

---

[666] Véase el cap."Ciclos y Géneros" del ensayo de Carlos F.Heredero, *Las Huellas del Tiempo: Cine Español 1951-1961*,Valencia/Madrid, Filmoteca de la Generalitat Valenciana/Filmoteca Española, 1993, p.166.

[667] Así lo reseñaba Fernando Méndez-Leite, *Historia del Cine Español*, II, Madrid, Rialp, 1965, p.478

[668] *El Mundo*, 27-XI-93, p.72.

esencial de la pieza, introdujo modificaciones sustanciales buscando que fuera *"una historia de amor, una recuperación de la ternura (...) sin caer en blandenguerías ni ñoñerías"*. Y de esta cinta la crítica alabó su contención de estilo y su dirección de actores [669].

II. ***El Amor Brujo***.- Pertenece este título a una de las dos obras escritas por María y Gregorio Martínez Sierra, en colaboración con músicos españoles. Tanto ésta como ***El sombrero de tres picos*** -ambas con música de Manuel de Falla- se estrenaron en 1915 y 1916, respectivamente [670]. Representadas las dos en diversas partes del mundo, tras la muerte de Martínez Sierra en 1947, han servido de inspiración a varios espectáculos de ballet, algunas versiones cinematográficas, e, incluso, la fusión de ambos géneros, el *cine-ballet*. La obra preferida por el cine, ***El Amor Brujo***, conoció cuatro versiones. La de 1949, la primera, dirigida por Antonio Román, supuso un intento bienintencionado de esquivar el tópico folklorismo del cine español. La de 1967 vino a continuar la línea del film precedente, de enmarcar los bailes y la coreografía en una trama realista, pero con la innovación de prescindir de decorados, al rodarse íntegramente en escenarios naturales ---los bailes se realizaron en las calles y azoteas gaditanas-, según la vertiente de comedia musical

---

[669] En torno al unánime elogio de la crítica especializada, Véanse Miguel Marías, *Todos los estrenos de 1994*, Madrid, JC, 1994, p.42; Jerónimo J.Martín, *Cine 94*, Madrid, Eds.Palabra, 1995, pp.46-48; y *"Polémica Canción de Cuna",* en *Dirigido*, núm.224, mayo 1994, pp.18-21.

[670] Respecto a la insinuada autoría absoluta de Falla sobre los argumentos de ambos ballets, Véase José Luis Borau, *El Caballero D´Arrast*, San Sebastián, Euskadiko Filmotegia/Filmoteca Vasca, 1990, p.162.

iniciada en los 60 por ***West Side Story***, ambientada en los propios barrios neoyorkinos [671]. La tercera versión, en 1985, estuvo concebida por el director Carlos Saura y el bailarín Antonio Gades como un austero ensayo de comedia musical, recreada en el espacio de un hangar [672]. La fórmula del *film-ballet* la hallamos en ***Luna de miel*** (1958), donde el tema de Falla aparece como vehículo de lucimiento de la pareja de baile Antonio-Rosita Segovia, a través del espectáculo teatral recreado por ambos, con coreografía de Léonide Masine y decorados teatralizantes[673].

El sombrero de tres picos tentó menos al cine, excepción hecha de las versiones musicales inspiradas más directamente en la novela de Pedro Antonio de Alarcón y el Romancero popular que en la obra de Falla y Martínez Sierra [674]. Sin embargo, apareció en 1949 como un proyecto de Edgar Neville quien pensaba comprar los derechos al compositor y adaptar

---

[671]Versión de la comedia musical homónima inspirada libremente en el tema de *Romeo y Julieta*, de Shakespeare, Véase mi art. "West Side Story, Romeo y Julieta en Nueva York", *Historia del Cine*, II, Madrid, Diario 16, 1987, Fasc.51, pp.666-667.

[672]Sobre las contrapuestas versiones de 1967 y 1985, Véase José María Caparrós Lera, *El cine español de la democracia: de la muerte de Franco al cambio socialista (1975-1989)*, Barcelona, Anthropos, 1992, pp.278-280.

[673]Su director, Michael Powell, había dado un impulso considerable al *cine-ballet*, con *Las zapatillas rojas* (1947), y *Los cuentos de Hoffmann* (1951), Véase *Lo Spettacolo*, Milano, Garzanti, 1976, p.494.

[674]Véase J.L.Borau, op.cit., p.129.

el mismo tema desde un ángulo flamenco [675]. Pero dicho ballet sólo ha llegado a visualizarse a través de un telefilm en 1972 [676].

FILMOGRAFIA: [677]

1) Guiones, supervisión escénica y dirección.

Mamá. Pr.: Fox (EE.UU.), 1931. G.: José López Rubio (sin acreditar) y Gregorio Martínez Sierra, según la obra homónima. D.: Benito Perojo y Bert E.Sebell. I.: Catalina Bárcena, Rafael Rivelles, Julio Peña, Félix de Pomés.

Primavera en Otoño. Pr.: Fox (EE.UU.), 1932. G.: José López Rubio y John Reinhardt, según la obra homónima. Sup.Esc.: Gregorio Martínez Sierra. D.: Eugene Forde. I.: Catalina Bárcena, Julio Peña, Antonio Moreno, José Peña, Juan Torena, Raoul Roulien, Luana Alcañiz.

Yo, Tú y Ella. Pr.: Fox (EE.UU.), 1933. G.: José López Rubio y John Reinhardt, basado en *Mujer*. Sup.Esc.: Gregorio Martínez Sierra. D.: John

---

[675] Ibidem, pp.161-162.

[676] *El sombrero de tres picos*, producción de TVE, dirigida por Valerio Lazarov, con el bailarín Antonio y su Ballet, fue rodada en color íntegramente en el pueblo gaditano de Arcos de la Frontera. Editada en el vídeo *Antonio,genio y figura*, Madrid, Metrovídeo/RTVE, 1996.

[677] Para confeccionar las fichas filmográficas se han confrontado los datos de las diversas fuentes ya citadas (J.García de Dueñas, E.García Riera, L.Gómez Mesa, R.Gubern, J.B.Heinink, Di Nubila, R.Utrera,etc.). Ello ha permitido : a) ampliar el apartado de argumentos y guiones; b) subsanar algún error de fechas de producción; y c) tratar de separar las funciones de *supervisión escénica*, de *adaptador*, y de *dirección*, ejercidas por Martínez Sierra, y el de la controvertida autoría de algunos guiones hechos en Hollywood, como ha quedado reflejado anteriormente, Véase nota 119.

Reinhardt. I.: Catalina Bárcena, Gilbert Roland, Julio Peña, Rosita Granada, José Peña, Rosita Moreno.

Una Viuda Romántica. Pr.: Fox (EE.UU.), 1933. G.: José López Rubio y Paul Pérez, basado en *El sueño de una noche de agosto*. Sup.Esc.: Gregorio Martínez Sierra. D.: Louis King. I.: Catalina Bárcena, Gilbert Roland, Julio Peña, Mona Maris, Juan Torena.

La Ciudad de Cartón. Pr.: Fox (EE.UU.), 1933. Arg.: Gregorio Martínez Sierra. G.: José López Rubio y John Reinhardt. Sup.Esc.: Gregorio Martínez Sierra. D.: Louis King. I.: Catalina Bárcena, Antonio Moreno, José Crespo, Luis Alberni, Julio Peña, Andrés de Segurola.

Craddle Song/ Canción de Cuna. Pr.: Paramount (EE.UU.), 1933. G.: Marc Connolly y Frank Partos, según la obra homónima (con supervisión de Gregorio Martínez Sierra). D.: Mitchell Leisen. I.: Dorothea Wieck, Evelyne Venable, Sir Guy Standing, Kent Taylor.

Señora casada necesita marido. Pr.: Fox (EE.UU.), 1934. G.: José López Rubio, basado en la novela *Mi segunda mujer*, de Eugenio Heltai. Sup.Esc.: Gregorio Martínez Sierra. D.: John Tinling. I.: Catalina Bárcena, Antonio Moreno, José Crespo, Julio Peña, Rina de Liguoro, Juan Torena.

Julieta compra un hijo. Pr.: Fox (EE.UU.), 1935. G.: José López Rubio, según la comedia homónima. Sup.Esc.: Gregorio Martínez Sierra. D.: Louis King. I.: Catalina Bárcena, Gilbert Roland, Luana Alcañiz, Julio Peña, Soledad Jiménez, Patrick Cunning, Barbara Leonard.

Dama de Compañía. Pr.: Argentina Sono Film (Argentina), 1939. G.: Gregorio Martínez Sierra y Carlos Aden. D.: Alberto de Zavalía. I.:

Olinda Bozán, Delia Garcés, Elsa O´Connor, Esteban Serrador, Aida Alberti, Nury Montsé, Héctor Quintanilla.

Canción de Cuna. Pr.: Carlos Gallart (Argentina), 1941. G.: Gregorio Martínez Sierra, según la obra homónima. D.: Gregorio Martínez Sierra. I.: Catalina Bárcena, Miguel Gómez Bao, Nury Montsé, María Duval, María Santos, Pablo Vicuña, Cándida Losada, Gloria Bayardo, María Ramos.

Tú eres la paz. Pr.: Carlos Gallart (Argentina), 1942. G.: Gregorio Martínes Sierra y Tito Davison, según la novela homónima. D.: Gregorio Martínez Sierra. I.: Catalina Bárcena, Floren Delbene, María Santos, Ernesto Raquin.

Los hombres las prefieren rubias. Pr.: San Miguel (Argentina), 1943. Arg., G. y D.: Gregorio Martínez Sierra. I.: Catalina Bárcena, Santiago Gómez Cou, Alita Román, Rosa Rosén.

El Reino de Dios. Pr.: San Miguel (Argentina), 1946. G.: Gregorio Martínez Sierra, según la obra homónima. D.: Gregorio Martínez Sierra. I.: Catalina Bárcena.

2) Otras adaptaciones.

Susana tiene un secreto (Véase Filmografía de Honorio Maura).

La Novia de la Marina (Véase Filmografía de Honorio Maura).

El Amor Brujo. Pr.: Centro Films (España), 1949. G.: José María Pemán y Francisco Bonmatí de Codecido, basado en el ballet homónimo. D.: Antonio Román. I.: Ana Esmeralda, Manolo Vargas, Elena Barrios, Alfonso de Córdoba, Emilia Escudero, Miguel de los Reyes, Arturo Marín, Manuel Dicenta.

Canción de Cuna. Pr.: Producciones Diana (México), 1952. G.: Paulino Masip, según la obra homónima. D.: Fernando de Fuentes. I.: María Elena Marqués, Carmen González, Alma Delia Fuentes, César del Campo, Anita Blanch, Sara Guash, Matilde Palou.

Luna de miel. Pr.: Suevia Films (España), 1958. G.: Luis Escobar y Michael Powell, inspirado en el ballet homónimo. D.: Michael Powell. I.: Antonio, Ludmilla Tcherina, Anthony Steel, Rosita Segovia, Carmen Rojas, José Nieto, María Gámez, Diego Hurtado, Pilar Gómez Ferrer.

Canción de Cuna. Pr.: Cooperativa Unión (España), 1961. G.: José María Elorrieta, Juan Antonio Verdugo y H.S.Valdés, según la obra homónima. D.: José María Elorrieta. I.: Lina Rosales, Soledad Miranda, Katia Loritz, Antonio Garisa, Carlota Bilbao, Lina Yegros, Jaime Avellán, Tota Alba.

El Amor Brujo. Pr.: Films Rovira Beleta, S.A. (España), 1967. G.: José Antonio Medrano, José Caballero Bonald y Francisco Rovira Beleta, basado en el ballet homónimo. D.: Francisco Rovira Beleta. I.: Antonio Gades, La Polaca, Rafael de Córdoba, Morucha, Nuria Torray, Fernando Sánchez Polack, José Manuel Martín.

El Amor Brujo. Pr.: Emiliano Piedra (España), 1985. G.: Carlos Saura y Antonio Gades, basado en el ballet homónimo. D.: Carlos Saura. I.: Antonio Gades, Cristina Hoyos, Laura del Sol, Juan Antonio Jiménez, Emma Penella, La Polaca, Gómez de Jerez.

Canción de Cuna. Pr.: Nickel Odeon, S.A. (España), 1993. G.: José Luis Garci y Horacio Valcárcel, según la obra homónima. D.: José Luis

Garci. I.: Amparo Larrañaga, Alfredo Landa, Maribel Verdú, Fiorella Faltoyano, María Masip, María Luisa Ponte, Carmelo Gómez.

14. Masip, Paulino (Granadella -Lérida-, 1900 - México D.F., 1963).

Novelista, dramaturgo y cronista, vivió en Madrid desde muy joven, hasta que en 1939 tuvo que exiliarse a México por sus ideas republicanas, y allí permaneció siempre hasta su muerte [678]. Como dramaturgo aparece encuadrado entre los nombres que hacia 1930 iniciaron una renovación de la escena española, continuación de la labor emprendida por autores como Azorín, Unamuno y Valle-Inclán [679]. Después de éstos, Masip comparte la generación de los nuevos valores cuyas primeras creaciones preceden o coinciden casi cronológicamente con la guerra civil [680]. Él había hecho su presentación en la escena en 1932, con ***La frontera***, obra que se impuso por el atrevimiento de presentar figuras y caracteres de la vida ordinaria (E.DIEZ-CANEDO, IV: pp.91-93), a la que siguieron ***Dúo***, y ***El báculo y el paraguas*** (1936). En México, además de narraciones [681], escribió ***El hombre que hizo un milagro*** (1941), y ***El emplazado*** (1943), obras que

---

[678]Véanse Federico Carlos Sáinz de Robles, *Ensayo de un Diccionario de la Literatura*, II, Madrid, Aguilar, 1964, p.721; y A.Caballé, *Sobre la vida y la obra de Paulino Masip*, Barcelona, 1987.

[679]Véanse los arts. de crítica teatral de E.Díez-Canedo, op.cit., I, pp.44-64.

[680]Los otros nombres serían Gómez de la Serna, Claudio de la Torre, Julio Bravo, V.Andrés Alvarez, Rivas Chérif, o Ugarte, según Díez-Canedo, Ibidem, pp.54-58.

[681]Para sus novelas puede consultarse Eugenio G. de Nora, *La novela española contemporánea*, III, Madrid, Gredos, 1973, pp.30-33.

calificadas por su autor de *farsas* proseguían su discurso en un lenguaje *"claro, lineal, sin estridencias"*, según definición de Doménech [682]. En México, sin embargo, la aportación de este escritor catalán residiría en el ámbito cinematográfico, alternando sus tareas de crítico y comentarista con las de argumentista, adaptador y guionista (R.GUBERN, 1976: pp.54 y 57). Su profesionalización en esas áreas del cine azteca abarca un largo período (1941-1957), el cual queda reflejado en:

a) Comentarista cinematográfico.

Esta faceta la desarrolló en la revista ***Cinema Reporter***, con numerosos artículos. De su labor sólo conocemos el eco suscitado por el artículo "La universalidad del cine mexicano". Con él puso el dedo en la llaga sobre tan polémico tema, en unos momentos en que la industria de aquel país, debatiéndose entre cierta desconfianza por las ayudas norteamericanas al cine nacional, y la creencia de los productores de garantizar la calidad de sus productos amparándose en el prestigio de la literatura universal, se iba consolidando como la más dinámica y aventajada de todas las de habla hispana [683]. Decía Masip que aquella cinematografía se universalizaría cuando *"se mexicanice cada día más, en que penetre más profundamente en las entrañas del país, en que sea expresión de lo más genuino de la raza y muestra de las más vigorosas*

---

[682] *El exilio español de 1939*, ed.cit., pp.227-228.

[683] Sobre las polémicas suscitadas en 1943, Véase el cap. "1943 (El Gran Año)", en E.García Riera, op.cit., II, 1970, pp.111-117.

características nacionales, que sea como es su pintura, su novela, sus poesía" (GARCIA RIERA, II, 1970: p.113).

b) Autor adaptado.

El autor español se dio a conocer en los escenarios de la capital azteca con la farsa ***El hombre que hizo un milagro***, estrenada por Fernando Soler, en su doble función de intérprete y director. La resonancia popular alcanzada por la pieza, y lo cinematográfico del tema tratado -el curioso *milagro* de la curación de un ciego por un barbero, y el ambiente sociológico que rodea el caso-, llevaron al celebrado actor a dirigirla e interpretarla en el cine, con el título de ***El Barbero Prodigioso***, en 1941. El asunto de esta película fue lo que reveló las ventajas de contar con un argumento pensado y desarrollado por un autor, conocedor de la técnica dramática y la de su adaptación fílmica ya que ésta *"prolonga algunas líneas y escenas de la obra teatral, pero conserva, felizmente, la médula del asunto. Maliciosa, irónica, intencionada, la farsa de Paulino Masip divierte y entretiene, y, puesto que se trata de una sátira que (...) se adentra en el alma oculta del personaje central, hace pensar seriamente en algunos de sus tópicos"* [684].

[684] La dimensión de la citada adaptación y su significado sólo han quedado reflejados, una vez más, en la socorrida y monumental obra de García Riera, Ibidem, pp.33-34. Luis Sandrini produjo, dirigió e interpretó en Argentina en 1958 una cinta cuyo título es casi similar al de la obra teatral de Masip, y, aunque no hayamos podido verificar si se trata de una adaptación de la obra homónima, la hemos incluido como tal en la filmografía del escritor por la tendencia recurrente del cómico argentino hacia los temas del teatro cómico hispano.

c) Masip, guionista.

Las aportaciones de aquel film le abrieron a Masip las puertas del cine mejicano de par en par, por lo que se desprende de los numerosos trabajos como adaptador y argumentista -seis en 1945-, llevados a cabo de 1942 a 1957. Esa labor la desarrolló, fundamentalmente, para Producciones Diana y Grovas [685]. Como adaptador de temas literarios ajenos, destacan su versión de la novela de Blasco Ibáñez, ***La Barraca***, el más curioso ejemplo de *cine de exiliados*, hecha bajo el control de la hija del novelista, Libertad Blasco Ibáñez [686], y abundantes trasplantes -tan del gusto mejicano- de piezas teatrales españolas de Muñoz Seca (***El verdugo de Sevilla***), Suárez de Deza (***Mamá Inés***), Torrado (***Un gallo en corral ajeno***), Martínez Sierra (***Canción de Cuna***), José de Lucio, etc., así como la adaptación de la famosa novela de Dostoievski (***Crimen y castigo***), en 1950. La relación completa de los títulos en los que colaboró Masip aparece en el siguiente apartado.

---

[685] Producciones DIANA, o, simplemente, GROVAS, perteneciente a Jesús Grovas y Fernando de Fuentes, estaba especializada en surtir asuntos a la medida de los ídolos nacionales, en especial, Jorge Negrete. Para éste, Masip diseñaría -en colaboración con Adolfo Torrado-, el argumento y guión de la primera coproducción hispano-mexicana, *Jalisco canta en Sevilla*, Véase F.Méndez-Leite, op.cit., II, p.31.

[686] Para entender las razones de esta denominación de cine *de exiliados* -más allá del concepto técnico-, atribuida a la tan discutida adaptación, Véase el apartado “El arraigo”, en J.Ayala Blanco, *La aventura del cine mexicano*, op.cit., pp.241-246.

FILMOGRAFIA:

1) Argumentos y guiones.

1942. *Cuando viajan las estrellas* (A.Gout), y *El verdugo de Sevilla* (F.Soler).

1943. *Fantasía ranchera* (J.J.Segura).

1944. *La Barraca* (R.Gavaldón), y *Capullito de alhelí* (F.Soler).

1945. *Lo que va de ayer a hoy* (J.Bustillo Oro), *Hasta que perdió Jalisco* (F. De Fuentes), *La Selva de Fuego* (F.De Fuentes), *No basta ser charro* (J.Bustillo Oro), *Las Colegialas* (M.M.Delgado), y *Mamá Inés* (F.Soler).

1946. *La Devoradora* (F.De Fuentes), y *El Tigre de Jalisco* (R.Cardona).

1948. *Conozco a los dos* (G.Martínez Solares), *Jalisco canta en Sevilla* (F.De Fuentes), y *Cuando los padres se quedan sólos* (J.Bustillo Oro).

1949. *Yo soy charro de levita* (G.Martínez Solares), *El Seminarista* (R.Rodríguez), y *Las tandas del Principal* (J.Bustillo Oro).

1950. *Crimen y Castigo* (F.De Fuentes).

1951. *Un gallo en corral ajeno* (J.Soler), *Paco el elegante* (A.Fernández Bustamante), *Ahí viene Martín Corona* (M.Zacarías), y *Vuelve Martín Corona* (M.Zacarías).

1952.*Canción de Cuna* (F.De Fuentes), y*Los hijos de María Morales* (F.De Fuentes).

1953. *Dios los cría...* (G.Martínez Solares), *Pena, penita, pena* (M.Morayta), *La intrusa* (M.Morayta), *Las tres Elenas* (E.Gómez Muriel), y *Me perderé contigo* (Z. Gómez Ur quiza).

1954. *El Crucifijo de piedra* (C.Toussaint), y *Escuela de vagabundos* (R.A.González).

1955. *Lo que le pasó a Sansón* (G.Martínez Solares).

1956. *Pancho López* (R.Cardona).

1957. *Donde las dan las toman* (J.Bustillo Oro).

2) Adaptaciones.

El Barbero Prodigioso. Pr.: Producciones Azteca para Films Mundiales (México), 1941. G.: Paulino Masip basado en *El hombre que hizo un milagro*. D.: Fernando Soler. I.: Fernando Soler, Adriana Lamar, Domingo Soler, Irene de Bohuss, Francisco Jambrina, Miguel Inclán.

El hombre que hizo el milagro. Pr.: Argentina, 1958. G.: Basado en *El hombre que hizo un milagro* . D.: Luis Sandrini. I.: Luis Sandrini.

15. Ugarte, Eduardo (Fuenterrabía -Guipúzcoa-, 1900 - México D.F., 1955).

Es otro de los autores que jugó un papel importante en el Grupo de la emigración republicana española, al incorporarse a la cinematografía mejicana, aun cuando su trayectoria personal y creativa aparezca marcada, tanto por los trágicos acontecimientos históricos de la España de la época, como por el carácter reservado y tímido que le hizo aparecer ante sus contemporáneos como una personalidad ensombrecida, dado su callado y eficaz talante en muchas de sus experiencias culturales. Todo

ello es lo que ha tratado de desvelar el pormenorizado ensayo de Juan A.Ríos Carratalá, ***A la sombra de Lorca y Buñuel: Eduardo Ugarte*** [687].

Se dio a conocer en el teatro con dos obras teatrales, escritas en colaboración con José López Rubio, ***De la noche a la mañana*** (1929), y ***La casa de naipes*** (1930), si bien su carrera como autor dramático no halló continuidad en México, como ha quedado explicado en el citado estudio [688]. Con López Rubio, viajó en 1930 a Hollywood, y permaneció sólo unos meses, contratado por la M.G.M. para colaborar en las versiones hispanas de las primeras cintas sonoras. Fruto de esa breve experiencia -labor conjunta también con aquel autor- es su trabajo como dialoguista y adaptador de ***La Mujer X***, ***El proceso de Mary Dugan***, y ***Su última noche*** [689]. A su vuelta a España, entre 1931 y 1935, se incorporó al proyecto teatral de La Barraca -como responsable de la Compañía y ayudante de dirección-, pese a que figure como fundador oficial el poeta Federico

---

[687] Dentro de la trayectoria del dramaturgo y cineasta, esta obra -ya citada anteriormente, en nota 38- ha de convertirse en punto de referencia obligada para acercarse en profundidad a las diversas facetas de la figura de Ugarte, que exceden el carácter de somero esbozo de nuestro trabajo.

[688] En torno a la etapa de su debut teatral y la colaboración directa de Ugarte en las citadas obras, Véase el cap.”Debut en el teatro”,en J.A.Ríos Carratalá, op.cit.,pp.11-28.

[689] Sobre el efímero como poco brillante paso de Ugarte por tierras de Hollywood, existe abundante información en los diversos ensayos citados en nota 111. Además de éstos, Véanse las páginas de E.Sanz de Soto, en *Cine Español (1896-1988)*, ed.cit., pp. 114-118.

García Lorca [690]. Para estudiar la relación de Ugarte con el cine, nos hemos detenido en las dos etapas siguientes:

a) Etapa de Filmófono (1935-36).

Tras la esporádica experiencia de Hollywood, Ugarte se integró en el equipo de colaboradores de la productora republicana Filmófono, elegido por Luis Buñuel, en calidad de guionista y dialoguista, realizando a veces tareas de dirección e, incluso, de figurante [691]. Allí Ugarte escribiría los guiones de las adaptaciones de obras de Arniches -su suegro-, ***Don Quintín el Amargao***, y ***¡Centinela, alerta!***. En este último film, en realidad, fue adaptador del primitivo guión escrito por Arniches a partir del argumento de su obra ***La alegría del batallón***, de la que era coautor Félix Quintana y el maestro Serrano [692]. En ***La Hija de Juan Simón*** participó como *director de diálogos* del guión de Sobrevila, sobre la obra homónima de aquél (un desorbitado melodrama, estrenado con no poco éxito en 1930), así como en el rodaje de varias escenas [693]. Y en ***¿Quién me***

---

[690]Véase Luis Sáenz de la Calzada, *La Barraca.Federico García Lorca y su Teatro Universitario*, Madrid, Revista de Occidente, 1976. Existe reedición aumentada, con el título de *La Barraca,Teatro Universitario*, Madrid, Residencia de Estudiantes, 1998.

[691]Acerca de los ocasionales trabajos extra que hubo de realizar en los azarosos rodajes de las producciones de Filmófono, Véanse J.Francisco Aranda, *Luis Buñuel, biografía crítica*, Barcelona, Lumen, 1975, p.455, y Luis Buñuel, *Mi último suspiro*, Barcelona, Plaza y Janés, 1982, p.140.

[692]Sobre la redacción original del guión de *¡Centinela, alerta!* resulta, finalmente, aclarador el dato aportado por J.A.Ríos Carratalá, op.cit., pp.76-77 y 137-139.

[693]La figura del arquitecto y director de películas vanguardistas, así como sus aportaciones a la película de Filmófono, antes de ser despedido de ésta, se encuentran

quiere a mí? escribió el guión -en colaboración con Buñuel- y los diálogos, a partir de un argumento lacrimógeno de los desconocidos Enrique Hosta y Enrique Pelayo y Caballero [694].

Dada su militancia política -al formar parte de la Alianza de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura-, al estallar la guerra, se trasladó a París donde colaboró, en contacto también con Buñuel, en tareas de propaganda republicana, y en 1939 se exilió a México, adquiriendo la nacionalidad del país (R.GUBERN, 1976: pp.186-187).

b) Etapa del exilio mexicano (1939-1955).

Reanudadas sus actividades cinematográficas en México, éstas se orientaron en dos ámbitos, el de guionista y el de director. El primero lo inició propiamente en 1940, con el mismo director (Rafael J.Sevilla) para el que había escrito un año antes los diálogos de ***El secreto de la monja***, melodrama urdido en torno a la figura de Sor Juana Inés de la Cruz. A continuación participó como argumentista y/o guionista en seis películas dirigidas por Gilberto Martínez Solares, entre ellas una adaptación de la novela de Tolstoi, ***Resurrección***. En ***La Monja Alférez*** trabajó en

---

descritas en José María Unsaín, *Nemesio Sobrevila,peliculero bilbaino*, Euskadiko Filmategia/Filmoteca Vasca, 1988, pp.28-31.

[694]La tercera película de Filmófono está considerada la peor del equipo, Véase J.A.Ríos Carratalá, Ibidem, pp.73 y 76.

colaboración con Max Aub, adaptando una historia original de Marco Aurelio Galindo [695].

Como director debutó en 1944, con la comedia musical ***Bésame, mucho***, adaptando la comedia de Paso y Dicenta hijos (***La Casa de Salud***), seguida de ***Por culpa de una mujer***, cuyos pobres resultados le obligaron a emplearse de nuevo como guionista, hasta 1950, en que inició su colaboración con el poeta Manuel Altolaguirre y su recién creada empresa Producciones ISLA. Para ésta realizó una adaptación de la comedia de Arniches (***Las estrellas***), y otra de los Hermanos Quintero (***Doña Clarines***), y ***Prisionera del recuerdo***, cinta que puso fin en 1952 a su carrera como director [696].

Mejor suerte mereció su vuelta como coguionista de Buñuel, en ***Ensayo de un crimen***, basado en la novela homónima de Rodolfo Usigli, y cuyos óptimos resultados, pese a las notables modificaciones introducidas en el texto original [697], contribuyeron a paliar su escaso éxito en las actividades emprendidas antes, entre las que siempre planeó el débil estado de salud de este autor.

---

[695] Sobre ésta y otras colaboraciones como guionista, consúltese la detallada relación en el cap. “Actividad cinematográfica en México”, Ibidem, pp.101-120.

[696] Las deficientes condiciones en que se desarrolló la unión Ugarte-Altolaguirre, así como las adversas críticas recibidas y los pobres resultados de taquilla de sus films, son objeto de observación, también, por parte del estudio de Ríos Carratalá, Ibidem, pp.111-117.

[697] Los créditos de la película, con su explícita alusión al argumento *“inspirado en...”*, hacían referencia al enfado y las protestas de Usigli, ante las notables modificaciones sufridas por su novela en el guión de Buñuel y Ugarte, según documenta rigurosamente V.Fuentes, *Buñuel en México*, op.cit., pp.123-128.

FILMOGRAFIA:

1) Argumentos y guiones.

1931. *La Mujer X* (C.Borcosque), *El proceso de Mary Dugan* (M. De Sano), y *Su última noche* (Ch.M.Kranlin).

1935. *Don Quintín el Amargao* (L.Marquina), y *La Hija de Juan Simón* (J.L.Sáenz de Heredia y N.M.Sobrevila).

1936. *¡Centinela, alerta!* (J.Grémillon), y *¿Quién me quiere a mí?* (J.L.Sáenz de Heredia).

1939. *El secreto de la monja* (R.J.Sevilla).

1940. *El insurgente* (R.J.Sevilla).

1941. *Amor chicano* (R.J.Sevilla), y *La casa del rencor* (G.Martínez Solares).

1942. *Las 5 noches de Adán* (G.Martínez Solares), y *Yo bailé con Don Porfirio* (G. Martínez Solares).

1943. *Resurrección* (G.Martínez Solares), *El Globo de Cantolla* (G.Martínez Solares), e *Internado para señoritas* (G.Martínez Solares).

1944. *Imprudencia* (J.Soler), y *La Monja Alférez* (E.Gómez Muriel).

1946. *El pasajero diez mil* (M.Morayta).

1948. *Calabacitas tiernas* (G.Martínez Solares).

1954. *El sultán descalzo* (G.Martínez Solares).

1955. *Ensayo de un crimen* (L.Buñuel).

2) Dirección.

Bésame, mucho. Pr.: Clasa Films (México), 1944. G.: Eduardo Ugarte, E.Gómez Muriel y Neftalí Beltrán, basado en *La Casa de Salud*. D.:

Eduardo Ugarte. I.: *Los Kíkaros,* Blanquita Amaro, Delia Magaña, Jorge Reyes, Conchita Carracedo, Antonio Bravo.

Por culpa de una mujer. Pr.: Columbus Films (México), 1945. G.: Carlos Sampelayo y Joaquín Serrano Guerrero. D.: Eduardo Ugarte. I.: Lina Montes, Abel Salazar, Carmen Molina, Celeste Grijó, Chagua Rolón.

Yo quiero ser tonta. Pr.: Producciones Isla (México), 1950. G.: Manuel Altolaguirre y Eduardo Ugarte, basado en *Las estrellas*. D.: Eduardo Ugarte. I.: Fernando Soler, Sara García, Rosita Quintana, Angel Garasa, Gustavo Rojo, Alfredo Varela, José María Linares Rivas.

Doña Clarines. Pr.: Producciones Isla (México), 1950. G.: Egon Eis y Eduardo Ugarte, basado en la obra homónima. D.: Eduardo Ugarte. I.: Sara García, Angel Garasa, Carmen González, Gustavo Rojo, Andrés Soler, Yadira Jiménez, Aurora Walker, José Pidal, Felipe de Flores.

El Puerto de los Siete Vicios. Pr.: Producciones Isla (México), 1951. G.: Egon Eis y Eduardo Ugarte, basado en un argumento de Manuel Altolaguirre. D.: Eduardo Ugarte. I.: Miroslava, Ernesto Alonso, Rodolfo Acosta, José Baviera, Nicolás Urcelay, Blanca de Montenegro, Tana Lynn, Nicolás Rodríguez, Francisco Reiguera.

Prisionera del recuerdo (o ***Cautiva del pasado***). Pr.: Producciones Isla (México), 1952. G.: Egon Eis y Eduardo Ugarte, basado en un argumento de Concha Méndez Cuesta. D.: Eduardo Ugarte. I.: Alicia Caro, Roberto Cañedo, Víctor Parra, Augusto Benedico.

5. IV.TEATRO DE POSTGUERRA.

Los autores agrupados aquí comparten ciertos rasgos en común. Cronológicamente nacidos entre los últimos años del siglo XIX y el primer lustro del XX, el teatro que escriben pertenece a la misma tendencia *tradicional* o de *comedia burguesa*, representada con gran aceptación del público en los años anteriores al 36 y en los posteriores al 39 [698]. Algunos eran ya sobradamente conocidos en los años anteriores a la guerra civil -caso de Pemán y Luca de Tena-, no obstante, su mayor aceptación popular la alcanzaron en la década de los años 40, si bien -salvo el caso fenomenológico de la pareja Torrado-Navarro -muchos de ellos llegarían a cultivar una temática muy variada, lo que les permite prolongar su proyección escénica por espacio de varias décadas [699]. El cine, medio bastante desarrollado en esta época, no dejará de influir en varios autores, en cuanto a la utilización de las técnicas, pero, sobre todo, en lo concerniente a las actividades vinculadas con su industria (argumentos, guiones y adaptaciones de obras de éxito), estrechando sus lazos con la

---

[698] Para este grupo de dramaturgos del período consignado, Véanse los ensayos de César Oliva, *El Teatro desde 1936*, Madrid, Alhambra, 1989; Manuel Gómez García, *El teatro de autor en España (1901-2000)*, Madrid, Asociación de Autores de Teatro, 1996; e Ignacio Bonnín Valls, *El Teatro Español desde 1940 a 1980*, Barcelona, Octaedro, 1998. Acerca de las características definitorias de estos autores, Véase Francisco Ruiz Ramón, *Historia del Teatro Español.Siglo XX*, Madrid, Cátedra, 1997, pp.297-301.

[699] *"Los autores de este teatro burgués (...) en su mayoría, se iniciaron en una lejana preguerra: continuaron estrenando y reponiendo en lo que hemos llamado primera postguerra (años 39-49) y aún están de actualidad en los años que siguen y lo estarán hasta avanzada la década de los 60 (...) pero ya en coexistencia con un teatro de ruptura..."*, Véase I.Bonnín Valls, op.cit, p.27.

profesión escénica. Escribir *para el cine* deja de ser una mera curiosidad artística o un ejercicio vanguardista, como sucedía en la generación de los autores del 27, y pasa a convertirse en un complemento profesional bastante arraigado y/o remunerado, en la trayectoria de muchos de estos comediógrafos. Ellos jugarían un papel predominante como guionistas, adaptadores o *dialoguistas*, con el incremento del volumen de la producción y el alto porcentaje de adaptaciones literarias -especialmente teatrales-, en que se sustentó el cine producido en los primeros años del franquismo [700].

A los autores estudiados, por orden alfabético -desde Calvo Sotelo a Natividad Zaro-, añadimos al final, en el apartado "Otros autores", una breve lista de comediógrafos *de época*, muy de circunstancias, alguno de cuyos éxitos de aquel período se trasladó a la pantalla inmediatamente.

1. Calvo Sotelo, Joaquín (La Coruña, 1904 - Madrid, 1993).

Uno de los dramaturgos más fecundos del teatro español contemporáneo, al haber estrenado cerca de cincuenta títulos, desde los años 30 hasta 1991. La crítica suele dividir su obra en tres tendencias genéricas: la farsa, el drama y la comedia. Dentro del primer grupo se situaría ***¡Viva lo imposible! o el contable de estrellas*** (1939), escrita en colaboración con Miguel Mihura. En el drama de tesis figuran sus títulos

[700]Véanse al respecto los epígrafes "Grandes éxitos (literarios) del cine español", y "Una moneda de cambio", en Esteve Riambau y Casimiro Torreiro, *Guionistas en el cine español.Quimeras, picarescas y pluriempleo*, Madrid, Cátedra/Filmoteca Española, 1998, pp.4o-48.

más ambiciosos (***Cuando llegue la noche***, 1943, ***La cárcel infinita***, 1945, ***Criminal de guerra***, 1951, ***El jefe***, 1952, ***La ciudad sin Dios***, 1957, ***El proceso del Arzobispo Carranza***, 1964, etc.), y de mayor resonancia pública, como ***La muralla*** (1954), el éxito más extraordinario registrado en el teatro español de postguerra del que se dieron cerca de cinco mil representaciones. En el tercer grupo cultivó la comedia de intención crítica (***La visita que no llamó al timbre***, 1949, ***Milagro en la Plaza del Progreso***, 1953), la comedia *nostálgica* (***Plaza de Oriente***, 1947), y la comedia ligera o *alta comedia*, cuyas piezas más representativas son las componentes de la trilogía "Cuerpo diplomático" (***Una muchachita de Valladolid***, 1957, ***Cartas credenciales***, 1960, y ***Operación Embajada***, 1962).[701] El acercamiento de Calvo Sotelo al cine hay que establecerlo en dos aspectos:

a) Como guionista.

Sus colaboraciones han resultado bastante esporádicas, pues, en la práctica, sólo participó en la adaptación de una de sus obras, ***Plaza de Oriente*** (1962), junto al realizador Mateo Cano y el coguionista, José María Palacio. En cuanto al encargo que recibió del productor norteamericano Samuel Bronston, a fin de escribir un ambicioso guión que evocara la figura

[701]Para su teatro, Véanse "Coloquios retrospectivos.Teatro de Joaquín Calvo Sotelo", en Francisco Alvaro, *El Espectador y la Crítica (El teatro en España en 1976)*, Madrid, Prensa Española, 1977, pp.191-253; Alfredo Marqueríe, *Veinte años de teatro en España*, Madrid, Editora Nacional, 1959, pp.117-131; y Domingo Pérez Minik, *Teatro europeo contemporáneo*, Madrid, Guadarrama, 1961, pp.439-440. Para *La Muralla*, Véase la "Introducción" de Federico Carlos Sáinz de Robles a su edición de *Teatro español, 1954-55*, Madrid, Aguilar, 1956, p.13.

de Isabel la Católica, resultó un proyecto fallido y permanentemente aplazado [702].

b) Como autor adaptado.

Diez películas componen la filmografía extraída de sus piezas teatrales. La primera la llevó a cabo Jerónimo Mihura de la obra homónima, ***Cuando llegue la noche***, en 1946, tres años después de su estreno escénico, siguiéndole en 1952 la versión de ***La cárcel infinita*** hecha por José Luis Gamboa, bajo el título de ***Perseguidos*** [703].

Entre 1957 y 1964 se rodaron ininterrumpidamente las versiones de sus obras más comerciales: ***La muralla*** (1958), y ***Un ángel tuvo la culpa*** (1959 (según *Milagro en la Plaza del Progreso*), fueron realizadas por Luis Lucia con cierta fidelidad al texto escénico [704]; ***Una muchachita de Valladolid*** (1958), y ***Operación Embajada*** (1963), ésta con la peculiaridad de adaptar la comedia homónima y su predecesora (*Cartas credenciales*). De ***La visita...*** se rodaron dos versiones, una mejicana en 1954, y diez

---

[702]Véase Luis Gómez Mesa*, La Literatura Española en el Cine Nacional(Documentación y crítica),*Madrid, Filmoteca Nacional de España, 1978, pp.66**.**

[703]La intriga en la que se basa *Perseguidos*(la huida de una muchacha y un joven violinista de la Rusia revolucionaria) conectaba con los esquemas anticomunistas de la guerra fría utilizados por el cine de propaganda en la primera mitad de los 50, Véase el cap. “La guerra civil y el cine político”, en Carlos F.Heredero*, Las huellas del tiempo.Cine Español 1951-1961,* Madrid, Filmoteca Valenciana/Filmoteca Española, 1993, pp.203-215.

[704]La versión de *La muralla* quedó completamente desfigurada, a causa de los cortes infligidos por la censura pese a que el montaje teatral había recorrido España sin problemas con miles de representaciones, Véanse Antonio Castro, *Cine Español en el banquillo,* Valencia, Fernando Torres Editor, 1974, p.253, y Román Gubern y Domènec Font, *Un cine para el cadalso*, Barcelona, Euros, 1975, p.89.

años después, la española cuyos derechos de adaptación tenía el actor Alberto Closas, quien pensaba dirigir la película aunque, finalmente, le fue encomendada a Mario Camus [705]. La daptación de ***¡Viva lo imposible!*** (1957), sobre la comedia homónima escrita por Calvo Sotelo y Mihura, tardó casi veinte años con respecto a su fecha de estreno pero se benefició del afortunado guión escrito por el segundo de sus autores -junto con el director Rafael Gil-, y del beneplácito de la crítica hacia la película y sus intérpretes [706].

FILMOGRAFIA:

Cuando llegue la noche. Pr.: Marta Films (España), 1946. G.: Carlos Blanco y Jerónimo Mihura, según la obra homónima. D.: Jerónimo Mihura. I.: Irasema Dilian, Julio Peña, Guillermina Grin, Fernando Fernández de Córdoba, Arturo Marín, Juanita Manso.

Perseguidos. Pr.: Falco Films (España), 1952. G.: Leonardo Martín y José Luis Gam boa, basado en *La Cárcel Infinita*. D.: José Luis Gamboa. I.: María del Carmen Pardo, Francisco Rabal, Silvia Morgan, Asunción Balaguer, Carlo Tamberlani.

---

[705] La adaptación de Camus presentaba, con respecto a la comedia, ciertas variaciones encaminadas a incorporar espacios no teatrales para dar sentido cinematográfico al film, aumentar la comicidad del texto con gags visuales y subrayar los rasgos críticos y cómicos de los personajes, Véase José Luis Sánchez Noriega, *Mario Camus,* Madrid, Cátedra, 1998, pp.105-110.

[706] Acerca de la fórmula elegida por sus guionistas para la adaptación de esta comedia humorístico-sentimental, Véase Fernando Lara y Eduardo Rodríguez, *Miguel Mihura en el infierno del cine,* Valladolid, Seminci, 1990, pp.230-236.

La visita que no tocó el timbre. Pr.: Producciones Tepeyac (México), 1954. G.: Ja net y Luis Alcoriza, basado en *La visita que no llamó al timbre*. D.: Julián Soler. I.: Miroslava, Abel Salazar, Manolo Fábregas, Annabelle Gutiérrez, Rafael Banquells, Maruja Grifell.

¡Viva lo imposible!. Pr.: Coral, P.C. (España), 1957. G.: Miguel Mihura y Rafael Gil, según la obra homónima. D.: Rafael Gil. I.: Paquita Rico, Manolo Morán, José María Rodero, Vicky Lagos, Miguel Gila, Julio Núñez, Jacqueline Pierreux, José Marco Davó, Fernando Sancho.

La muralla. Pr.: P.C. Balcázar (España), 1958. G.: Luis Fernando de Igoa, Julio Coll, Miguel Cussó, Giorgio Prosperi y Luis Lucia, según la obra homónima. D.: Luis Lucia. I.: Armando Calvo, Irasema Dilian, Pepita Serrador, Marta Padovan, José Marco Davó, Carlos Casaravilla, Félix de Pomés.

Una muchachita de Valladolid. Pr.: Día, P.C. (España), 1958. G.: Luis Marquina y Luis César Amadori, según la obra homónima. D.: Luis César Amadori. I.: Alberto Closas, Analía Gadé, Lina Rosales, Alfredo Mayo, José Luis López Vázquez, Vicky Lagos, Roberto Rey.

Un ángel tuvo la culpa. Pr.: Floralva-Santos Alcocer (España), 1959. G.: Jaime G. Herranz y Luis Lucia, basado en *Milagro en la Plaza del Progreso*. D.: Luis Lucia. I.: Emma Penella, José Luis Ozores, Amparo Rivelles, Roberto Camardiel, Alfredo Mayo, Matilde Muñoz Sampedro, Gérard Tichy, Jesús Tordesillas.

Plaza de Oriente. Pr.: Copercines (España), 1962. G.: Joaquín Calvo Sotelo, José Mª Palacio y Mateo Cano, según la obra homónima. D.: Mateo Cano. I.: María Luz Galicia, Luis Prendes, Marisa Prado, Carlos

Estrada, Luis Peña, Trini Alonso, Jesús Tordesillas, Roberto Rey, Angela Bravo.

Operación Embajada. Pr.: Pedro Masó, P.C./C.B.Films (España), 1963. G.: Vicente Coello, Pedro Masó y Angel Jordán, basado en la obra homónima y *Cartas credenciales*. D.: Fernando Palacios. I.: Analía Gadé, Alberto Closas, José Luis López Vázquez, María Asquerino, Silvia Solar, Guillermo Marín, Alberto Dalbes, Patricia Luján.

La visita que no tocó el timbre. Pr.: Pro-Artis Ibérica-Globo Films, P.C. (España), 1965. G.: Mario Camus, basado en *La visita que no llamó al timbre*. D.: Mario Camus. I.: Alberto Closas, José Luis López Vázquez, Laura Valenzuela, Gracita Morales, Laly Soldevila, Monserrat Julió, Rafaela Aparicio.

2. Luca de Tena, Juan Ignacio (Madrid, 1897 - 1975).

Marqués de Luca de Tena, hijo del fundador de las publicaciones de ***ABC*** y ***Blanco y Negro***, y padre del escritor Torcuato Luca de Tena, como dramaturgo abordó diversos géneros, destacando por la habilidad en el planteamiento de sus temas y en la eficacia escénica de sus propuestas, como demostró en ***De lo pintado a lo vivo*** (1944). Esta obra gozó de un espectacular éxito al escenificar el estreno del Tenorio acaecido cien años antes [707]. Dramaturgo bien conocido en los años anteriores al 36 ***(La***

[707] Para conocer lo que significó esta obra y sus siguientes grandes éxitos escénicos, Véase la reciente biografía de Miguel Martín, con el original planteamiento de entremezclar la narración de los argumentos de sus obras teatrales con las circunstancias

Condesa María, 1925, ***El huésped del sevillano***, zarzuela escrita en colaboración con Enrique Reoyo en 1925; ***¿Quién soy yo?***, 1935, ***Yo soy Brandel***, 1936, etc.), prosiguió su carrera teatral en las décadas de los cuarenta y cincuenta cultivando distintos géneros.

Estos iban desde la comedia *histórica* (la citada ***De lo pintado a lo vivo,*** y sus grandes éxitos, ***¿Donde vas, Alfonso XII?*****,** 1957, y ***¿Donde vas triste de tí?***, 1959), el drama de tesis (***El cóndor sin alas***, 1951), a la farsa (***El vampiro de la calle Claudio Coello***, escrita en colaboración con Luis Escobar, 1948), y la comedia costumbrista (con ***Don José, Pepe y Pepito*** obtuvo en 1952 el Premio Nacional de Teatro)[708]. Luca de Tena apareció ya vinculado al ámbito cinematográfico en 1931, con motivo del Congreso Hispanoamericano de Cinematografía, en cuyo comité figuró como Vicepresidente, y un año después participó en las reuniones de escritores en las que se decidió la constitución de C.E.A.[709]. Sus actividades con la industria se hallan representadas en:

---

que le rodeaban en el momento de escribirlas, *Las cuatro vidas de Juan Ignacio Luca de Tena***,** Barcelona, Planeta, 1998.

[708]De estos títulos conviene resaltar *El vampiro de la calle Claudio Coello,* por realizar el autor en ella una incursión en el terreno de la farsa hilarante, al burlarse de ciertas producciones cinematográficas (la mudanza que se opera en el ánimo de los personajes femeninos de la obra al ser atacados por el vampiro, la figura del detective aficionado que fracasa en sus deducciones y en sus disfraces), combinada con una sátira de los estilos periodísticos. Sobre la habilidad artesana y la inventiva demostrada por el dramaturgo en su condición literaria, Véase A.Marqueríe*, Veinte años de teatro en España,* op.cit., pp.89-103.

[709]Véase Román Gubern,*El cine sonoro en la II República(1929-1936),* Barcelona, Lumen, 1977, pp.51-57 y 62-63.

a) Como guionista.

Su primera experiencia está asociada a la creación, a mediados de 1938, de una empresa productora llamada Sevilla Film, S.A. (en la que también participaban José María Pemán, José María de Ibarra y Eduardo Llosent), y cuyo primer film iba a llamarse "A Madrid 682", argumento escrito por él en torno al cerco de la capital, aunque nunca llegó a realizarse [710]. Tras este fallido experimento, los únicos guiones en los que colaboró Luca de Tena pertenecen a adaptaciones de sus propias obras: la versión de ***El huésped del sevillano*** (1939), en la de ***De lo pintado...***, titulada ***Hace cien años*** (1950), y en ***¿Donde vas triste de tí?*** (1960), requerido por última vez por el productor-director Alfonso Balcázar para que escribiera el guión y los diálogos de su obra homónima.

b) Autor adaptado.

La filmografía de Luca de Tena aparece reducida a nueve adaptaciones, las cuales pertenecen a las obras de mayor resonancia en los escenarios, según ha observado Gómez Mesa [711]. La primera en llevarse a la pantalla, ***La Condesa María***, tuvo dos versiones, una muda realizada por Benito Perojo en 1927 en la que introdujo importantes cambios con respecto a la estructura de la pieza, y otra sonora que dirigió

---

[710] Véase el cap. "1936-1939", de Ramón Sala y Rosa Alvarez Berciano, en *Cine Español (1896-1988),* Augusto M.Torres (ed.), Madrid, Ministerio de Cultura, 1989, pp.151-152. El guión A Madrid 682, se encuentra editado en Santander, Aldus, 1939.

[711] Véase *La Literatura Española en el Cine Nacional...,* op.cit., pp.158-160.

Gonzalo Delgrás en 1942 para Cifesa [712]. La exitosa zarzuela ***El huésped del sevillano*** tambien conoció dos versiones: la de 1939, con intervención del autor en el guión, y la filmada en 1968 para televisión y cine dentro del ciclo de trece zarzuelas dirigidas por Juan de Orduña que tan buena acogida popular tuvo. En ***Hace cien años*** (1950) -inspirada en *De lo pintado a lo vivo* - el realizador Antonio de Obregón conseguía una bien ambientada evocación de las incidencias ocurridas en Madrid al estrenarse el Tenorio de Zorrilla[713]. El éxito cosechado en el teatro por ***¿Donde vas, Alfonso XII?***, lo superó la versión en cine de 1958 -dirigida por Luis César Amadori- que partía de un guión original de Manuel Tamayo (*Carita de cielo*), reescrito luego con elementos extraídos principalmente de la obra original de Luca de Tena [714], y cuya resonancia comercial forzó su continuación en la película ***¿Donde vas triste de tí?*** (1960), basada ésta en la pieza homónima. La versión de ***Don José, Pepe y Pepito*** (1959)

---

[712]Para conocer la innovadora excepcionalidad de la versión muda de 1927, cuyas escenas de guerra se rodaron en el Rif español, Véase el estudio que le dedica Román Gubern*, Benito Perojo.Pionerismo y supervivencia,* Madrid, Filmoteca Española, 1994, pp.139-151. La versión de Delgrás situaba la acción en el contexto de la posguerra (el hijo de la condesa muere en Rusia como miembro de la División Azul), según referencia de Félix Fanés*, Cifesa, la antorcha de los éxitos,* Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1982, p.116.

[713]Las únicas referencias a esta cinta rodada con escasos medios aparecen en Fernando Méndez-Leite, *Historia del Cine Español,II,* Madrid, Rialp, 1965, pp.104-105.

[714]Acerca del complicado proceso de adaptación de la obra de Luca de Tena y su resolución fílmica, que tan honda repercusión comercial obtuvo, Véase el estudio de Joan M.Minguet Batllori, en Julio Pérez Perucha (ed.), *Antología crítica del cine español 1906-1995,* Madrid, Cátedra/Filmoteca Española, 1997, pp.449-451.

resultó anodina pese a la intervención de cuatro guionistas, en tanto la de ***¿Quién soy yo?*** (1969), apenas si se benefició de la interpretación de Arturo Fernández, el mismo actor que había repuesto triunfalmente la obra homónima y su continuación (***Yo soy Brandel***), entre las temporadas 1967-69 [715].

FILMOGRAFIA:

La Condesa María/La Comtesse Marie. Pr.: Albatros/Julio Cesar (España-Francia), 1927. G.: Benito Perojo, según la obra homónima. D.: Benito Perojo. I.: Rosario Pino, Sandra Milowanoff, José Nieto, Valentín Perera, María Josefa Sánchez, Andreé Standard.

El huésped del sevillano. Pr.: Arte Films (España), 1939. G.: Manuel de Góngora, Juan Ignacio Luca de Tena y Enrique del Campo, según la obra homónima. D.: Enrique del Campo. I.: Luis Sagi-Vela, Charito Leonís, Marta Ruel, Ana Anaya, Manuel Kayser, Julio Castro *Castrito*, Mariano Ozores.

La Condesa María. Pr.: Cifesa (España), 1942. G.: Margarita Robles, según la obra homónima. D.: Gonzalo Delgrás. I.: Lina Yegros, Margarita Robles, Marta Santaolalla, Rafael Durán, Leonor Fábregas, José Prada, Camino Garrigó, Pablo Hidalgo.

Hace cien años. Pr.: Nueva Castilla (España), 1950. G.: Antonio de Obregón, Juan Ignacio Luca de Tena, y Mariano Ruiz de Rivas, basado en

[715] Véanse los Tomos X y XII de *El Espectador y la Crítica...,* op.cit., pp.163-169 y 140-146, respectivamente.

De lo pintado a lo vivo. D.: Antonio de Obregón. I.: Guillermo Marín, Elena Salvador, Laly del Amo, Carlos Muñoz,

Mercedes Albert, Rafael Bardem.

¿Donde vas, Alfonso XII? Pr.: Pecsa Films (España), 1958. G.: Luis Marquina y Luis César Amadori, basado en la obra homónima, el guión *Carita de cielo*, de Manuel Tamayo, y la biografía de Ana de Sagrera. D.: Luis César Amadori. I.: Vicente Parra, Paquita Rico, Mercedes Vecino, Tomás Blanco, José Marco Davó, Ana María Custodio, Jesús Tordesillas, Félix Dafauce, Lucía Prado.

Don José, Pepe y Pepito. Pr.: Gredos Films (España), 1959. G.: Francisco Abad, Fe derico Muelas, Miguel Mezquíriz, Clemente Pamplona y Jesús Vasallo, según la obra homónima. D.: Clemente Pamplona. I.: Antonio Casal, Ana Esmeralda, Manolo Morán, José Isbert, Jorge Vico, Laura Granados, Matilde Muñoz Sampedro.

¿Donde vas triste de tí?. Pr.: P.C. Balcázar (España), 1960. G.: Juan Ignacio Luca de Tena, Luis Marquina y Alfonso Balcázar, según la obra homónima.D.: Alfonso Balcázar. I.: Vicente Parra, Marga López, Tomás Blanco, María Fernanda Ladrón de Guevara, José Marco Davó, Marta Padován, Ana María Custodio, Rosita Yarza, Francisco Arias.

El huésped del sevillano. Pr.: TVE (España), 1968. G.: Manuel Tamayo, según la obra homónima. D.: Juan de Orduña. I.: Manuel Gil, María José Alfonso, Angel Picazo, María Silva, Antonio Durán, Rubén Rojo, José Orjas.

¿Quién soy yo?. Pr.: P.C.Balcázar/Tilma Films, S.A. (España), 1969. G.: Alfonso Balcázar y Pedro Beltrán, según la obra homónima. D.:

Ramón Fernández. I.: Arturo Fernández, Teresa Gimpera, Ingrid Garbo, Alfredo Mayo, Gabriel Llopart, Eduardo Fajardo.

3. Pemán, José María (Cádiz, 1897 - Madrid, 1981).

Fecundo articulista, narrador, poeta y dramaturgo prolífico (escribe y estrena desde 1933 a 1969), ya su primera obra teatral le valió un gran éxito y suscitó polémicas (***El divino impaciente***, 1933). A ésta siguieron algunas más pertenecientes al mismo género de teatro *histórico* en verso (***Cuando las Cortes de Cádiz***, 1934, ***Cisneros***, 1934, ***La Santa Virreina***, 1939, etc.), a la comedia intrascendente (***Julieta y Romeo***, 1935), o a la combinación de la pieza de tesis con la crítica de costumbres (***La casa***, 1946, ***En las manos del hijo***, 1953, ***La luz de la víspera***, 1954, ***Tres testigos***, 1969, etc.). Sin embargo, el género considerado lo más vivo de su teatro lo representa la comedia ligera de costumbres, de ambiente andaluz, atrevida y moderna, denominada por el propio autor de *farsa castiza*, cuyos ejemplos más notables son ***Los tres etcéteras de Don Simón*** (1958), y su continuación, ***La coqueta y Don Simón*** (1960), ***La viudita naviera*** (1960), y ***El río se entró en Sevilla*** (1963) [716]. Intervino como guionista en televisión con la serie ***El Séneca*** (1972), y en su variada colaboración con el medio cinematográfico hay que destacar dos aspectos:

---

[716] Al cumplirse el centenario de su nacimiento, en 1997 se repuso *Los tres etcéteras de Don Simón,* aunque tal centenario no tuvo un éxito especial en España, Véanse los arts. de Eduardo Haro Tecglen, *El País* (5-IX-97, p.38), *y Babelia/El País* (6-IX-97, p.10). Un año después apareció el libro biográfico de Javier Tusell y Gonzalo Alvarez Chillida*, Pemán,* Barcelona, Planeta, 1998. Para su vida *y* su obra, Véase AA.VV**.,** *En torno a Pemán, Cádiz,* Diputación Provincial, 1974.

a) Pemán, argumentista-guionista.

En los años treinta, por encargo de una productora madrileña, escribió su primer guión, titulado "Lola de Triana" (1936), que debía interpretar Raquel Meller pero cuya filmación se vio interrumpida al comenzar la guerra civil. En los años siguientes a ésta -y en colaboración siempre con Francisco Bonmatí de Codecido-, participó en tres adaptaciones literarias dirigidas por Antonio Román (***Fuenteovejuna***, 1947, ***La vida encadenada,*** 1948, y ***El amor brujo***, 1949), y en otras más dirigidas por Juan de Orduña (***Locura de amor***, 1948), y Luis Lucia (***La Duquesa de Benamejí***, 1949). Para Florián Rey escribió el argumento y los diálogos de ***La cigarra*** (1948), y el de ***Brindis a Manolete*** (1948). En los 50 escribió de nuevo un argumento para A.Román (***Congreso en Sevilla***, 1955), y colaboró, finalmente, en el guión de ***Teresa de Jesús*** (1961), de Orduña, junto con Antonio Vich y Mur Oti.

b) Autor adaptado.

Del cultivo del género narrativo hay que destacar el relato titulado ***Romance del fantasma y doña Juanita*** (editado en Madrid en 1927), que fue llevado al cine por Rafael Gil bajo el título ***El fantasma y doña Juanita*** (1944) [717].

De su abundante producción teatral se han adaptado sólo seis obras. La primera, ***Julieta y Romeo***, comedia dirigida en 1940 por José

---

[717] Su faceta como narrador aparece estudiada por Eugenio G. De Nora, *La novela española contemporánea (1927-1939),*II, Madrid, Gredos, 1973, pp.392-395. Para *El fantasma...* -considerada una de las películas más vigentes de su director-, Véase Luis Quesada, *La novela española y el cine,* Madrid, JC, 1986, pp.272-274.

María Castellví. Luego siguieron los dramás *históricos*, que inspiraron títulos como ***El Capitán de Loyola*** (1948) -una versión inconfesada de *El divino impaciente*-, y ***Lola la Piconera*** (1951), una libérrima adaptación de *Cuando las Cortes de Cádiz*, orientada hacia el género folklórico; mientras de un drama *de tesis* (***La luz de la víspera***) se sirvió Torrente Ballester para escribir el argumento y guión de ***Rebeldía*** (1953), de Nieves Conde [718]. Dos de sus *farsas castizas* se utilizaron también: en ***Los tres etcéteras del Coronel*** (1959) a Don Simón lo encarnaba Vittorio de Sica, y en ***La viudita naviera*** (1961), el director Luis Marquina, siguiendo fielmente los pasajes de la comedia original, recreaba convincentemente esa estampa decimonónica con fondo musical de habaneras y chirigotas gaditanas [719].

FILMOGRAFIA:

1) Adaptaciones novelísticas.

El fantasma y doña Juanita (R.Gil, 1944).

2) Adaptaciones de obras teatrales.

---

[718]Sobr*e* la gestación de la versión de la obra *La luz de la víspera,* que sólo se había estrenado en provincias, Véase Francisco Llinás*, José Antonio Nieves Conde. El oficio del cineasta,* Valladolid, Seminci, 1995, pp.91-94.

[719]Para el conjunto de las actividades y adaptaciones pemanianas en el cine, Véanse los trabajos "Pemán en la pantalla", *Diario de Cádiz,* 16-V-1933, y Elena Quirós Acevedo (ed.), *Cien años de cine en Cádiz,* Cádiz, Fundación Municipal de Cultura, 1996, p.17, citados por J.Tusell y G.Alvarez Chillida, op.cit., pp.101 y 265, respectivamente; y, en especial, Rafael Utrera, "José María Pemán: escritor cinematográfico también*", en Literatura cinematográfica.Cinematografía literaria,* Sevilla, Alfar, 1987*,* pp.86-88.

Julieta y Romeo. Pr.: Cinedia (España), 1940. G.: Luis León y José María Castellví, según la obra homónima. D.: José María Castellví. I.: Marta Flores, Enrique Guitart, Marta Grau, Francisco Hernández, Candelaria Medina, Leonor María, Arturo Cámara.

El Capitán de Loyola. Pr.: Producciones Calderón (España), 1948). G.: José María Pemán, Francisco Bonmatí de Codecido, Ricardo Toledo, Fernando Merelo y el P.Here dia, basado en *El divino impaciente*. D.: José Díaz Morales. I.: Rafael Durán, Maruchi Fresno, Alicia Palacios, María Rosa Salgado, Asunción Sancho, Manuel Luna, Ricardo Acero, Eduardo Fajardo, Manuel Kayser, Manuel Dicenta.

Lola la Piconera. Pr.: Cifesa (España), 1951. G.: Ricardo Blasco, José Luis Colina y Luis Lucia, basado en *Cuando las Cortes de Cádiz*. D.: Luis Lucia. I.: Juanita Reina, Virgilio Teixeira, Manuel Luna, Fernando Nogueras, Félix Dafauce, José Isbert, Fernando Fernández de Córdoba.

Rebeldía. Pr.: Osa Films/Imago Internacional, A.N.C./AAFA (España-Alemania), 1953. G.: Gonzalo Torrente Ballester, basado en *La luz de la víspera*. D.: José Antonio Nieves Conde. I.: Delia Garcés, Fernando Fernán Gómez, Volker Von Collande, Fernando Rey, Dina Sten, Rafael Arcos, Félix Dafauce, Társila Criado.

Los tres etcéteras del Coronel. Pr.: Talma Film/Vertix Film (España-Francia-Italia), 1959. G.: Florentino Soria, Claude Boissol y Marc Gilbert y Sauvajon, basado en *Los tres etcéteras de Don Simón.* D.: Claude Boissol. I.: Vittorio de Sica, Anita Ekberg, Fernando Fernán Gómez, María Cuadra, Daniel Gelin, Paolo Stoppa, Giorgia Moll.

La viudita naviera. Pr.: Tarfe Films (España), 1961. G.: Luis Marquina, según la obra homónima. D.: Luis Marquina. I.: Paquita Rico, Arturo Fernández, Mary Santpere, Ismael Merlo, Lina Canalejas, José Morales, José Franco, Marta Reves, Lolita Sánchez, y Chirigotas Gaditanas de Paco Alba, Alonso Zacarías y Quintana Barreiros.

4. Torrado, Adolfo (La Coruña, 1904 - Madrid, 1958) y **Navarro,** Leandro (Madrid, 1900 - 1974).

Ambos formaron una pareja de colaboración escénica de gran fecundidad durante la preguerra, en la modalidad de teatro *de evasión*, cosechando bastante éxito con títulos como ***Los hijos de la noche*** (1933), ***20.000 duros*** (1934), ***La Papirusa*** (1935), ***Siete mujeres*** (1935), ***Dueña y Señora*** (1936), y ***El hombre que las enamora*** (¿1939?). El dúo se separó dadas las diferencias ideológicas sostenidas por ambos durante la guerra civil, siguiendo estrenando cada uno por separado a partir de 1939. No obstante, Torrado acertó de forma espectacular con su fórmula *"cómico-sentimental-melodramática"*, permaneciendo en los repertorios de todas las compañías desde 1939 a 1949, hasta que esa vertiente, calificada de *torradismo* o *torradesca*, entró en decadencia. A toda esa época pertenecen las piezas de Torrado más aclamadas: ***El famoso Carballeira*** (1940), ***La madre guapa*** (1940), ***Mosquita en palacio*** (1941), ***Chiruca*** (1941), ***Un caradura*** (1941), ***La duquesa de Chiruca*** (1942), ***El gran calavera*** (1944), ***¡Qué verde era mi padre!*** (1945), ***Una gallega en Nueva York*** (1946), ***Sabela de Cambados*** (1946), ***El señor mayordomo*** (1947), ***Mamá nos pisa los novios*** (1947), ***Doña Vitamina*** (1949),

¡¡¡Quince días millonarios!!! (1953)... [720]. La relación de la pareja Torrado-Navarro con el cine hay que observarla desde un doble plano: las colaboraciones del primero como argumentista y las versiones filmadas del teatro de ambos.

a) Torrado: argumentista y dialoguista.

Tras la ruptura de la pareja en 1939, Adolfo Torrado en solitario entró en la indus tria del cine de la mano de Cesáreo González -productor- y Florián Rey -director-, para escribir un argumento de ambiente gallego en donde exaltaba a la tierra y a sus emigrantes: la película se tituló ***Polizón a bordo*** (1941), primera producción de Suevia Films [721], a la que siguió otro argumento para el mismo director, ***Eramos siete a la mesa*** (1942). Entre 1942-1951, el comediógrafo participó en calidad de argumentista y

---

[720]César Oliva ha observado en el torradismo su representatividad como teatro de la postguerra -el paroxismo de la evasión o la convencionalidad con categoría de disparate- desde el momento que "Puebla el escenario de criadas que mantienen a sus señoritos arruinados, bodas entre amo y criada, viudas que se enfrentan con sus hijas por conseguir maridos acaudalados, ricos indianos que remedian los problemas económicos y amorosos, de sus pobres hermanos...", Op.cit., pp.71-72 y 107-108. Sobre el mismo fenómeno sociológico del teatro de los cuarenta, Véanse los comentarios que le dedic*an* Alfredo Marqueríe, *El teatro que yo he visto,* Barcelona, Bruguera, 1969, pp.212-215, y José Monleón*, Treinta años de teatro de la derecha,* Barcelona, Tusquets, 1971, pp.22-24.

[721]Galicia se convertiría en tema recurrente de las producciones Suevia Films, dada la procedencia de su creador, Cesáreo González, al cual estuvo conectado por amistad tanto Adolfo Torrado como su hermano, el director Ramón Torrado, Véase Emilio Carlos García Hernández*,* "Aproximación a la obra de Cesáreo González, productor cinematográfico", *en Cinematógrafo,2.Hora actual de las autonomías del Estado español,* Bilbao, Filmoteca Vasca, 1990, pp.287-304. Para las cintas *Polizón a bordo* y *Eramos siete a la mesa,* Véase Agustín Sánchez Vidal, *El cine de Florián Rey, Zaragoza,* Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 1991, pp.262-269.

dialoguista de varias películas dirigidas por su hermano Ramón, entre ellas, la célebre ***Botón de ancla*** (1947), cuyo tema fue de nuevo utilizado por el mismo director en ***Los caballeros del botón de ancla*** (1972) [722]. Otro argumento original es el de ***Jalisco canta en Sevilla*** (1948) -cuyo guión escribió Paulino Masip-, destinado a la primera coproducción hispano-mexicana.

b) Torrado-Navarro: autores adaptados.

Antes y después de la guerra civil se adaptaron cinco comedias de la pareja. La primera, ***Veinte mil duros*** (1935), la rodó el francés Willy Rozier, uno de los directores extranjeros afincados en España durante la República. Benito Perojo, tras realizar íntegramente en los estudios Cinecittà de Roma ***Los hijos de la noche*** (1939), recurrió con cierta frecuencia a piezas de estos dos autores durante su etapa argentina. A ella pertenecen ***Siete mujeres*** (1944), y ***Chiruca*** (1945) -obra de Torrado, solo- [723]. En México se rodaron después las versiones de ***Dueña y señora*** (1948), y la segunda de ***Siete mujeres*** (1953).

---

[722] Para conocer más detalles sobre la colaboración de ambos hermanos, Adolfo y Ramón Torrado, remito al estudio de José Luis Castro de Paz, "Ramón Torrado, un asalariado del cine bajo el régimen de Franco", en AA.VV., *El paso del mudo al sonoro en el cine español,* Ramón Gubern (ed.), Actas del IV Congreso de la A.E.H.C., Madrid, Complutense, 1993, pp.289-298; y al libro de José Luis Castro de Paz y Jaime Pena Pérez*, Ramón Torrado.Cine de consumo no franquismo,* La Coruña,, CGAI/Xunta de Galicia, 1993.

[723] Para las tres películas de Perojo, remito al documentado estudio de R.Gubern, *Benito Perojo...,* op.cit., pp.319-327, 383-385, y 395-397, respectivamente.

Al romperse el dúo, los sonados triunfos cosechados por Torrado en sus siguientes piezas tentaron a los productores de varios países latinos, además de España, a llevar a la pantalla -en especial en la década de los 40- sus comedias y folletines, ininterrumpidamente. Al cine español pertenecen las versiones de ***El famoso Carballeira*** (1940), adaptada por Mignoni, ***La madre guapa*** (1941), por Félix de Pomés, ***Mosquita en palacio*** (1942), por Juan de Parellada, ***El hombre de los muñecos*** (1943) -inspirada en *Un caradura* -, por Iquino; ***El hombre que las enamora*** (1944), por Castellví, y ***Sabela de Cambados*** (1948), por su hermano Ramón Torrado [724]. A México y Argentina -países de habla hispana que ya hemos apuntado como receptores del fenómeno *torradesco*- llegará el entusiasmo por adaptar piezas de este autor, e incluso Luis Buñuel realizaría por encargo en 1949 una versión de ***El gran calavera*** [725], película que ya estuvo precedida y continuada por las versiones de ***¡Qué verde era mi padre!*** (1945), ***Un gallo en corral ajeno*** (1951) -adaptación de*El gran mayordomo*-, y ***Mamá nos quita los novios*** (1951) [726]. En Argentina se rodaría aún en 1964 la cinta ***Cleopatra era Cándida*** (basada

[724]Según Gómez Mesa ninguna de estas películas contiene cualidades estimables, Véase *La Literatura Española en el Cine Nacional...,* Ibidem, pp.259-260.

[725]Véase el estudio de Agustín Sánchez Vidal, *Luis Buñuel,obra cinematográfica,* Madrid, JC, 1984*,* pp.113-116.

[726]Para estas versiones, Véase la opinión de Emilio García Riera,*Historia Documental del Cine Mexicano,* México, Era, 1971-1972, III, p.35, y IV, pp.325 y 391, respectivamente.

en *Doña Vitamina*), protagonizada por Niní Marshall, sin que tengamos otras referencias [727].

FILMOGRAFIA:

1) Argumentos (Torrado, sólo).

1941. *Polizón a bordo* (F. Rey).

1942. *¡Campeones!* (R.Torrado), y *Eramos siete a la mesa* (F.Rey).

1944. *El rey de las finanzas* (R.Torrado).

1945. *Bambú* (J.L.Sáenz de Heredia).

1946. *Mar abierto* (R.Torrado), y *El emigrado* (R.Torrado).

1947. *Botón de ancla* (R.Torrado).

1948. *Jalisco canta en Sevilla* (F.De Fuentes), y *Sabela de Cambados* (R.Torrado).

1950. *Debla, la virgen gitana* (R.Torrado), e *Historia en dos aldeas* (A.Del Amo).

1951. *La trinca del aire* (R.Torrado).

1954. *El indiano*(F.Soler).

2) Adaptaciones.

Veinte mil duros. Pr.: Producciones Guillermin (España), 1935. G.: Manuel Moulian, según la obra homónima. D.: Willy Rozier. I.: Pierre Clarel, Charito Leonís, José Baviera, Manuel París, Rosita Lacasa, María Severini, Pedro Barreto, Alejandro Navarro.

---

[727] Dadas las peculiaridades de la cómica argentina, creadora del personaje de Cándida que recreó en casi todas sus películas, la adaptación de Doña Vitamina pensamos se vería ajustada a la personalidad típicamente porteña de dicha actriz.

Los hijos de la noche. Pr.: Ulargui Films/Imperator (España-Italia), 1939. G.: Miguel Mihura, Aldo Vergano y Benito Perojo, según la obra homónima. D.: Benito Perojo. I.: Estrellita Castro, Miguel Ligero, Julio Peña, Alberto Romea, Hortensia Gelabert, Lily Vincenti, Giovanni Grasso, Pedro Fernández Cuenca.

El famoso Carballeira. Pr.: Cifesa/Manuel del Castillo (España), 1940. G.: Fernando Mignoni, según la obra homónima. D.: Fernando Mignoni. I.: Fernando Fernández de Córdoba, Maruchi Fresno, Luchy Soto, Laura Pinillos, Esperanza Ortiz.

La madre guapa. Pr.: Ediciones Rosa (España), 1941. G.: Félix de Pomés, según la obra homónima. D.: Félix de Pomés. I.: Mercedes Vecino, Luis Prendes, Luis García Ortega, Ana María Campoy, Isabel de Pomés, Luis Porredón, Carmen Sebastián.

Mosquita en palacio. Pr.: De Climent (España), 1942. G.: Juan de Parellada, según la obra homónima. D.: Juan de Parellada. I.: Marta Santaolalla, Rafael Durán, Lys Valois, Antonio Riquelme, Marta Grau, Segundo Vallespín.

El hombre de los muñecos. Pr.: Campa/Cifesa (España), 1943. G.: Ramón Torrado y Heriberto S.Valdés, basado en *Un caradura*. D.: Ignacio F.Iquino. I.: Guadalupe Muñoz Sampedro, Fernando Freyre de Andrade, Dolores Valcárcel, Paco Martínez Soria.

El hombre que las enamora. Pr.: Cifesa (España), 1944. G.: Alfredo Echegaray, Heriberto S.Valdés y Manuel Tamayo, según la obra homónima. D.: José María Castellví. I.: Armando Calvo, Luchy Soto, Ana

de Siria, Guadalupe Muñoz Sampedro, Consuelo de Nieva, Alberto Romea, Mariano Asquerino.

Siete mujeres. Pr.: Pampa Film (Argentina), 1944. G.: Benito Perojo, según la obra homónima. D.: Benito Perojo. I.: Silvia Legrand, Elsa O´Connor, Silvana Roth, Nury Montsé, Marisa Santos, Ernesto Vilches, Perla Nelson.

Chiruca. Pr.: Pampa Film (Argentina), 1945. G.: Arturo Cerretqui y Benito Perojo, según la obra homónima. D.: Benito Perojo. I.: Elisa Christian Galvé, Catalina Bárcena, Ricardo Passano, hijo, Manuel Collado, Hómero Cárpena, Carmen Llamas, Paquita Más.

¡Qué verde era mi padre! Pr.: Rodríguez Hermanos (México), 1945. G.: Ismael Ro dríguez y Carlos Orellana, según la obra homónima. D.: Ismael Rodríguez. I.: Evita Muñoz, Carmen Hermosillo, Alfredo Varela, Jr., Eduardo Casado, Florencio Castelló, Mimí Derba, Fernando Soto *Mantequilla*.

Dueña y señora. Pr.: Filmex (México), 1948. G.: Tito Davison y Edmundo Báez, se gún la obra homónima. D.: Tito Davison. I.: Sara García, Marga López, Domingo Soler,

Rubén Rojo, Rosita Quintana, Manuel Fábregas, Carmen Molina, Alma Rosa Aguirre.

Sabela de Cambados. Pr.: Suevia Films (España), 1948. G.: José María Alonso Pesquera y Ricardo Mazo, según la obra homónima. Dial.: Adolfo Torrado. D.: Ramón Torrado. I.: María Fernanda Ladrón de Guevara, Amparo Rivelles, Jorge Mistral, Fernando Fernández de Córdoba, Rafael Bardem, Félix Fernández, Xan Das Bolas.

El gran calavera. Pr.: Ultramar Films (México), 1949. G.: Janet y Luis Alcoriza, según la obra homónima. D.: Luis Buñuel. I.: Fernando Soler, Rosario Granados, Andrés Soler, Rubén Rojo, Gustavo Rojo, Maruja Grifell, Francisco Jambrina, Antonio Bravo.

Un gallo en corral ajeno. Pr.: CIPPSA (México), 1951. G.: Paulino Masip, basado en *El gran mayordomo*. D.: Julián Soler. I.: Jorge Negrete, Gloria Marín, Andrés Soler, Julio Villarreal, Eduardo Arozamena, Maruja Grifell, y *Trio Calaveras.*

Mamá nos quita los novios. Pr.: Películas Rodríguez (México), 1951. G.: Ricardo Parada León y Roberto Rodríguez, basado en *Mamá nos pisa los novios*. D.: Roberto Rodríguez. I.: Fernando Soler, Blanca de Castejón, Silvia Derbez, Joaquín Cordero, Irma Dorantes, Delia Magaña, Alberto Carriere.

Siete mujeres. Pr.: Reforma Films (México), 1953. G.: Julio Alejandro y Juan Bustillo Oro, según la obra homónima. D.: Juan Bustillo Oro. I.: Amelia Bence, Alma Rosa Aguirre, Bárbara Gil, Annabelle Gutiérrez, Conchita Gentil Arcos, Prudencia Grifell, Sara Guash, Abel Salazar (voz).

Cleopatra era Cándida. Pr.: Argentina Sono Film (Argentina), 1964. G.: Abel Santa Cruz, basado en *Doña Vitamina*. D.: Julio Saraceni. I.: Niní Marshall, Juan Verdaguer, Tito Lusiardo, Amelita Vargas, Johnny Tedesco.

5. Zaro, Natividad (Madrid, 1905 - 1978).

Inicialmente actriz teatral en la Compañía de Cipriano Rivas Chérif “El Caracol”, en 1939 se integraría en el Teatro Nacional de la Falange ,

para emprender después la carrera literaria escribiendo diversos relatos y dos obras teatrales, ***Hombre en tres espejos*** (1946), y ***También la guerra es dulce*** (1947), además de traducir y adaptar al español piezas de Fabbri, Albee, Pirandello, y otros autores extranjeros. Estuvo unida sentimentalmente al escritor falangista Eugenio Montes, académico y embajador en Roma, ciudad en la que vivió varios años trabajando como guionista en diversas coproducciones hispano-italianas. Estas y otras actividades mantenidas con la industria del cine cabe clasificarlas en:

a) Argumentista-guionista y productora.

Después de ganar un premio del Sindicato Nacional del Espectáculo con el guión "Europa" (1949) -coescrito con Manuel Suárez Caso-, colaboró en el que sería su guión más destacado, ***Surcos*** (1951), cuyo argumento se basaba en una serie de artículos de Eugenio Montes sobre la emigración rural a la ciudad[728]. Su trayectoria cinematográfica incluye también el esquema argumental de ***Amanecer en Puerta Oscura*** (1957), importante film con el que la productora presidida por ella, Atenea Films, inició una serie de coproducciones entre Italia y España que concluiría en 1965. En los guiones de dichas cintas ella participó habitualmente, acreditada junto a otros profesionales italianos [729].

---

[728]Sobre tan insólito título en el cine español de la época existe abundante bibliografía, de la que extraemos ahora los trabajos más recientes: "El Madrid de Surcos", de Francisco Umbral, y "Cuando el Neorrealismo pudo ser madrileño", de José María García Escudero, ambos arts. publicados en el monográfico dedicado a Madrid y el Cine, *Nickel Odeon,* núm.7 (verano 1997), pp.87-89, y 98-102, respectivamente.

[729]Sobre la labor de Zaro en el film de Forqué, Véase Florentino Soria, *José María Forqué,* Murcia, Filmoteca Regional, 1990, pp.48-51.

b) Autora adaptada.

Sus dos obras teatrales antes indicadas fueron adaptadas al cine en 1947 y 1948, dirigidas ambas por Ladislao Vajda. La primera, con guión de Alfredo Echegaray y diálogos de Eugenio Montes, dio como resultado un melodrama policial, ***Tres espejos***, que se rodó en coproducción con Portugal. La segunda, una comedia de intriga rodada en los mismos parajes marroquíes en que trascurría la acción, se tituló ***Sin uniforme***. Con guión de la propia autora y diálogos de Montes, en ella se pretendió reproducir los esquemas dictados por el film norteamericano ***Casablanca*** (M.Curtiz, 1943), mezclando la intriga, el exotismo y la historia amorosa [730].

FILMOGRAFIA:

1) Guiones.

1949. *Tempestad en el alma* (J.De Orduña).

1950. *Flor de lago* (M.Pombo).

1951. *Surcos* (J.A.Nieves Conde).

1952. *El Tirano de Toledo* (H.Decoin y F.Palacios).

1954. *Para siempre...amor mío* (T.Davison).

1955. *Cabo de Hornos* (T.Davison).

1956. *Dos novias para un torero* (A.Román): sólo argumento.

1958. *La rebelión de los gladiadores/La rivolta dei gladiatori* (V.Cottafavi).

---

[730] Para ambos films, Véase el libro de Francisco Llinás, *Ladislao Vajda. El húngaro errante,* Valladolid, Seminci, 1997, pp.69-70, y 76-78, respectivamente.

1959. *Las legiones de Cleopatra/Le legioni di Cleopatra* (V.Cottafavi).

1960. *Ursus* (C.Campogalliani).

1961. *El gladiador invencible* (A.Momplet).

1963. *Horror* (A.De Martino), y *Los invencibles/Gli invencibili sette* (A.De Martino).

1964. *Desafío en Rio Bravo* (T.Demicheli), y *Dos toreros de aúpa/I due toreri* (G. Simonelli).

1965. *Cuatro dólares de venganza* (J.J.Balcázar), y *El Aventurero de la Rosa Roja/Rose rosse per Angelica* (Steno).

2) Adaptaciones.

Tres espejos/Tres espelhos. Pr.: Peninsular Films/Lisboa Films (España-Portugal),

1947. G.: Alfredo Echegaray y Eugenio Montes, basado en *Hombre en tres espejos*. D.: Ladislao Vajda. I.: Paola Barbara, Mary Carrillo, Rafael Durán, Carmen Dolores, Joào Vilaret, Virgilio Teixeira, Luis de Campos, Antonio Silva.

Sin uniforme. Pr.: Peninsular Films (España), 1948. G.: Natividad Zaro, Andrés Laszlo y Eugenio Montes, basado en *Tambien la guerra es dulce*. D.: Ladislao Vajda. I.: Rafael Durán, Blanca de Silos, Enrique Guitart, Luis García Ortega, Raúl Cancio, Rafael Calvo, José Isbert, Julia Caba Alba.

6. Otros Autores de Postguerra.

1. RAFAEL DUYÓS GIORGETA (Valencia, 1906-1983).- Destacado poeta, du rante la guerra civil escribió piezas *de circunstancias* en la zona nacional, como ***Romance azul***. En la posguerra estrenó algunas obras dramáticas, ***Una rosa de sangre***, y ***Estaba escrito***. Esta última la llevó a la pantalla el actor-director, Alejandro Ulloa, en 1945 con el mismo título y encargándose del guión el propio Duyós.

Estaba escrito. Pr.: Juan Homades (España), 1945. G.: Rafael Duyós, según la obra homónima. D.: Alejandro Ulloa. I.: Marta Santaolalla, Luis Prendes, Fernando Rey, Mary Lamar, Nicolás Navarro, Fernando Sancho, Juan Monfort.

2. ANTONIO GUZMAN MERINO (Huelma -Jaén-, 1894 - Madrid, 1967). Autor teatral, crítico cinematográfico, guionista y realizador de cine, su primera obra, ***Los Gonzalones*** (1929), fue estrenada en el Teatro Español por la Compañía de María Guerrero-Díaz de Mendoza, seguida de ***Del infierno a la gloria*** (1930), y, en años posteriores, de ***Llama viva*** (1938), ***Canelita en rama*** (1939), ***El marido, la mujer y el fantasma*** (¿1940?), y ***La única senda*** (coescrita con Manuel Ortega y Lopo), estrenada en 1944 por Ana Mariscal. Después de colaborar asiduamente como crítico de cine en el semanario ***Popular Films***, y como dialoguista en ***Diego Corrientes*** (I.F.Iquino, 1936), y ***La Marquesona*** (L.Fernández Ardavín, 1939), tras la guerra civil se inició en la labor de guionista adaptando ***La Gitanilla*** (F.Delgado, 1940), según la novela de Cervantes, y esa actividad la mantuvo hasta el año de su fallecimiento. Entre cortos y

largometrajes escribió más de 150 guiones, algunos de ellos premiados por el C.E.C. (como "Lucero", 1955, cuyos derechos le compró Orson Welles), y el Sindicato Nacional del Espectáculo ("El Estudiante de Salamanca", 1963, extraído de la obra de Espronceda), aun cuando en ambos casos las películas no se realizaron [731]. En 1942 fue llevada a la pantalla su obra de inspiración andaluza, ***Canelita en rama***, con guión suyo, y sirviendo de debut a la tonadillera Juanita Reina [732]. Entre 1944-47 dirigió tres películas con argumentos propios y con todas las características del cine *folklórico*, aunque tratando de reivindicar el ambiente andaluz no estereotipado: ***Macarena*** (1944), ***El centauro*** (1946), y ***María de los Reyes*** (1947).

Canelita en rama. Pr.: Rafa Films (España), 1942. G.: Antonio Guzmán Merino, según la obra homónima. D.: Eduardo García Maroto. I.: Juanita Reina, Pastora Imperio, Luis Peña Sánchez, Fernando Fresno, Antonio Riquelme, José María Seoane, Ricardo Acero, Félix Fernández.

3. MANUEL LOPEZ MARIN (¿ ?).- Son escasísimos los datos sobre este autor teatral de posguerra, con títulos como ***Galope final***, y ***El pecado de Sor Benedicta***. En colaboración con Luis GARCIA SICILIA - especializado en las comedias y libretos para espectáculos de variedades,

---

[731] Sobre la fecunda actividad como guionista de Guzmán Merino, Véase la exhaustiva relación de cortos y largometrajes ofrecida por E.Riambau y M.Torreiro*, Guionistas en el cine español...,* op.cit., pp.317-318.

[732] El éxito de esta cinta folklórica en Andalucía (donde quedó como programa obligado durante muchos años) sirvió para amortizar los costes, explotándose también en los países de habla hispana, según cuenta su director, Eduardo García Maroto en *Aventuras y desventuras del Cine Español,* Barcelona, Plaza y Janés, 1988, pp.145-146.

y, a su vez, colaborador de otros, como Pedro Sánchez Neira y Pedro Llabrés-, estrenó en 1943, en el Teatro Fontalba de Madrid por la Compañía de Rafael Rivelles, la comedia ***Un hombre de negocios***, con la que ambos obtuvieron su más sonado éxito [733]. Dos años después, Luis Lucia dirigió la adaptación de la comedia homónima, única producción de Cifesa del año 1945, que sufrió dificultades en el rodaje por falta de negativo [734].

Un hombre de negocios. Pr.: Cifesa (España), 1945. G.: Alfredo Echegaray y Manuel Tamayo, según la obra homónima. D.: Luis Lucia. I.: Antonio Casal, Josita Hernán, Julia Lajos, Ana María Campoy, José Isbert, Juan Espantaleón, Antonio Riquelme, Arturo Marín, Manuel Requena.

4. FRANCISCO PRADA BLASCO (Madrid, 1892 - 1975).- Se dio a conocer co mo autor en los años de la posguerra, cultivando la comedia ligera, el sainete y la revista, género éste último en el que acabó especializándose. Es autor de más de noventa piezas, escritas siempre en colaboración con otros (Llabrés, García Torres, Juan Lladó, Joaquín Gasa,

---

[733] Datos confeccionados a partir de la *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo Americana (Suplemento Anual 1942-1944),* Madrid, Espasa Calpe, 1978, p.1168, y Manuel Gómez García,*Diccionario del Teatro,* Madrid, Akal, 1997, pp.197 y 349.

[734] Véase F.Fanés, op.cit., p.151. Aunque la segunda película de Lucia como director coincidiese con los primeros síntomas de crisis de Cifesa, constituiría una interesante comedia inscrita en el tema del "equívoco de personalidad", uno de los más característicos del cine español -y de Cifesa- de aquella época, según ha observado el mismo F.Fanés en su semblanza "Luis Lucia: primeros pasos", *Retrospectiva Luis Lucia,* Valencia, Generalitat Valenciana/ Filmoteca Valenciana, 1986, s.p.

Fernández de Sevilla, Leandro Navarro, etc.), si bien logró una excelente compenetración profesional con el empresario, productor y director cinematográfico, Ignacio FERRES IQUINO (Valls -Tarragona-, 1910 - Barcelona, 1994), iniciada en 1939 con ***El difunto es un vivo***, y continuada con títulos como ***Un enredo de familia*** (1943), ***Las siete mujeres de Adán*** (1948), ***Las cuatro copas*** (revista, 1951), ***Manolo*** *ante el peligro* (1954), ***Busco tonta para fin de semana*** (1956), etc. Algunas de esas piezas fueron adaptadas puntualmente al cine por el propio Iquino, con guión de ambos, llegándose a hacer incluso dos versiones de la primera, en 1941 y 1955 [735]. Contratado por Iquino como guionista para su productora (tanto en la etapa Campa-Cifesa como en su etapa IFI), colaboró en películas dirigidas por aquél: ***Boda accidentada*** (1942), ***La culpa del otro*** (1942), ***Fin de curso*** (1943), ***El obstáculo*** (1945), ***Quiéreme con música*** (1956), ***El terrible de Chicago*** (1967), y ***La viudita ye ye*** (1968). En colaboración con Luis Fernández de Sevilla había escrito una obra, ***La Alhambra o el suspiro del moro***, que tuvo dos versiones, en 1936 y 1949.

La Alhambra o el suspiro del moro (A.Graciani, 1936). Véase Filmografía de Luis Fernández de Sevilla.

---

[735]Para la prolífica personalidad de Ignacio F.Iquino -que excede los límites de este trabajo-, remito a las diversas bio-filmografías que de él se ofrecen en algunas obras de Historia del Cine Español, entre las que seleccionamos: Angel Pérez Gómez y José Luis Martínez Montalbán, *Cine Español 1953-1978. Diccionario de directores,* Bilbao, Mensajero, 1978, pp.160-165, y José Luis Borau (dir.), *Diccionario del cine español,* Madrid, Alianza, 1998, pp.471-472.

El difunto es un vivo. Pr.: Campa (España), 1941. G.: Francisco Prada e Ignacio F.I-quino, según la obra homónima. D.: Ignacio F.Iquino. I.: Antonio Vico, Mary Santama ría, Guadalupe Muñoz Sampedro, Teresa Idel, Paco Martínez Soria, José Ramón Giner.

Un enredo de familia. Pr.: Campa (España), 1943. G.: IgnacioF.Iquino, según la obra homónima. D.: Ignacio F.Iquino. I.: Mercedes Vecino, Antonio Murillo, Paco Martínez Soria, José Jaspe, Modesto Cid.

Alhambra (J.Vilá Vilamala, 1949). Véase Filmografía de Luis Fernández de Sevilla.

El difunto es un vivo. Pr.: IFI (España), 1955. G.: Juan Lladó, Manuel Bengoa, José María Nunes y Matías Guiù, según la obra homónima. D.: Juan Lladó. I.: Paco Martínez Soria, Mary Santpere, Mercedes Monterrey, Rafael de Córdoba, Gustavo Re, José Sazatornil *Saza*.

Busco tonta para fin de semana. Pr.: IFI (España), 1972. G.: Ignacio F.Iquino y Jackie Kelly, según la obra homónima. D.: Ignacio F.Iquino. I.: Cassen, Mirta Miller, Isabel Garcés, Fedra Lorente, Silvia Solar, Santy Sans, Fanny Grey.

5. VICENTE SORIANO DE ANDIA (Borja -Zaragoza, 1913 - Madrid,1965)

Autor teatral cuya primera obra se la estrenó en 1922 una compañía infantil, pero será en los años cuarenta en que cultive gran número de comedias, entremeses, revistas, zarzuelas y sainetes, escritos en parte con otros autores, como Pepe Alfayate y Santos Macriño. De su producción se

destacan los siguientes títulos: ***Te querré eternamente...hasta el jueves***, y ***Ponte el bigote, Manolo*** (con Alfayate), ***Mi esposa es de confianza, Marcelo ¿a cuál de las dos?...*** Pero su mayor éxito lo alcanzó en 1946, al estrenar la Compañía Valeriano León-Aurora Redondo ***Don Genio y la sombra***, cla sificada de *"comedia cómica, un poco misteriosa"*, y de la que era coautor el apenas conocido Santos MACRIÑO. La trama de esta comedia de humor bastante absurdo pasó a la pantalla titulándose ***La otra sombra***, en la que encarnó al protagonista el mismo Valeriano León y, en cuya adaptación -según ciertas fuentes-, colaboró el propio autor [736].

La otra sombra. Pr.: Consorcio Cinematográfico (España), 1948. G.: Vicente Soriano de Andía, Francisco Ramos de Castro y Eduardo G.Maroto, basado en *Don Genio y la sombra*. D.: Eduardo G.Maroto. I.: Valeriano León, Elena Salvador, Francisco Pierrá, Amparo Martí, Santiago Rivero, María Cañete, Manuel Aguilera, Emilio Santiago.

5. V. TEATRO DE HUMOR.

Bajo este epígrafe agrupamos a una serie de autores que, a pesar de ciertas dife rencias de edad, vienen a coincidir en la producción de un tipo de comedia bastante representativa de la escena española hacia

---

[736]Los únicos datos de esta obra, entre los que pude descifrar el nombre auténtico de sus autores (en especial, Santos Macriño, erróneamente trascritos en las fichas de la película como "Mariño y Serrano"), los suministra la ya citada *Enciclopedia Universal... (Suplemento Anual 1945-1948, p.1441).* Respecto a la adaptación al cine de *Don Genio y la sombra,* ésta surgió a propuesta de Francisco Blanco Lavín -uno de los intérpretes de la versión fílmica de *Los cuatro Robinsones,* dirigida en 1939 por Maroto-, en la que constituye su única experiencia como productor, animado por el éxito obtenido con la obra de Valeriano León, Véase E.García Maroto, *Aventuras y desventuras*..., op.cit., p.155.

finales de los años 40 y principios de los 50. De una parte se encuadrarían los cultivadores de la *"comedia de la felicidad"*, o *"de la ilusión"*, según la denominación de Francisco Ruiz Ramón, en referencia a los López Rubio, Neville y Ruiz Iriarte. De otra, habría que situar aquéllos a los que el mismo ensayista alude como de *"teatro de ingenio"*, y que César Oliva denomina sencillamente *"teatro de humor"*, del que participarían, además de los citados, Armiñán, Mihura, Alvaro de Laiglesia, Llopis y Tono [737]. Otro rasgo característico del grupo es el compartir una idéntica pasión o atracción por el cine, tanto en lo que se refiere a haber trabajado muchos de ellos en las versiones hispanas de Hollywood [738], como en su dedicación habitual a la industria cinematográfica. Con la única excepción de Carlos Llopis, los demás forman una nutrida representación de guionistas profesionales y/ o realizadores. Aunque no todos pertenezcan a la misma generación como se dijo al principio (lo que hace que algunos ya escribieran o estrenaran

---

[737] Francisco Ruiz Ramón se refiere a *"teatro de la felicidad"* como tendente a una visión amable, irónica y comprensiva de la vida, haciendo sonreír intelingentemente al espectador, mientras el teatro *"de ingenio"* -como forma actualizada del nuevo *astracán*- propugna una comicidad más intelectual,encomendada al lenguaje, articulado en torno a una intriga disparatada, Véase al respecto *Historia del Teatro Español.Siglo XX*, Madrid, Cátedra, 1975, pp.314-315, y 335-336. Para una mayor ampliación del concepto de humor teatral, Véase el epígrafe "Comedia española de postguerra: estructura y caracteristicas", en César Oliva, *El Teatro desde 1936*, Madrid, Alhambra, 1989, pp.103-132. Sobre otros aspectos del mismo teatro, remito a AA.VV., *El teatro de humor en España*, Madrid, Editora Nacional, 1966.

[738] Las experiencias de estos comediógrafos en la Meca del Cine aparecen descritas de forma original y desapasionada, por Jesús García de Dueñas, *¡Nos vamos a Hollywood!*, Madrid, Nickel Odeon, 1993.

sus primeras obras antes de 1936), los comediógrafos reunidos aquí empiezan a destacar en esa línea, de teatro de humor antes aludida, entre 1946-1950, obtienen sus mayores éxitos en la década siguiente, y llegan a mantener su status en los escenarios hasta finales de los 60.

A los autores seleccionados -estudiados en orden alfabético, desde Armiñán a Tono-, agregamos al final, en el apartado "Otros autores", una breve reseña de comediógrafos llevados ocasionalmente a la pantalla.

1. Armiñán, Jaime de (Madrid, 1927).

Periodista, comediógrafo, guionista y director de cine y televisión, procedente de una familia ligada al mundo del teatro, con su primera comedia (*Eva sin manzana*, 1953), obtuvo el Premio "Calderón de la Barca", alcanzando cierto éxito al ser estrenada en el Teatro Español de Madrid. Por ***Sinfonía acabada*** (1955) recibió el Premio Unión Films, organizado por esta productora, y por ***Nuestro fantasma*** (1956), obtuvo el "Lope de Vega", y, tras estos títulos, prosiguió su carrera teatral *"con obras amables, bien escritas, dentro de una comedia imaginativa que procede, por línea directa, de la de humor, con notas casonianas"* [739]. Entre ellas cabe destacar: ***Café del Liceo*** (1958), ***Paso a nivel*** (1960), ***Pisito de solteras*** (1962), ***Academia de baile*** (l963), ***El último tranvía*** (1965), ***Una vez a la semana*** (1968). Simultáneamente a su producción escénica, discurrió su dedicación al medio televisivo, primero como guionista, y, más

[739] C.Oliva lo sitúa en su libro entre los autores de la comedia de los sesenta (como Alonso Millán y Salom), op.cit., pp.211-212.

tarde, como director de series, actividades que enlazó después con las de guionista-realizador-productor para la pantalla grande, según reseñamos a continuación.

a) Actividades cinematográficas de Armiñán.

Como guionista inició una fructífera colaboración con el director José María For qué (1961-1967), y, además de escribir asuntos para otros directores (A. Román, G.Lorente, F.Palacios, etc.), ha sido el autor de los argumentos y guiones de sus propios films, realizados desde que debutara en el largometraje en 1968. Solamente, su última película por el momento, ***El palomo cojo*** (1995), está basada en un argumento ajeno, la novela homónima de Eduardo Mendicutti.

Fundó las productoras A.Punt S.A., y Serval Films , con las que ha promovido algunas de sus películas y las de otros directores [740].

b) Adaptaciones teatrales.

De su producción teatral se ha llevado a la pantalla la comedia ***Pisito de solteras***, en dos ocasiones. La primera resultó una reelaboración de la comedia original, titulada ***Piso de solteros*** (1963), en tanto la segunda (conservando el mismo título de la obra), se realizó en 1972 y es una versión algo más fiel a la pieza homónima, la cual supuso en su estreno el éxito más resonante de todos los de este autor.

---

[740]Para su faceta cinematográfica, remito a los monográficos de Pedro Crespo, *Jaime de Armiñán***.** *Los amores marginales*, Huelva, Festival de Cine Iberoamericano, 1987, y Diego Galán, *Jaime de Armiñán*, Huesca, Festival Internacional de Films Cortos, 1990. Sus colaboraciones semanales en el diario *ABC* aparecieron recopiladas en su libro, *Cine de la flor*, Madrid, Nickel Odeon, 1993; y sus reflexiones cinematográficas, escritas a raíz del rodaje de *Al otro lado del túnel*, en *Diario en blanco y negro*, Madris, Nickel Odeon, 1994.

FILMOGRAFIA:

1) Guiones y Dirección [741].

2) Adaptaciones.

Piso de solteros. Pr.: P.C.Balcázar (España), 1963. G.: Miguel Cussó, José Antonio de la Loma y Ricardo Toledo, basado en *Pisito de solteras*. D.: Alfonso Balcázar. I.: Alberto Closas, Cassen, Pilar Cansino, María Andersen, José Rubio, Irene Daina.

Pisito de solteras. Pr.: Scorpfilm (España), 1972).G.: Silvio F.Balbuena, según la obra

homónima. D.: Fernando Merino. I.: Alfredo Landa, Mari Carmen Prendes, Silvia Tortosa, Mónica Randall, Tina Sáinz, Mirta Miller.

2. López Rubio, José (Motril -Granada-, 1903 - Aranjuez -Madrid-, 1996).

Autor de teatro, guionista y director de cine, comenzó a escribir comedias en colaboración con Edgar Neville en 1928 (***Luz a las ánimas***, ***El amor incandescente***), a las que siguieron otras dos, en colaboración con Eduardo Ugarte (***De la noche a la mañana*****,** 1929, y ***La casa de naipes***, 1930) [742]. Con ese autor, viajó en 1930 a Hollywood -a instancias de Neville-, contratado por la M.G.M. como adaptador de versiones hispanas, y, tras un nuevo contrato con la Fox, a su vuelta a España vivió

---

[741]Para una relación exhaustiva de sus guiones y películas, remito a las monografías citadas en la nota anterior.

[742]Para esa colaboración, Véase Juan A.Ríos Carratalá, *A la sombra de Lorca y Buñuel: Eduardo Ugarte*, Alicante, Universidad, 1995, pp.11-28.

un largo período dedicado también al cine como director. Reincorporado al teatro, volvió a estrenar en 1949 (***Alberto***), alternando su labor de dramaturgo con la de traductor y adaptador de obras extranjeras -especialmente anglosajonas- al español. Cultivó sobre todo la comedia (***Celos del aire***, 1950, ***Una madeja de lana azul celeste***, 1951, ***La venda en los ojos***, Premio Nacional de Teatro 1954; ***La otra orilla***, 1954, ***Un trono para Cristy***, 1956, ***Diana está comunicando***, 1960, ***Esta noche, tampoco***, 1961, y ***Nunca es tarde***, 1964), y, en una sola ocasión, el drama con ***Las manos son inocentes*** (1958). Con posterioridad a todas ellas ya sólo estrenaría de forma esporádica: ***El último hilo*** (1974), y ***La Puerta del Angel*** (1986) [743]. La intensa actividad mantenida por el autor con la industria del cine, en todas sus facetas, la estudiamos en:

a) López Rubio en Hollywood e Hispanoamérica.

Su estancia en Hollywood comprende la etapa 1930-1937, lo que convierte la labor ejercida en la Meca del Cine -como adaptador y director de diálogos, guionista y traduc tor-, en la más activa y fructífera de todos los profesionales españoles en aquella ciudad. Dicha estancia aparece marcada por sus contratos sucesivos con la MGM y la FOX. El período

[743]Todos los críticos están de acuerdo en alabar su finura literaria, la gran sabiduría constructiva de sus obras, y la altura y el brillo de los diálogos, que, junto con la condición optimista de sus contenidos, constituyen los rasgos caracterizadores de su producción teatral. Sobre dicho teatro, Véanse Alfredo Marqueríe, *Veinte años de teatro*, Madrid,Editora Nacional, 1959, pp.105-116; Gonzalo Torrente Ballester, *Teatro Español Contemporáneo*, Madrid, Guadarrama, 1961, p.557; Domingo Pérez Minik, *Teatro europeo contemporáneo*, Madrid, Guadarrama, 1961, pp.454-456; Antonio Rodríguez de León, “El humor en el teatro de López Rubio”, en *El teatro de humor en España*, op.cit., pp.155-168; y Marion P.Holt, *José López Rubio*, Boston, Twayne, 1980.

Metro (1930-31) -como director de diálogos- lo inició con ***La fruta amarga***, y concluyó con ***El proceso de Mary Dugan***, en donde tuvo como colaborador a Ugarte. El período Fox (1931-35), abarca un largo contrato en el que sería requerido por otros colegas españoles afincados allí, tales como Benito Perojo y Martínez Sierra. Con ellos participó en tareas de adaptador de las versiones hispanas basadas en obras teatrales del segundo (***Mamá***, 1931, ***Primavera en otoño***, 1933, ***Una viuda romántica***, 1933, ***Yo, tú y ella***, 1933, ***Julieta compra un hijo***, 1935, etc.)[744]. Despues de una breve estancia en España, incorporado al equipo de ***María de la O*** (1936), como guionista, volvió a Hollywood, requerido por la firma Cantabria Films/Columbia, que pretendía impulsar la producción de films para el mercado hispano, y para la que escribe el guión de ***La vida bohemia*** (1937), según la novela de Henri Murger (*Scènes de la vie de bohème*). Entre 1938-39 pasa una temporada en Cuba y México, donde lo hallamos colaborando en la adaptación de la novela de Jorge Isaacs, ***María*** (1938).

---

[744]Para este período, remito a los ensayos de J.B.Heinink**,***Cita en Hollywood*, Madrid,Verdoux, 1990, p.148; Florentino Hernández Girbal, *Los que pasaron por Hollywood*, J.B.Heinink (ed.), Madrid, Verdoux, 1992, pp.124-128 y 171-172; J.García de Dueñas, op.cit., pp.152-158; y Alvaro Armero, *Una aventura americana.Españoles en Hollywood*, Madrid, Compañía Literaria, 1995, pp.146-153. Al ingresar en 1982 en la Real Academia Española, López Rubio dedicó su discurso a analizar el papel de los escritores en Hollywood y su influencia en la creación de nuevo humor, Véase *La otra Generación del 27*, Madrid, Real Academia Española, 1983.

b) López Rubio: director y guionista.

Al concluir la guerra civil, López Rubio desempeñó una intensa actividad como director cinematográfico entre 1940-48. En este período escribió los guiones de los seis largometrajes que dirige, entre los que hay que destacar el de su postergada adaptación de ***La Malquerida*** (1940), según la obra de Benavente, y el de la comedia ***Pepe Conde*** (1941) -extraída del sainete de Muñoz Seca y Pérez Fernández-, cuyo éxito determinó una segunda parte basada en aquel personaje, ***El crimen de Pepe Conde*** (1946). Entre 1941-44 participó en la realización de cuatro cortos de tema folklórico sobre argumentos de Rafael de León [745].

Entre 1950-1976 también trabajó como guionista para otros directores, prestando su estrecha colaboración con Rafael Gil, en la especialidad de adaptaciones de novelistas y dramaturgos españoles (Arniches, Unamuno, Luca de Tena, Lope de Vega, Pérez Lu gín, Zunzunegui, etc.) [746].

c) Autor adaptado.

Consecuencia directa de sus mayores éxitos teatrales, tres de sus comedias fueron llevadas al cine, pero en cuyas adaptaciones apenas participó. De las tres, ***Un trono para Cristy*** (1959), realizada por Amadori y planteada como una comedia rosa con reparto internacional y exteriores

---

[745] Para su faceta como director cinematográfico, Véase Emilio Sanz de Soto, "1940-1950", en *Cine español (1896-1988)*, Augusto Martínez Torres (ed.), Madrid, Ministerio de Cultura, 1989, pp.176-177.

[746] Para los guiones de las películas de R.Gil, Véase AA.VV., *Rafael Gil, director de cine*, Madrid, Ayuntamiento/Comunidad Autónoma, 1997.

en Mallorca, es la que alcanzó mayor relieve comercial. Dirigidas casi simultáneamente por José Luis Madrid y con los mismos equipos técnico-artísticos, las dos restantes, ***Una madeja de lana azul celeste*** (1963), y ***La otra orilla*** (1964), pasaron completamente desapercibidas, o no se estrenaron, pese al atractivo que pudiera tener el contenido fantástico de la segunda [747].

FILMOGRAFIA:

1) Guiones y Dirección [748].

2) Adaptaciones.

Un trono para Cristy/Ein Thron für Christine. Pr.:Procusa/Antares Films/Germania F.G.M.B.H. (España-Alemania), 1959. G.: José López Rubio, Luis Marquina y Luis de los Arcos, según la obra homónima. D.: Luis César Amadori. I.: Zully Moreno, Cristina Kauffman, Angel Aranda, Dieter Borsche, Josefina Díaz, Manuel Díaz González, Mercedes Muñoz Sampedro, Félix Dafauce.

Una madeja de lana azul celeste. Pr.: Cooperativa Agrupa Films (España), 1963. G.: José Luis Piqueras, José Luis Hernández Marcos, Angel del Castillo y José Luis Madrid, según la obra homónima. Dial.: José

---

[747] Luis Gómez Mesa, *La Literatura Española en el cine nacional (Documentación y crítica)*, Madrid, Filmoteca Nacional de España, 1978, p.155.

[748] Dada la profusión de esta actividad y, para más detalles sobre las funciones ejercidas por el escritor en su etapa hollywoodense, remitimos a las pormenorizadas filmografías de J.García de Dueñas, op.cit., pp.153-158, y Esteve Riambau y Casimiro Torreiro, *Guionistas en el cine español. Quimeras, picarescas y pluriempleo*, Madrid, Cátedra/Filmoteca Española, 1998, 365-367.

López Rubio. D.: José Luis Madrid. I.: Marisa de Leza, Luis Dávila, Lucía Prado, José María Seoane, Rosita Yarza, Rafael Ibáñez.

La otra orilla. Pr.: Cooperativa Agrupa Films (España), 1964. G.: José Luis Piqueras y José Luis Madrid, según la obra homónima. D.: José Luis Madrid. I.: Marisa de Leza, Luis Dávila, Lucía Prado, Antonio G.Escribano, Rosita Yarza, José María Seoane, Angel Lombarte.

3. Llopis, Carlos (Madrid, 1913 - 1970).

Autor de una abundante producción de comedias, empezó estrenando en los años cuarenta (***Cuando el hijo de Fulano no es el hijo de Mengano***, 1941, ***¡Ni Margarita ni el diablo!***, 1943), triunfó a mitad de la década con la farsa postpirandelliana (***Con la vida del otro***, 1945), y ***Nosotras, ellas...y el duende*** (1946), obra sobresaliente por su perfecta construcción técnica, y obtuvo grandes éxitos, dentro de la estética del humor amable y verbal, cultivando desde la farsa hilarante a la pieza asainetada o caricaturesca, escritas siempre para primeras figuras de la escena. A ese grupo pertenecen: ***La cigüeña dijo sí*** (1951), ***Más acá de´El más allá`*** (1952), ***La vida en un bloc*** (1953), ***El amor tiene su aquél*** (1955), ***¿De acuerdo, Susana?*** (1955), ***Por cualquier Puerta del Sol*** (1956), y ***¿Qué hacemos con los hijos?***(1959). De las obras estrenadas en su última etapa figuran: ***El amor en microsurco*** (1958), ***El amor...y una señora*** (1959), ***Mi mujer, el diablo...y yo*** (1962), ***Diálogos***

de un hombre solo (1964), etc. [749]. Su relación con la industria del cine se reduce a la cesión de los derechos de sus obras para ser adaptadas en nuestro país, y en otros, como Argentina y México donde siempre fueron muy bien recibidas, a juzgar por las recurrentes versiones de varios de sus títulos.

a) Carlos Llopis, autor cómico adaptado.

1. Hispanoamérica.- El cine argentino fue el primero en fijarse en las posibilidades de sus temas cómicos. Así Luis Sandrini produjo la cinta ***La culpa la tuvo el otro*** (1949) - basada en *Con la vida del otro* -, cuyo argumento le permitía lucirse al encarnar al doble protagonista de la pieza. Esta misma conoció otras dos versiones en el cine mejicano, ***Escuela de rateros*** (1956) -estrenada en España con el título original de la obra-, y ***Persíguelas y alcánzalas*** (1967), adaptada por Luis Alcoriza. Otro título muy popular en aquellos países, ***La cigüeña dijo sí***, cuya primera versión argentina en 1955 la adaptó Alejandro Casona , la interpretaron los mismos actores españoles (Lola Mem-brives y Tomás Blanco) que la habían dado a conocer en los escenarios bonaerenses, y la dirigió Enrique Carreras, quien volvería a retomar su asunto años después con el título ***La Familia Hippie*** (1970). De esa misma obra se realizó en México una versión homónima en 1958. ***El amor tiene su aquél*** (rebautizada en Argentina *Cada amor tiene su aquél*), pieza caricaturesca del folletín 1900, inspiró la coproducción hispano-argentina, ***Las mujeres los prefieren tontos*** (o

[749] Sobre el estilo, las invenciones cómicas y la personalidad de este autor, Véase A.Marqueríe, *Veinte años de teatro*, op.cit., pp.155-166.

Pecados conyugales, allí), de nuevo interpretada por el cómico Luis Sandrini.

2. España.- En nuestro cine la primera adaptación de una pieza de Llopis se tituló ***Maldición gitana*** (1953), la única en la que participó su autor en el guión, el cual se basaba en la farsa estrenada un año antes, ***Más acá de´El más allá`*** [750]. Las versiones posteriores de ***La vida en un bloc*** (1956), ***Casi un caballero*** (1964, inspirada en *¿De acuerdo, Susana?*), ***¿Qué hacemos con los hijos?*** (1967), y ***El padre de la criatura*** (cuarta versión de *La cigüeña dijo sí*, en 1972), dirigidas por realizadores con oficio e interpretadas por actores oriundos del teatro, como Closas y Martínez Soria (intérpretes respectivos de dos de ellas cada uno), tuvieron garantizado el éxito comercial [751].

FILMOGRAFIA:

La culpa la tuvo el otro. Pr.: Interamericana (Argentina), 1949. G.: Basado en *Con la vida del otro*. D.: Lucas Demare. I.: Luis Sandrini, Malisa Zini, Alita Román, Eduardo Sandrini, Lalo Malcolm, Federico Mansilla, Florindo Ferrario, Patricia Castell.

---

[750] Conviene observar el debut en el cine español del cómico argentino, Luis Sandrini,arropado por un tema de Llopis, dos nombres con los que el productor Perojo trata de asegurar el éxito en el área iberoamericana, Véase Román Gubern, *Benito Perojo. Pionerismo y supervivencia*, Madrid, Filmoteca Española, 1994, p.447.

[751] Para las aceptables e ingeniosas versiones de *La vida en un bloc* y *Casi un caballero*, ambas con Alberto Closas, Véanse Carlos F.Heredero, *Las huellas del tiempo. Cine Español 1951-1961*, Madrid, Filmoteca Valenciana/Filmoteca Española, 1993, p.244; y Florentino Soria, *José María Forqué*, Murcia, Filmoteca Regional, 1990, p.84.

Maldición gitana. Pr.: Producciones Perojo (España), 1953. G.: Carlos Llopis y Jerónimo Mihura, basado en *Más acá de ´El más allá`*. D.: Jerónimo Mihura. I.: Luis Sandrini, Elena Espejo, Julia Caba Alba, Eduardo Sandrini, Fernando Fernández de Córdoba.

La cigüeña dijo sí. Pr.: General Belgrano (Argentina), 1955. G.: Alejandro Casona, según la obra homónima. D.: Enrique Carreras. I.: Lola Membrives, Susana Campos, Tomás Blanco, Esteban Serrador, Hugo Pimentel, Paquita Más, Delfy Miranda.

La vida en un bloc. Pr.: Guión P.C./Suevia Films (España), 1956. G.: José Luis Colina, Luis Lucia y Vicente Llosa, según la obra homónima. D.: Luis Lucia. I.: Alberto Closas, Elisa Montes, María Asquerino, Mary Lamar, Encarnita Fuentes, José Luis López Vázquez, Marta Mandel, José Luis Ozores.

Escuela de rateros/Con la vida del otro. Pr.: Filmex (México), 1956. G.:Luis Alcoriza, basado en *Con la vida del otro*. D.: Rogelio A.González. I.: Pedro Infante, Yolanda Varela, Rosita Arenas, Eduardo Fajardo, Rosa Elena Durgel, Raul Ramírez, Bárbara Gil.

La cigüeña dijo sí/Cuando viaja la cigüeña. Pr.: Filmex (México), 1958. G.:Edmundo Báez, según la obra homónima. D.: Rafael Baledón. I.: Libertad Lamarque, Arturo de Córdova, Julio Alemán, Adriana Roel, Daniel *Chino* Herrera, Augusto Benedico.

Pecados conyugales/Las mujeres los prefieren tontos. Pr.: As Films/Nicolás Carre ras y Guido Parisier (España-Argentina), 1963. G.: Abel Santa Cruz y Luis Saslavsky, basado en *El amor tiene su aquél*. D.:

Luis Saslavsky. I.: Luis Sandrini, Ana María Campoy, M.Benito Sabatini, Diana Maggi, Antonia Herrero, Rafael Carret *Pato.*

Casi un caballero. Pr.: Hesperia Films/Pedro Masó P.C. (España), 1964. G.: Rafael J. Salvia, Vicente Coello y Pedro Masó, basado en *¿De acuerdo, Susana?*. D.: José María Forqué. I.: Alberto Closas, Conchita Velasco, José Luis López Vázquez, Alfredo Landa, Gracita Morales, Alfredo Mayo, Ana Castor, Antonio Ferrandis.

¿Qué hacemos con los hijos? Pr.: Filmayer/Pedro Masó P.C.(España), 1967. G.: Vicente Coello y Pedro Masó, según la obra homónima. D.: Pedro Lazaga. I.: Paco Martínez Soria, Mercedes Vecino, José Rubio, Iran Eory, María José Goyanes, Emilio Gutiérrez Caba, Lina Morgan, Manolo Gómez Bur, Rafael López Somoza, Alfredo Landa.

¡Persíguelas y alcánzalas!. Pr.: México, 1967. G.: Luis Alcoriza y Edmundo Báez, basado en *Con la vida del otro*. D.: Raúl de Anda, Jr. I.: Se desconocen.

La Familia Hippie. Pr.: Argentina Sono Film (Argentina), 1970. G.: Abel Santa Cruz, basado en *La cigüeña dijo sí*. D.: Enrique Carreras. I.: Olinda Bozán, Tono Andreu, Elina Colomer, Palito Ortega, Paquita Vehil, Estela Molly.

El padre de la criatura. Pr.: Filmayer P.C. (España), 1972. G.: Vicente Coello y Mariano Ozores, basado en *La cigüeña dijo sí*. D.: Pedro Lazaga. I.: Paco Martínez Soria, Florinda Chico, José Sacristán, María José Goyanes, Mary Paz Pondal, Rafael López Somoza.

4. Mihura, Miguel (Madrid, 1905 - 1977).

Comediógrafo, humorista y guionista, hijo del autor, actor y empresario teatral de igual nombre, y hermano del cineasta Jerónimo Mihura. Colaboró desde muy joven en revistas de humor (***Buen Humor***, ***Muchas Gracias***, ***Gutiérrez***), germen de otras publi caciones que fundó (***La Ametralladora***), o colaboró (***La Codorniz***), y que trasformaron el estilo del humor español de postguerra. Su primera obra escrita data de 1932, ***Tres sombreros de copa***, cuya novedad radica en presentar un concepto nuevo del humor, basado en el absurdo, originalidad que debió pesar en su tardío estreno veinte años después. A esta*"primera época"* teatral corresponderían las obras escritas en colaboración e incomprendidas por la crítica: ***¡Viva lo imposible! o el contable de estrellas*** (1939), con J.Calvo Sotelo, ***Ni pobre ni rico sino todo lo contrario*** -con *Tono*- estrenada por Luis Escobar en 1943; y ***El caso de la mujer asesinadita*** (1946), con Alvaro de Laiglesia. Durante los años 40 se dedicaría con preferencia al cine, como argumentista y guionista, surgiendo en ese período curiosas obras extraídas de antiguas películas: ***Una mujer cualquiera*** (1953), ***La canasta*** (1955), y ***Mi adorado Juan*** (1956). El estreno en 1952 de su primera obra y el éxito de ***A media luz los tres*** (1953) influyeron en el retorno de Mihura al teatro, con comedias muy dispares (*policíacas*, *costumbristas*, *de misterio* e intriga), en que reaparece el conflicto hombre-mujer, y en las que se opera una sustitución de lo humorístico por lo satírico, al tratar de hacerse más asequible al gran público, y al trabajar a menudo por encargo de los empresarios. Tras ***El caso de la señora estupenda*** (1954), ***Sublime decisión*** (1955), y

Carlota (1957), los éxitos son cada vez más crecientes y clamorosos a partir de 1958: ***Melocotón en almíbar*** (1958), ***Maribel y la extraña familia*** (1959), ***El chalet de Mme. Renard*** (1961), ***Las entretenidas*** (1962), ***La Bella Dorotea*** (1963), ***Ninette y un Señor de Murcia*** (1964), y su continuación, ***Ninette.´Modas de Paris`*** (1966), ***La tetera*** (1965), ***La decente*** (1967), hasta llegar a su última obra estrenada, ***Sólo el amor y la luna traen fortuna*** (1968) [752]. Su temprana dedicación a actividades cinematográficas, que se extendió desde los años 30 a los 50, y la cantidad de versiones de sus obras en varios países, la relación de Mihura con el cine [753] la establecemos en:

---

[752]Para todo lo concerniente a la producción escénica del autor, existe un ensayo monográfico (conteniendo una muy completa bibliografía mihuriana) de Emilio de Miguel Martínez, *El teatro de Miguel Mihura*, Salamanca, Universidad, 1997 (2ª Ed.revisada).Sobre la concepción humorística del teatro de Mihura, Véanse también D.Pérez Minik, "De Mihura y Tono a Alfonso Paso o el humor recobrado", en *Teatro europeo contemporáneo*, op.cit., pp.421-432; Alfredo Marqueríe, *El teatro que yo he visto*, Barcelona, Bruguera, 1969, pp.193-194; y F.Ruiz Ramón, "Mihura y el teatro humorístico de postguerra", en *Historia del Teatro Español***...**, op.cit., pp.321-335. Acerca de su biografía, Véanse Fernando Ponce, *Miguel Mihura*, Madrid, EPESA, 1972, y Miguel Mihura, *Mis memorias*, Barcelona, Mascarón, 1981 (reedición en Madrid, Temas de Hoy, 1998).

[753]Para conocer detalladamente la dedicación del dramaturgo al cine, remito al libro monográfico de Fernando Lara y Eduardo Rodríguez, *Miguel Mihura en el infierno del cine*, Valladolid, Seminci, 1990. Sobre la influencia ejercida por algunas ideas escénicas de Mihura (como es el arranque de *Maribel...*) en la opera-prima de Fernando León, *Familia* (1996), Véanse la crítica de esa película, de Angel Fernández Santos, *El Pais*, 27-I-97, y el epígrafe "Influencias", en E.De Miguel Martínez, op.cit., pp.305-310.

a) Aportaciones burlescas en el cine republicano.

La vinculación del comediógrafo con el cine se inició en 1933, de la mano de su hermano -el futuro director Jerónimo Mihura- al introducirlo en la sección de doblaje de los Estudios CEA, como adaptador de diálogos originales, sobre películas que importaba Cifesa, en la que tambien trabajaba Eduardo García Maroto como jefe de montaje. Las primeras aportaciones de Mihura fueron los textos en *off* y los diálogos de la serie burlesca ***Una de...*** (***Una de fieras***, ***Una de miedo***, 1934, e ***Y ahora...una de ladrones***, 1935), dirigida por Maroto [754]. Para el mismo director escribió los diálogos de ***La hija del penal*** (1935), y, para la primera película de su hermano, el argumento y guión de ***Don Viudo de Rodríguez*** (1935), mediometraje de un humor desorbitado, incongruente y absurdo que ya estaba presente en su obra inicial, y que va a presidir el único y curioso experimento de Mihura como director (en colaboración con *Tono*), ***Un bigote para dos*** (1940). Éste consistió en cambiar los diálogos de un film melodramático austríaco de 1935 (***Unsterbliche melodien***, sobre Johan Strauss), por otros de carácter cómico, y el film se lanzó publicitariamente como *"película estúpida"* (en clara referencia a la creación codornicesca de ambos humoristas titulada *"Diálogos estúpidos"*), la cual guardaba cierta

[754] Eduardo García Maroto ha expresado en sus Memorias la intención de romper el estancamiento del humor con estos films paródico-satíricos, al referirse cómo surgió la trilogía *Una de...*, Véase *Aventuras y desventuras del Cine Español*, Barcelona, Plaza y Janés, 1988, pp.81-84.

similitud con las cintas de Jardiel Poncela, como ***Celuloides rancios***, o ***Mauricio o una víctima del vicio***[755].

b) Mihura *dialoguista*, argumentista y guionista (1939-1957).

Entre 1939 y 1947, Mihura colaboró en varios films escribiendo *"diálogos adicionales"*, hasta componer su primer guión original -***Confidencia***-, que marcaría una estrecha colaboración con su hermano Jerónimo como director, y con la empresa barcelonesa Emisora Films como productora de varios de ellos (***Siempre vuelven de madrugada***, 1948, ***Mi adorado Juan***, 1949, ***El señorito Octavio***, 1950, etc.), que, en opinión de algunos críticos, brillaban por su originalidad [756]. Para otros destacados realizadores del momento, como Rafael Gil, también compuso argumentos (***La calle sin sol***, 1948, y ***Una mujer cualquiera***, 1949), alejados de su habitual veta humorística. Al reanudar su carrera teatral, los trabajos de Mihura para el cine decayeron no sin antes dejar dos valiosas aportaciones como *dialoguista* (***La Corona Negra***, 1950, sobre un argumento de Jean Cocteau; y ***¡Bienvenido, Mr.Marshall!***, 1952), cuya colaboración brilló positivamente [757].

---

[755] Sobre las propuestas humorísticas de *Don Viudo de Rodríguez* y *Un bigote para dos*, Véase *Miguel Mihura en el infierno del cine*, op.cit., pp.39-42, y 73-78, respectivamente.

[756] Sanz de Soto destaca la valiosa ayuda de Mihura a lo largo de la trayectoria fílmica del hermano, en la que *Mi adorado Juan* brilla como una pequeña pieza maestra del humor, Véase "1940-1950", art. cit., pp.195-196.

[757] La trascripción de los diálogos del *"primer guión"* de Bardem y Berlanga, junto con la versión definitiva dada a los mismos por el comediógrafo, ayuda a valorar su talento que el cine español no supo aprovechar realmente, Véase F.Lara y E.Rodríguez, op.cit., pp.200-211.

c) Mihura: del cine al teatro.

Antes del inicio sistemático de las adaptaciones al cine de sus comedias a finales de los 50, el paso de sus argumentos originales por el cine había recorrido un camino a la inversa, ya que algunos de ellos fueron inicialmente películas y, después, obras de teatro. Estas insólitas *adaptaciones* a la escena de antiguos guiones, primero las ensayó su autor con ***Una mujer cualquiera***, melodrama escrito a la medida de María Félix y realizado por Rafael Gil en 1949, con no pocos problemas y escaso éxito, y del que Mihura extrajo la obra homónima, dirigida por Luis Escobar e interpretada por Amparo Rivelles en 1953. La traslación de otro guión al teatro lo repitió después con ***Mi adorado Juan***, la película más valiosa y representativa de los hermanos Mihura, y cuyo excelente texto sirvió de base a la pieza homónima -estrenada por Alberto Closas en 1956- con la que el escritor obtuvo el Premio Nacional de Teatro. La experiencia la repitió una vez más con ***Me quiero casar contigo*** (J.Mihura, 1951), película de intención satírica sobre el matrimonio hoy desaparecida, y de la que extrajo Mihura sólo elementos parciales -la idea básica y las escenas del primer acto- para su obra ***La Canasta*** (1955), destinada a su actriz habitual en los 50, Isabel Garcés [758].

---

[758]En el ensayo citado, Lara y Rodríguez describen todas las visicitudes sufridas en su momento por los tres films, influyendo en el progresivo desencanto de Mihura con el mundo del cine. Para *Un**a** mujer cualquiera*, *Mi adorado Juan*, y *Me quiero casar contigo*, remitimos al exhaustivo estudio en el mismo libro, pp.136-143, 151-158, y 182-190, respectivamente. De *La Canasta* -única comedia de su autor jamás publicada hasta la fecha-, finalmente, ha aparecido una edición como cabeza de lista de lo que promete ser la “Biblioteca Mihura”, en Ediciones Cardeñoso, Vigo, 1998.

d) Mihura: del teatro al cine.

Gran parte de la obra escénica del autor ha sido llevada a la pantalla [759], primero en nuestro país, y, acto seguido, en países de habla hispana (México y Argentina), e incluso en Alemania. El número de versiones de sus obras asciende a la veintena, repartidas de la forma siguiente:

1. España.- La primera adaptación la realizó Iquino en 1945 sobre la polémica obra de Mihura y Tono, ***Ni pobre ni rico...***, estrenada dos años antes. Por espacio de doce años -exceptuando los films convertidos en obras teatrales-, el cine español no volvió a fijarse en las piezas mihurianas hasta 1957, en que se adaptó otro de sus títulos escritos en colaboración, ***¡Viva lo imposible!***, dirigida por Rafael Gil sobre la pieza homónima de Mihura y Calvo Sotelo. Sin embargo, otras versiones siguieron in crescendo al ritmo marcado casi puntualmente por los últimos éxitos del autor en los escenarios: ***Carlota*** (1958), fielmente interpretada por Ana Mariscal, ***Maribel y la extraña familia*** (1960), realizada por Forqué, ***Melocotón en almíbar*** (1960), por Antonio del Amo [760], ***Sólo para***

---

[759] Entre las obras no llevadas al cine figuran la primera, *Tres sombreros de copa* (1932), y la última, *Sólo el amor y la luna traen fortuna* (1968), que fueron adaptadas por TVE, en 1969 y 1979, respectivamente.

[760] Acerca del tratamiento de los personajes femeninos en el teatro de Mihura y sus correspondientes versiones cinematográficas, Véase José María Ferri Coll, "El humor cinematográfico de Miguel Mihura.El caso de la protagonista femenina", en *Relaciones entre el cine y la literatura: un lenguaje común*, Juan A.Ríos Carratalá y John D.Sanderson (eds.),Alicante, Secretariado de Cultura de la Universidad, 1996, pp.31-42. Para la versión de *Carlota*, Véase Ana Mariscal, *Cincuenta años de teatro en Madrid*, Madrid, El Avapiés, 1984, pp.104-105; y para la de *Maribel...*, Véase F.Soria, *José María Forqué*, op.cit., pp.65-66. Respecto al motivo por el que acudió el director de *Melocotón...* a esa obra -su

hombres (1960) -libre versión de *Sublime decisión*-, y ***Ninette...*** (1965), ambas dirigidas e interpretadas por Fernán Gómez [761]; ***Las panteras se comen a los ricos*** (1969) -inspirada en *Las entretenidas*-, y ***La decente*** (1970), dirigida por Sáenz de Heredia. Al cabo del tiempo, nos hallamos con segundas versiones, como ***Amor es...veneno*** (1980) - sobre *Carlota*, en coproducción con Italia -, y ***Cásate conmigo, Maribel*** (1998), sobre una de las más conocidas y populares creaciones del autor (*Maribel y la extraña familia*) [762].

2. Argentina.- Sobre la comedia de Mihura-De Laiglesia estrenada en 1946, Caso na escribió una adaptación titulada ***El extraño caso de la mujer asesinada*** (1949). En 1955, basándose en la adaptación teatral de ***Una mujer cualquiera***, que acababa de presentarse en Buenos Aires con notable éxito, Enrique Carreras dirigió ***Pecadora***, *"una desafortunada adaptación que reducía a folletín porteño lo que en el texto de Mihura tenía vuelos de melodrama"* [763].

3. México.- En este país se rodaron las adaptaciones de obras abordadas antes (***Ni pobres ni ricos***, 1952, y ***El caso de la mujer***

---

resonante éxito en la escena-, Véase Juan Julio de Abajo de Pablos, *Mis charlas con Antonio del Amo*, Valladolid, Fancy Ediciones, 1998, p.30.

[761] Sobre el proceso de adaptación de *Sólo para hombres*, Véase Carlos F.Heredero, "Los caminos del heterodoxo", en *Fernando Fernán Gómez.El hombre que quiso ser Jackie Cooper*, Jesus Angulo y Francisco Llinás (eds.), San Sebastián, Patronato Municipal de Cultura, 1993, pp.30-34.

[762] Sobre los cambios introducidos en la moderna versión de *Maribel...*, Véase la etrevista al novel director Angel Blasco, *El Cultural/La Razón*, 7-II-99, pp.64-66.

[763] F.Lara y E.Rodríguez, Ibidem, p.143.

asesinadita, 1954), y la única versión realizada de ***A media luz los tres*** (1957), con guión de Luis Alcoriza [764].

4. Alemania.- Con el título ***Auf Engel Schiesst man nicht***, Rolf Thiele abordó el mismo año 1960 que la obra era dada a conocer en su país, una versión de ***Melocotón...*** que estaba ambientada en Nápoles y desarrollaba la escasa trama policíaca del original, en detrimento del personaje de la monja protagonista [765].

FILMOGRAFIA:

1) Argumentos y Guiones [766].

2) Dirección.

Un bigote para dos. Pr.: Cifesa (España), 1940. G. y D.: Miguel Mihura y Antonio de Lara *Tono*. Mediometraje.

3) Adaptaciones.

Ni pobre ni rico, sino todo lo contrario. Pr.: Emisora Films (España), 1945.G.: Ignacio F.Iquino, según la obra homónima. D.: Ignacio F.Iquino. I.: Adriano Rimoldi, María Martín, Mary Santpere, Alicia Palacios, Rafael López Somoza, Fernando Bretaño.

---

[764] Las piezas del humorista español obtuvieron un gran éxito al representarse en México, pero ninguna de estas versiones se sustrajo al tono astracanesco que traicionaba las intenciones originales de dichas piezas, difícilmente trasplantables a la comedia azteca, Véase Emilio García Riera, *Historia Documental del Cine Mexicano*, México, Era, VI, 1974, pp.283-284.

[765] F.Lara y E.Rodríguez, Ibidem, pp.270 y 308-309.

[766] Sobre las funciones específicas ejercidas por el escritor en los guiones, Véase la ficha filmográfica en E.Riambau y C.Torreiro, op.cit., pp.409-410.

Una mujer cualquiera. Pr.: Suevia Films (España), 1949. G.: Miguel Mihura (origen de la obra homónima posterior). D.: Rafael Gil. I.: María Félix, Antonio Vilar, Mary Delgado, Juan Espantaleón, José Nieto, Juan de Landa, Manolo Morán, Eduardo Fajardo.

Mi adorado Juan. Pr.: Emisora Films (España), 1949. G.: Miguel Mihura (origen de la obra homónima posterior). D.: Jerónimo Mihura. I.: Conchita Montes, Conrado San Martín, Juan de Landa, Alberto Romea, Luis Pérez de León, Julia Lajos, José Isbert.

El extraño caso de la mujer asesinada. Pr.: San Miguel (Argentina), 1949. G.:Alejandro Casona, basado en *El extraño caso de la mujer asesinadita*. D.: Boris H.Hardy. I.: María Duval, Jorge Rigaud, Francisco Martínez Allende, Malisa Zini, Iris Portillo, Benita Puértolas, Homero Cárpena.

Me quiero casar contigo. Pr.: Emisora Films (España), 1951. G.: Miguel Mihura (origen de la obra *La Canasta*). D.: Jerónimo Mihura. I.: Fernando Fernán Gómez, Virginia Keiley, Elena Espejo, Manolo Morán, Angel de Andrés, José Isbert.

Ni pobres ni ricos. Pr.: Televoz (México), 1952. G.: Fernando Cortés, Alfredo Varela Jr., y Fernando Galiana, basado en *Ni pobre ni rico sino todo lo contrario*. D.: Fernando Cortés. I.: Gloria Marín, Abel Salazar, Víctor Junco, Angel Garasa, Pedro Vargas.

El caso de la mujer asesinadita. Pr.: Filmex (México), 1954. G.:Julio Alejandro y Tito Davison, según la obra homónima. D.: Tito Davison. I.: Jorge Mistral, Gloria Marín, Abel Salazar, Martha Roth, Prudencia Grifell.

Pecadora. Pr.: P.General Belgrano/Guaranteed Pictures (Argentina), 1954. G.: Pedro Miguel Obligado, basado en *Una mujer cualquiera*. D.: Enrique Carreras. I.: Olga Zubarry, Roberto Escalada, Susana Campos, Teresa Serrador, Carlos Estrada.

¡Viva lo imposible!. Véase Filmografía de Joaquín Calvo-Sotelo.

A media luz los tres. Pr.: Filmex (México), 1957. G.: Luis Alcoriza, según la obra homónima. D.:Julián Soler. I.: Arturo de Córdova, Lilia Prado, María Elena Marqués, Martha Roth, Sofía Alvarez, Wolf Ruvinsky.

Carlota. Pr.: Bosco Films (España), 1958. G.: Miguel Mihura, según la obra homóni ma. D.: Enrique Cahen Salaberry. I.: Ana Mariscal, Jorge Rigaud, Juan José Menéndez, María Dolores Pradera, Adriano Domínguez, Julia Caba Alba, Pastor Serrador.

Maribel y la extraña familia. Pr.: Tarfe Films/As Films (España), 1960. G.: Miguel Mihura, Luis Marquina, Vicente Coello y José María Forqué, según la obra homónima. D.: José María Forqué. I.: Silvia Pinal, Adolfo Marsillach, Julia Caba Alba, Guadalupe Muñoz Sampedro, Trini Alonso, Gracita Morales, Carmen Lozano, José Orjas.

Melocotón en almíbar. Pr.: Apolo Films (España), 1960. G.: Antonio del Amo y Carlos Sampelayo, según la obra homónima. D.: Antonio del Amo. I.: Marga López, María Mahor, José Guardiola, Matilde Muñoz Sampedro, Carlos Larrañaga, Barta Barri.

Sólo para hombres. Pr.: Agata Films (España), 1960. G.:Fernando Fernán Gómez, basado en *Sublime decisión*. D.: Fernando Fernán Gómez. I.: Analía Gadé, Fernando Fer nán Gómez, Elvira Quintillá, Juan Calvo,

Manuel Alexandre, Angela Bravo, Joaquín Roa, Rosario García Ortega, Erasmo Pascual.

Auf Engel Schiesst man nicht. Pr.: Divina (República Federal Alemana), 1960. G.: Rolf Thiele, basado en *Melocotón en almíbar*. D.: Rolf Thiele. I.: Ruth Leuwerik, Hannes Messemer, Gustav Knuth, Boy Gobert, Ilse Steppat, Ina Duscha, Bruno Hübner.

Ninette y un señor de Murcia. Pr.: Tito´s Films (España), 1965. G.: José María Otero y Fernando Fernán Gómez, según la obra homónima. D.:Fernando Fernán Gómez. I.: Rosenda Monteros, Fernando Fernán Gómez, Alfredo Landa, Aurora Redondo, Rafael López Somoza.

Las panteras se comen a los ricos. Pr.: Atlántida Films (España), 1969. G.: Ramón Fernández, basado en *Las entretenidas*.D.: Ramón Fernández. I.: Fernando Fernán Gómez, Patty Shepard, Gracita Morales, Manolo Gómez Bur, Ingrid Garbo, Fiorella Faltoyano, María Luisa San José, Mara Goyanes.

La decente. Pr.: Hidalgo Films/Filmayer (España), 1970. G.: José Luis Sáenz de Heredia, según la obra homónima. D.:José Luis Sáenz de Heredia. I.: Conchita Velasco, Alfredo Landa, José Luis López Vázquez, Fernando Guillén, María José Román, Julia Caba Alba, Sergio Mendizábal.

Amor es...veneno. Pr.: Lotus Films Internacional/Primex (España-Italia), 1980. G.: Miguel Mihura, basado en *Carlota*. D.: Stefano Rolla. I.: Silvia Pinal, Gastone Moschin, Rafael Alonso, Antonella Lualdi, Amelia de la Torre, May Heatherly, María Isbert.

Cásate conmigo, Maribel. Pr.: Magie Films (España), 1998. G.: Angel Blasco, basado en *Maribel y la extraña familia*. D.: Angel Blasco. I.:

Carlos Hipólito, Natalia Dicenta, Mireia Ros, Nathalie Seseña, María Isbert, Malena Alterio, María Angeles Acevedo, Beatriz Bergamín.

5. Neville, Edgar (Madrid, 1899 - 1967).

Su trayectoria artística abarca múltiples facetas: pintor, caricaturista, narrador, dramaturgo, humorista, poeta y cineasta, además de diplomático. Como autor teatral estrenó por primera vez en 1934 (***Margarita y los hombres***), pero se mantuvo alejado de los escenarios hasta 1952. En ese tiempo vivió la aventura de las versiones hispanas en Hollywood, y, a su vuelta, a España, se volcó en la realización cinematográfica por espacio de veinte años. Con ***El baile*** (1952), conoció su gran éxito escénico, iniciando una fórmula teatral que iba a perdurar en su obras siguientes hasta 1963. A este período pertenecen ***Veinte añitos*** (1954), ***Rapto*** (1955), ***Adelita*** (1955) - continuación de *El baile*-, ***Prohibido en otoño*** (1957), ***Alta fidelidad*** (1957), ***La vida en un hilo*** (1959), ***La extraña noche de bodas*** (1963), y ***Aquella mañana***, ***Rosita la guapa***, y ***Tiempos mejores*** (1963), éstas tres últimas sin estrenar, al igual que ***Producciones Mínguez, S.A.*** (escrita en 1941 y nunca editada)[767]. De su narrativa destacan los cuentos contenidos en ***Torito bravo*** (1955), y las novelas ***Don Clorato de Potasa***

[767]María Luisa Burguera Nadal ha resumido los elementos que configuran esa fórmula dramática en cinco puntos, Véase *Edgar Neville: entre el humorismo y la poesía*, Málaga, Diputación Provincial, 1994, pp.67-130. Otros datos sobre su figura y su obra son dados a conocer en la"Introducción biográfica y crítica" a Edgar Neville, *El baile.Cuentos y relatos cortos*, María Luisa Burguera Nadal (ed.), Madrid, Castalia, 1996, pp.7-37. Para su obra escénica, Véase asimismo Mariano de Paco, "Edgar Neville y el teatro", en *Montearabí*, núm.13, 1992, pp.49-54.

(1929), ***Frente de Madrid*** (1941), y ***Producciones García, S.A.*** (1956) [768]. La estrecha relación del autor con el cine la estudiamos de la forma siguiente:

a) Neville: etapa en Hollywood.

Durante su estancia en Washington como diplomático, entró en contacto con el cine a través de un viaje vacacional a Hollywood donde conoció a algunas personalidades de aquel ambiente. Al poco tiempo lo contrató la M.G.M. para supervisar los diálogos españoles de diversos films americanos, actividad para la que propuso la colaboración de varios jóvenes escritores españoles de su generación. Allí intervino, como guionista y dialoguista en tres títulos: ***El Presidio*** (W.Wing), ***La fruta amarga*** (A.Gregor), y ***En cada puerto un amor*** (M.Silver), los tres en 1930, dejando algún proyecto no realizado al año siguiente en su esporádico contrato con la Paramount [769].

---

[768] Para la faceta narrativa de Neville, Véase Eugenio G.De Nora, *La novela española contemporánea (1927-1939)*, II, Madrid, Gredos, 1973, pp.264-269.

[769] Para los años de Neville en América, Véase Antonio Díaz Cañabate, *Historia de una tertulia*, Valencia, Castalia, 1953. Sobre su experiencia hollywoodense, Alvaro Amero ha recogido una serie de datos autobiográficos de gran interés, Véase Una aventura americana**...**, op.cit., pp.231-240. Véanse también la entrevista hecha por Marino Gómez Santos (contenida en su libro *Doce hombres de letras*, Madrid, Editora Nacional, 1969), recogida parcialmente con el título "Edgar Neville: su estancia en Hollywood y las primeras películas", en AA.VV., *Edgar Neville en el cine*, Madrid, Editora Nacional, 1977, pp.5-13; y José Luis Borau, *El Caballero D´Arrast*, San Sebastián, Filmoteca Vasca, 1990, pp.69-71, y 89.

b) Neville: guionista-director-productor.

Estas actividades las ejerció en el período 1932-1961, en cuatro etapas bien diferenciadas [770]:

1ª) Los años de la República (1932-1936).- Llevó a cabo sus primeros tanteos en la realización, al dirigir varios mediometrajes satíricos (***¡Yo quiero que me lleven a Hollywood!***, 1932, ***Falso noticiario***, 1933, y ***Do re mí fa sol la si o La vida privada de un tenor***, 1935), para dar paso a dos largometrajes, adaptaciones literarias de Fernández Flórez (***El malvado Carabel***, 1935), y Arniches (***La señorita de Trevélez***, 1936). De la misma etapa merece destacarse su guión para ***La traviesa molinera***(1934), de Harry D´Abbadie D´Arrast [771].

2ª) La guerra civil (1936-39).- En ella se incorporó al bando de los nacionales que le encomendaron la sección del Departamento Nacional de Cinematografía, para el que rodó tres cortometrajes fechados entre 1938-

[770]Su extensa actividad cinematográfica ha sido estudiada por Julio Pérez Perucha, *El cinema de Edgar Neville*, Valladolid, Seminci, 1982. Para commemorar el 30 Aniversario de la muerte de Neville la revista de la UNED incluía tres artículos en su encarte: "Edgar Neville: la literatura, el cine, la afición a la pintura", de María Luisa Bruguera (sic),"Edgar Neville y el cine (Algunos testimonios)", de José Romera Castillo, y "Edgar Neville cineasta: la vida contra el arte, el arte contra la vida", de José Lozano, Véase *A DISTANCIA/Cuadernos de Cultura*, núm.20, Madrid, UNED, Otoño 1997, pp.II-XVIII. Con motivo del centenario de su nacimiento se ha editado *Edgar Neville 1899-1967.La luz en la mirada*, José María Torrijos (ed.), Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, 1999.

[771]Sobre el guión de *La traviesa molinera* y las causas de la desaparición de este interesante film, Véase J.L.Borau, op.cit., pp.128-150.

39: ***La Ciudad Universitaria***, ***Juventudes de España***, y ***Vivan los hombres libres*** [772].

3ª) La postguerra (1939-1949).- En la primera posguerra trabajó en Roma, en la realización de tres films, entre los que se cuenta la versión de su novela homónima, ***Frente de Madrid*** (1939), y , a continuación, pasó a dirigir en España dos mediometra jes sobre argumentos de Rafael de León (***Verbena***, y ***La Parrala***, 1941). A mediados de los 40 inició el ciclo de películas más representativas de su estilo, donde aúna elementos fantásticos con el realismo del sainete madrileño y la elegancia de la alta comedia [773], al tiempo que aborda una biografía histórica (***El Marqués de Salamanca***, 1948), y dos nuevas adaptaciones de autores como Carmen Laforet y Rusiñol [774].

---

[772] Sobre dichos documentales, Véase *Catálogo general del cine de la guerra civil*, Alfonso del Amo y María Luisa Ibáñez (eds.), Madrid, Cátedra/Filmoteca Española, 1996, pp.248, 570 y 867, respectivamente.

[773] Para el estudio específico de cuatro películas suyas -*La torre de los 7 jorobados*, *La vida en un hilo*, *La ironía del dinero*, y *Mi calle*-, Véase el volumen *Antología crítica del cine español 1906-1995*, Julio Pérez Perucha (ed.), Madrid, Cátedra/Filmoteca Española, 1997, pp.181-183, 187-189, 369-372, y 486-488, respectivamente.

[774] Respecto a la adaptación de *Nada* -única película en que no firmó el guión pues éste lo escribió Conchita Montes, su musa y compañera-, Véase Inmaculada Gordillo, *Nada, una novela, una película*, Sevilla, Productora Andaluza de Programas, Sevilla, 1992.

4ª) Etapa final (1950-1961).- En ésta prestó esporádicamente su colaboración en algunos guiones de otros directores: ***Novio a la vista*** (L.G.Berlanga, 1954) [775], ***Hola*,**

Robinson (J.Pinoteau, 1959), y ***Prohibido enamorarse*** (J.A.Nieves Conde, 1961). Como director y productor abordó distintos géneros (***El último caballo***, 1950, ***Duende y misterio del flamenco***, 1952, ***La ironía del dinero***, 1955), y ya sólo realizaría -para otra productora- la versión de su obra teatral (***El baile***, 1959), y un proyecto largamente postergado (***Mi calle***, 1960), compendio de su obra y de su estilo [776]. Una síntesis de la trayectoria fílmica del cineasta la ofrece el largometraje documental, ***El tiempo de Neville*** (1990), que constituye un retrato del dramaturgo y cineasta a través de los testimonios de las personas más allegadas a él.

c) *La vida en un hilo*: del cine al teatro.

La idea argumental de la película se le ocurrió a su autor en 1944. El feliz momen to creativo que vivía Neville le decidió no sólo a escribir y realizar el film, sino a producirlo en 1945, siendo interprretado por Conchita

---

[775] En el más reciente monográfico sobre este director se evoca su colaboración,surgida inicialmente del guión de Neville titulado "Quince años", que, reelaborado por José Luis Colina y Berlanga, dio lugar al definitivo guión de *Novio a la vista*, Véase Francisco Perales, *Luis García Berlanga*, Madrid, Cátedra, 1997, pp.214-220. Sobre la misma colaboración, consúltese Antonio Gómez Rufo**,** *Berlanga contra el poder y la gloria*, Madrid, Temas de Hoy, 1990.

[776] *El último caballo*, como modelo de cine español universal, era el film elogiado sin reservas por Azorín en su art. "Luz de Madrid", *El efímero cine*, Madrid, Afrodisio Aguado, 1955, pp.129-132. Para la recurrente mirada sobre Madrid que atraviesa la filmografía de Neville, Véase el art. de José Lozano, "Edgar Neville,Madrid en Cinelandia", *Nickel Odeon*, núm.7 (verano 1997), pp.134-142.

Montes, Guillermo Marín y Rafael Durán. La sorprendente modernidad del tema, asociada al tratamiento en clave de comedia fantástica, convierten esta cinta en una de las más audaces y originales comedias de nuestra cinematografía, figurando en todas las antologías que sobre su historia se han hecho, y ejerciendo gran influencia en los años posteriores a su realización [777]. Su autor la convirtió posteriormente en obra teatral -siguiendo la pauta marcada por Mihura-, que se estrenó en 1959, en el Teatro María Guerrero, dirigida por Claudio de la Torre.

Del film se han efectuado dos remakes, primeramente en México, adaptada y dirigida por el español José Díaz Morales, con el título de ***Mi noche de bodas*** (1953). La segunda, española, la abordó Gerardo Vera para su debut como director en 1991, titulándose ***Una mujer bajo la lluvia***, en la que proponía una versión actualizada de la comedia de Neville [778].

---

[777] Para la gestación de esta cinta, sus avatares comerciales y las imitaciones que de ella surgieron en España y en el extranjero, Véase el art. "La vida en un hilo, según Neville", recogido en *Edgar Neville en el cine*, op.cit., pp.37-39. Sobre su incesante aparición en las antologías de nuestro cine, Véase José María Caparrós Lera y Rafael de España, *The Spanish Cinema an historical approach*, Barcelona, Film-Historia, 1987, p.130.

[778] En la ficha propuesta para la versión mexicana por E.García Riera, se señala erróneamente como fuente argumental la pieza teatral y no el guión homónimo, teniendo en cuenta que aquélla aún no se había estrenado ni publicado **(***La vida en un hilo* apareció editada por primera vez en Madrid, en Escelicer, 1959, y la segunda en *Teatro Selecto*, Madrid, Escelicer, 1968), Véase *Historia Documental del Cine Mexicano*, op.cit., V, 1973, pp.212-213.

d) *El baile*, y *Veinte añitos*: del teatro al cine.

Habiendo constituido el mayor triunfo de su carrera teatral, no es extraño que este autor abordara la versión cinematográfica de ***El baile***, en 1959, para volver al plató tras cuatro años sin dirigir. Para su puesta en imágenes, Neville reprodujo fielmente la estructura y los diálogos de la comedia teatral sustituyendo las caídas de telón de cada acto por imágenes exteriores que recreaban una atmósfera *de época* y marcaban el paso del tiempo [779].

De otra obra suya, ***Veinte añitos*** (estrenada en febrero de 1954), parodia del tema fáustico de la venta del alma al diablo para lograr la juventud, Neville reescribió el argumento y los diálogos destinados a una versión libre de la misma que dirigió José María Elorrieta en 1962 con el título ***El diablo en vacaciones*** [780].

e) Referentes fílmicos en su obra.

En 1956 publicó ***Producciones García, S.A.*** (editada por Taurus y sin reedición posterior), que figura entre su producción narrativa. Eugenio G.De Nora se ha referido a este relato como *"Un espíritu y una técnica idénticos (a los de "La familia Mínguez", 1947), aplicados a la observación de cierto sector -enteco y en parte bohemio y pícaro- de la industria*

---

[779] A la adaptación y estructura fílmica de dicha película está dedicado mi trabajo "El Baile de Edgar Neville: una película en tres actos", *Relaciones entre Cine y Literatura: El Teatro en el Cine*, Juan A.Ríos Carratalá y John Sanderson (eds.), Universidad de Alicante, 1999, pp.27-33.

[780] Sobre la incidencia del tema del *amante maduro* en dicha obra,Véase M.L.Burguera Nadal, op.cit., pp.82-92.

cinematográfica española (ya satirizado por Carranque de Ríos con agresiva indignación), dan lugar a "Producciones García, SA", con predominio de lo documental y anecdótico -recogidos desde el ángulo del ridículo- sobre la posible, no intentada construcción novelesca" [781]. Según las referencias, resulta un relato con abundantes fragmentos dialogados cuyo núcleo temático apunta hacia la desmitificación de ambientes cinematográficos y sus gentes (actores, directores y productores) [782].

En la dedicatoria de ***Don Clorato de Potasa*** (subtitulada *"andanzas de un hombre que se reía mucho de todo"*), la novela que terminó de escribir durante su estancia en Hollywood, se lee *"a mis tres grandes amigos Charles Chaplin, RAMON y Juan Belmonte"*. La amistad de Neville con Chaplin la evocó tambien López Rubio en"Encuentro con Chaplin", y se recuerda la intervención de Neville y Ugarte *"haciendo un papelito en la película ´Luces de la ciudad`"* [783].

---

[781] E.G.De Nora, op.cit., pp.268-269.

[782] En el ensayo de Burguera Nadal hallamos reproducido un fragmento del libro en el que el autor describe el ambiente de los comienzos del cinematógrafo, Véase *Edgar Neville: entre el humorismo y la poesía*, Ibidem, pp.103-104.

[783] Véase la dedicatoria en la reedición de *Don Clorato de Potasa*, Madrid, Temas de Hoy, 1998, p.9. "Encuentro con Chaplin" aparece recogido por A.Armero en *Una aventura americana**...***, op.cit., pp.148-149.

FILMOGRAFIA:

1) Guiones y Dirección [784].

2) Adaptaciones.

La vida en un hilo. Pr.: E.Neville (España), 1945. Arg. y G.: Edgar Neville (origen de la obra homónima posterior). D.: Edgar Neville. I.: Conchita Montes, Rafael Durán, Guillermo Marín, Julia Lajos, Alicia Romay, María Bru, Juanita Manso, Eloisa Muro, Joaquín Roa, Julia Pachelo, Kurt Dugan y su Orquesta.

Mi noche de bodas. Pr.: Pereda Films (México), 1953. G.: José Díaz Morales, basado en *La vida en un hilo*. D.: José Díaz Morales. I.: María Antonieta Pons, Abel Salazar, Eduardo Fajardo, Consuelo Guerrero de Luna, Agustín Isunza, Maruja Grifell, Amparo Grifell, Dolores Camarillo, y los Conjuntos Musicales de Kiko Mendive, Pino Baratti y Cuarteto Armónico.

El baile. Pr.: Carabela Films (España), 1959. G.: Edgar Neville, según la obra homónima. D.: Edgar Neville. I.: Conchita Montes, Alberto Closas, Rafael Alonso, Josefina Serratosa, Mercedes Barranco, Pedro Fenollar, José María Rodríguez, Milagros Guijarro.

El diablo en vacaciones. Pr.: P.C.Alesanco Films (España), 1962. G.: José Antonio Verdugo, Edgar Neville y José María Elorrieta, basado en *Veinte añitos*. D.: José María Elorrieta. I.: Ana Casares, Antonio Casal,

---

[784]La relación completa de las diversas actividades practicadas por Neville aparece minuciosamente descrita en el ensayo monográfico de Julio Pérez Perucha, citado en nota 770.

Marta Padován, George Martin, Alfonso Gallardo, Manolito Díaz, Pastor Serrador, Rosario Royo.

Una mujer bajo la lluvia. Pr.: Atrium Producciones/Sogetel, S.A./Sogepag (España), 1991. G.: Manuel Hidalgo, Carmen Posadas y Gerardo Vera, basado en *La vida en un hilo*. D.: Gerardo Vera. I.: Angela Molina, Antonio Banderas, Imanol Arias, Jeannine Mestre, Kity Manver, Conchita Montes, Mary Carrillo, Manuel Alexandre.

6. Ruiz Iriarte, Víctor (Madrid, 1912 - 1982).

Periodista y dramaturgo, en su producción teatral -con más de una treintena de comedias estrenadas entre 1943 y 1975- vino a practicar la combinación de diversos géneros, al mezclar lo fantástico con elementos de la *alta comedia*, la farsa y el sainete, la comedia sentimental y sicológica y el vodevil. Su primera obra ***Un día en la Gloria***, estrenada en 1943 por el Teatro Español Universitario, fue seguida de pequeños éxitos (***El puente de los suicidas***, 1944), y ***El aprendiz de amante***, 1947), hasta llegar a consagrarse con ***El landó de seis caballos***, al ser estrenada en el Teatro María Guerrero en 1950 por Luis Escobar y luego en varios países. Obtuvo notables triunfos con ***Cuando ella es la otra*** (1951), ***Juego de niños*** (1952), Premio Nacional de Teatro, ***La guerra empieza en Cuba*** (1955), ***La vida privada de mamá*** (1956), ***Esta noche es la víspera*** (1958), ***El carrusel*** (1964), ***Un paraguas bajo la lluvia*** (1965), ***La muchacha del sombrerito rosa*** (1967), e ***Historia de un adulterio*** (1969). Su trayectoria se prolongó en la década siguiente con ***Buenas noches, Sabina*** (1975),

última pieza suya estrenada [785]. Autor de diversas series dramáticas y guiones televisivos, su relación con el cine la establecemos en:

a) Ruiz Iriarte: guionista.

Su actividad como guionista, iniciada en 1957 con la adaptación de una de sus piezas, se prolongó en títulos como ***Una gran señora*** (L.C.Amadori, 1959), ***Mi noche de bodas*** (T.Demicheli, 1961), ***Crucero de verano*** (L.Lucia, 1963), ***El secreto de Tomy*** (A.Del Amo, 1963), ***Experiencia prematrimonial*** (P.Masó, 1972), y ***Esposa de día, amante de noche*** (J.Aguirre, 1977), para concluir en 1978 con el último guión basado en otra de sus obras, como veremos.

b) Ruiz Iriarte: autor adaptado.

Las primeras versiones de dos de sus obras se realizaron en México: ***Recién casados, no molestar*** (1950) - inspirada en *El aprendiz de amante* -, y ***Viva el amor*** (1956) -en *Cuando ella es la otra* - [786]. En

---

[785]Para un más amplio estudio de su teatro, Véanse Angel Valbuena Prat, *Historia del teatro español*, Barcelona, Noguer, 1956, pp.665-671; A.Marqueríe, *Veinte años de teatro*, op.cit., pp.169-171; D.Pérez Minik, Ibidem, pp.458-460; y Arcadio Baquero Goyanes, "El humor en el teatro de Ruiz Iriarte", en *El teatro de humor en España*, op.cit., pp.187-199. Para F.Ruiz Ramón (op.cit., p.318), el mejor estudio sobre su teatro es el de Isabel Magaña Schevill en la "Introduction" a su edición norteamericana de *Juego de niños*, New Jersey, Prentice-Halls, 1965, pp.VIII-XXII.

[786]La proximidad de ambas versiones -escritas por el mismo guionista, Alfredo Varela,Jr. -, con la fecha de estreno de las teatrales, se explica por la rapidez con que se representó en Hispanoamérica el teatro de Ruiz Iriarte, Véase la semblanza del autor trazada a su muerte por Francisco Alvaro, *El Espectador y la Crítica* (T.XXV), Valladolid, ed. del autor, 1983, pp.263-265.

nuestro cine se adaptaron tres comedias que habían obtenido una excelente acogida en los escenarios y venían a ofrecer bastantes posibilidades de éxito. Con ***Juego de niños*** (1957) se inició el propio autor como guionista, contratado por la actriz Ana Mariscal, productora e intérprete de la película. El mismo año se rodó ***La guerra empieza en Cuba***, cuya acción ocurría en 1898 y escenificaba el conflicto de dos hermanas gemelas de caracteres opuestos, que estuvo hábilmente recreada por Mur Oti, y contó con la brillante actuación de Emma Penella, desdoblada en los dos papeles principales [787]. En 1978 este autor escribió el guión de ***Estimado señor juez***, inspirándose en una de sus primeras obras (*El puente de los suicidas*).

FILMOGRAFIA:

Recién casados...¡no molestar!. Pr.: Films de América (México), 1950. G.: Fernando Cortés, Neftalí Beltrán, y Alfredo Varela, Jr., basado en *El aprendiz de amante*. D.: Fernando Cortés. I.: Mapy Cortés, Angel Garasa, Silvia Pinal, Ramón Gay.

Viva el amor. Pr.: CLASA Films Mundiales (México), 1956. G.: Alfredo Varela, Jr., y Mauricio de la Serna, basado en *Cuando ella es la otra*. D.: Mauricio de la Serna. Y.:Silvia Pinal, Christiane Martel, Emilio Tuero, Carlos Baena, Virginia Manzano.

La guerra empieza en Cuba. Pr.: Planeta Films/Suevia Films (España), 1957. G.: Vicente Coello y Manuel Mur Oti, según la obra

[787] Para esta versión, Véase Miguel Marías, *Manuel Mur Oti.Las raíces del drama*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa/Filmoteca Española, 1990, pp.139-147.

homónima. D.: Manuel Mur Oti. I.: Emma Penella, Gustavo Rojo, Roberto Rey, Jesús Tordesillas, Matilde Muñoz Sampedro, Angel Ter, Aurora García Alonso, Laura Valenzuela.

Juego de niños. Pr.: Bosco Films (España), 1957. G.: Víctor Ruiz Iriarte, Luis Lucas y José Gallardo, según la obra homónima. D.: Enrique Cahen Salaberry. I.:Ana Mariscal, Jorge Rigaud, Juan José Menéndez, Isana Medel, Malila Sandoval, Alicia Altabella.

Estimado señor juez. Pr.: Azor Films (España), 1978. G.: Víctor Ruiz Iriarte, basado en *El puente de los suicidas*.D.: Pedro Lazaga. I.: María Luisa San José, Antonio Garisa, Francisco Cecilio, Fernando Sancho, Antonio Vilar, Rafaela Aparicio, Ricardo Merino.

7. Tono, Antonio de Lara (Jaén, 1896 - Madrid, 1978).

Dibujante, autor teatral y cineasta, comenzó a publicar dibujos de humor en ***El Guante Blanco*** y otras revistas (***Buen Humor***, ***Mundo Gráfico***, ***Nuevo Mundo***). Junto con Mihura y Jardiel Poncela fundaría la revista de humor, ***Gutiérrez***, que compaginó con su trabajo como cartelista. En los años 30 viajó a París y a Hollywood, y a su regreso fundó ***La Ametralladora***, semanario de humor precursor de ***La Codorniz***, donde también llegó a colaborar. Al término de la guerra civil, se inició en el teatro, escribiendo numerosas comedias, solo o en colaboración con otros autores: con Mihura (***Ni pobre ni rico sino todo lo contrario***, 1939), Enrique Llovet (***Don Pío descubre la primavera***, 1946), Eduardo Manzanos (***Un drama en el quinto pino***, 1950), y Jorge Llopis (***La viuda es sueño***, 1952). Tanto en éstas como en las piezas en solitario, *Tono* hizo

gala siempre de un humor paródico, con la ruptura sistemática de los clichés linguísticos y las frases hechas, que alcanza a los mismos títulos, referidos a películas y obras de éxito (***Rebeco***, 1944, ***¡Qué bollo es vivir!***, 1950, ***Los mejores años de nuestra tía***, 1950), y a dramas clásicos o decimonónicos: ***Guillermo Hotel***, 1945, ***Romeo y Julieta Martínez***, 1946, ***Federica de Bramante o las florecillas del fango***, 1953, etc. Otras de sus piezas más populares fueron ***Francisca Alegre y Olé*** (1949), ***La verdad desnudita*** (1955), y ***El señor que las mataba callando*** (1964) [788]. Publicó una temprana e irónica autobiografía titulada ***Automentirografía*** (1949). Su relación con el mundo del cine abarca los siguientes aspectos:

a) Tono en Hollywood.

Tono fue otro de los escritores requeridos para la producción de versiones hispa nas en la Meca del Cine. Contratado por M.G.M. viajó a aquella ciudad en 1930, como adaptador de diálogos, pero su estancia se convirtió en la más ociosa, y su actividad se reduce a un solo título, ***La fruta amarga*** (1931), donde se limitó a escribir los diálogos adicionales[789].

b) Tono, creador de revistas especializadas.

Entre las actividades que distinguen a este escritor está la de su incesante labor en pro del humorismo en las letras: la fundación en 1937

---

[788]Acerca de la titulación de las piezas de *Tono*, Ruiz Ramón señala que *"son sintomáticos de ese recurso típico del astracán de comienzos del 20 a jugar, deformando, con nombres, apellidos y títulos de obras populares o famosas"*, op.cit., p.335.

[789]Un extracto de la entrevista en la que *Tono* refiere su estancia en Hollywood a Félix Centeno (en *Primer Plano*, núm.126, 14 de marzo de 1943), lo recoge A.Armero en "La ciudad perfumada", *Una aventura americana**...***, Ibidem, pp.252-254.

de ***La Ametralladora***, revista precursora de ***La Codorniz***, en 1941, que también fundó junto a Mihura y Alvaro de Laiglesia. En el ámbito del cine, a *Tono* se debe la creación de la primera revista especializada de posguerra, ***Cámara***, que fundó en 1941 y dirigió hasta 1946, y en la que contó entre sus colaboradores a varios miembros de los que pasaron por Hollywood.Fue asimismo fundador y director del semanario gráfico ***Foco*** (1942) [790].

c) Guionista y director de cine.

Dos años después de su viaje a América, comenzó a trabajar en el Departamento de guiones de los Estudios Chamartín, y, pasada la guerra civil, él y Mihura realizaron la película burlesca ***Un bigote para dos*** (1940), el divertido experimento consistente en sustituir los diálogos de una película austríaca de 1935 por otros de humor absurdo [791]. Participó en labores de guionista en 1947-48 (***Barrio***, L.Vajda, y ***¡Olé, torero!***, B.Perojo). Con García Maroto escribió el argumento de ***Tres eran tres*** (1954), cinta de episodios que parodiaba el cine de monstruos, del Oeste y la *españolada* [792]. Trabajó como adaptador (***La fierecilla domada***, 1955), dialoguista adicional (***La quiniela***, 1959, ***Patricia mía***, 1960, ***El Balcón de la Luna***, 1962, ***Adiós, cigüeña, adiós***, 1971, etc.), y en otros guiones (***La***

---

[790] Sobre la fundación de ambas publicaciones, Véanse las entradas "Cámara" y "Tono", en *Diccionario del cine español*, Jose Luis Borau (dir.), Madrid, Alianza, pp.176-177, y 856, respectivamente.

[791] A propósito de este título, Véase la nota 19 de este mismo capítulo.

[792] Los tres episodios se titularon *"Una de monstruos"*, *"Una de indios"*, *"Una de pandereta"*, Véase E.G.Maroto, *Aventuras y desventuras...*, op.cit., pp.159-160.

pandilla de los once, 1961, ***Torrejón City***, 1962, ***Un beso en el puerto***, 1965, y ***La mujer es un buen negocio***, 1976).

Dirigió dos largometrajes, ***Canción de medianoche*** (1947), y ***Habitación para tres*** (1951). De sus últimas actividades destacan las versiones al castellano de los diálogos de dos films satíricos checos, distribuidos en España a mediados de los 60: ***El abuelo automóvil*** (A.Radok, 1957), y ***Joe Kolaloka*** (O.Lipsky, 1964).

c) Tono, autor adaptado.

Ya nos hemos referido -a propósito de Mihura- a las dos versiones realizadas de su obra en común, ***Ni pobre ni rico...*** (estrenada en 1943), la española (1945), y la mexicana (1952). Respecto a sus comedias en solitario, conviene señalar que la de mayor éxito y una de las más representadas tanto aquí como en Hispanoamérica fue ***Guillermo Hotel*** -estrenada en 1945 por Isabel Garcés-, lo que parece ser la causa de que tuviera una versión mexicana y otra española. La primera la dirigió en México el español Jaime Salvador, rebautizada ***Nosotros los rateros*** (1949) [793], y tres años después, su propio autor dirigió en España la segunda, con gran fidelidad y titulándola ***Habitación para tres*** (1951) [794].

---

[793]La sinopsis argumental de la cinta -pese a los cambios de nombres de los personajes- coincide con el de la pieza ***Guillermo Hotel***, aunque el humor de ésta perdiera todo su sentido al ser trasladado a ambientes aztecas, Véase E.García Riera, op.cit., IV, 1972, pp.53-54.

[794]Las propuestas cosmopolitas de la versión de *Tono*, bastante emparentada con el humorismo codornicesco (bien expresado en el eslogan publicitario: *"no es una película más, es una película menos"*), se destacan en el reciente estudio que le dedica Javier Hernández Ruiz, Véase *Antología crítica del cine español...*, ed.cit., pp.300-302.

FILMOGRAFIA:

Ni pobre ni rico sino todo lo contrario. Véase Filmografía de Miguel Mihura.

Ni pobres ni ricos. Idem.

Nosotros los rateros. Pr.: Orofilms (México), 1949. G.: Jaime Salvador, basado en *Guillermo Hotel*. D.: Jaime Salvador. I.: Manuel Palacios *Manolín*, Patricia Morán, Estanislas *Schillinsky*, Fanny Schiller, Manolo Calvo, Prudencia Grifell, Pedro Elviro *Pitouto*.

Habitación para tres. Pr.: Unión Films (España), 1951. G.: José G.Ubieta y Antonio de Lara *Tono*, basado en *Guillermo Hotel*. D.: Antonio de Lara *Tono*. I.: Carolina Jimé nez, Armando Moreno, Manolo Gómez Bur, José Luis Ozores, Julita Martínez, Matilde Muñoz Sampedro, Manuel Arbó.

8. Otros Autores de Teatro de Humor.

1. ALVARO DE LAIGLESIA (San Sebastián, 1922- Manchester -Gran Bretaña-, 1981).- Periodista, narrador y autor teatral, continuador del humor en la línea de Mihura y Jardiel, se inició colaborando en los semanarios ***La Ametralladora*** y ***La Codorniz***, re-vista que llegó a dirigir durante 32 años. De sus cuarenta novelas publicadas, alcanzaron gran popularidad títulos como ***Sólo se mueren los tontos***, ***Todos los ombligos son redondos*** (1956), y la serie ***Yo soy fulana de tal*** (1963), y ***Fulanita y sus menganos*** (1965), ambas llevadas al cine por el director

Pedro Lazaga entre 1976-77 [795]. De su producción teatral destacan las piezas escritas en colaboración, primero con Mihura (***El caso de la mujer asesinadita***, 1946), y luego con el autor húngaro nacionalizado en España, Janos VASZARY [796]: ***El escándalo del alma desnuda***, ***La viuda de las camelias***, y ***No es correcto estrangular a las señoras*** (estrenada en 1961). A su vena humorística también pertenecen una serie de artículos sobre el cine, recogidos en el libro ***La gallina de los huevos de cemento***. La única colaboración cinematográfica conocida del escritor fue su participación en el guión de ***¡Arriba las mujeres!*** (J.Salvador, 1964), junto a Noel Clarasó. Además de las versiones de su comedia coescrita con Mihura -ya comentadas en el estudio de éste-, en 1974 se realizó ***Matrimonio al desnudo***, basándose en una de las piezas hechas en colaboración con Vaszary.

Matrimonio al desnudo. Pr.: Bermúdez de Castro, P.C. (España), 1974. G.: Juan José Alonso Millán, basado en *El escándalo del alma desnuda*. D.: Ramón Fernández. I.: Analía Gadé, Arturo Fernández, Teresa

---

[795] Para su producción novelística, Véase José Domingo, *La novela española del Siglo XX.2-de la postguerra a nuestros días*, Barcelona, Labor, 1972, p.127. Para las versiones cinematográficas de sus dos novelas, Véase L.Quesada, op.cit., pp.398-399.

[796] Janos VASZARY (Budapest, 1899-Madrid, 1963): después de haber desarrollado en su país de origen una notable actividad como director de cine y de teatro, llegó a España en 1947, en compañía de su esposa, la actriz Lilí Murati, para la que escribió una serie de títulos cómicos de gran éxito (*Me casé con un ángel*, *La bella y la vespa*, *Elena, te quiero*, *Mi marido no me entiende*, etc.), algunos de ellos en colaboración con Ruiz Iriarte, Fernández de Sevilla y De Laiglesia.

Rabal, Jaime de Mora y Aragón, Rossana Yanni, Rafael Alonso, Francisco Piquer, Mónica Randall.

2. LUIS TEJEDOR (Valladolid, 1903 - Madrid, 1985).- Autor de casi 200 obras estrenadas, algunas antes y durante la guerra civil, y, sobre todo, a partir de 1940. Su prolífica producción escénica, cultivando la revista y la comedia, se prolongaría hasta mediados los 70, y casi siempre en colaboración con otros autores (Muñoz Lorente, Fernández de Sevilla, Dora Sedano), y los también actores, José Marco Davó y Pepe Alfayate. Muchos de sus títulos, bien con Fernández de Sevilla (***Eran tres: un gitano y un marqués***, 1949, ***Los maridos mandan...pero menos***, 1951, ***Cuñada viene de cuña***, 1958, etc.), bien con Pepe ALFAYATE (***Mi mujer me gusta más***, 1954, ***Las tres bodas de Rita***, 1957, ***De profesión: soltero***, 1969, etc.), testimonian sobre su significativa presencia en la comedia de posguerra, encuadrado -por César Oliva- junto a una pléyade de comediógrafos triviales, y *"entre otros dramaturgos con significada presencia en la comedia burguesa de postguerra"* (Jorge Llopis, Delgado Benavente, Julio Alejandro, Julia Maura...) [797]. Como guionista hizo esporádicas colaboraciones para cintas folklóricas o *de cantante* (***Curra Veleta***, 1955, ***El genio alegre***, 1956, y ***Un beso en el puerto***, 1965), y en las adaptaciones de sus propias obras: ***Mi mujer me gusta más*** (1960), versión de su comedia homónima con Alfayate, coproducción italiana que

[797] Véase *El Teatro desde 1936*, Ibidem, pp.77 y 129-130.

reunió en su guión a un nutrido grupo de escritores [798]; y ***Tres alcobas*** (1964), versión de su comedia homónima, en coproducción con Argentina.

Mi mujer me gusta más. Pr.: Trio Films Productores/Vanguard Films (España-Italia), 1960. G.: Remigio del Grosso, Ugo Liberatore, Luis Tejedor, Pedro de Juan, José Alfayate, y Antonio Román, según la obra homónima. D.: Antonio Román. I.: Yvonne Bastien, Walter Chiari, Marisa de Leza, Franco Fabrizi, Fred Clark, Akim Tamiroff, Carlos Larrañaga, María Luisa Ponte, Manolo Morán.

Tres alcobas. Pr.: Chápalo Films/P.Juan Pelisch Epstein/Araucania Films (España-Argentina), 1964. G.: Luis Tejedor, según la obra homónima. D.: Enrique Carreras. I.: Manuel Benito Sabatini, Julio Arroyo, Pepita Martín Salvador, Carlos Oller, Julia Sandoval, Pedro Cuartucci, Osvaldo Miranda.

5. VI. DRAMATURGOS DE LOS AÑOS 50.

Los autores aquí agrupados vienen a participar de los nuevos aires de cambio y renovación escénica que se vivieron hacia 1950 [799], con la

---

[798] Pepe ALFAYATE (Madrid, 1900-1971): más conocido en su faceta de actor cómico que como autor teatral, labor en la que generalmente se rodeó de colaboradores. Entre éstos cabe citar a V.Soriano de Andía, José Marco Davó y Luis Tejedor.

[799] Sobre este período, Véanse Francisco García Pavón, *El teatro social en España*, Madrid, Taurus, 1966; José Monleón, *Treinta años de teatro de la derecha*, Barcelona,Tusquets, 1971; José García Templado, *Literatura de la postguerra: el teatro*, Madrid, Cincel,1981; María Pilar Pérez-Standfield, *Direcciones del teatro español de postguerra*, Madrid, José Porrúa Turanzas, S.A.,1983; César Oliva, *El Teatro desde 1936*,Madrid, Alhambra, 1989; e Ignacio Bonnín Valls, *El teatro español desde 1940 a 1980*, Barcelona, Octaedro, 1998.

aparición de una moderna corriente de teatro *realista*, en franca ruptura con el *sainetismo* escapista de los cuarenta, y la *alta comedia* triunfante durante ese mismo período [800]. Sin embargo, junto a los autores que rompen con el teatro burgués, nuestra selección acoge a otros alineados en esa corriente tradicional -cultivadores del drama *político* y *rural*, como Giménez Arnau y Suárez Carreño-, y a un autor *rezagado*, como Sagarra, quien obtuvo su último y mayor éxito hacia mediados de la década. Todos estos autores vieron adaptadas algunas de sus obras, en un momento en que el cine español también intentaba renovar sus planteamientos con una nueva promoción de realizadores [801]. Al mismo tiempo que sus obras servían de soporte argumental a nuestro cine, esos dramaturgos se incorporaron activamente a la industria cinematográfica, convirtiéndose en

---

[800] El concepto de generación *realista* es aplicado por C.Oliva a ciertas iniciativas surgidas tras el estreno de *Historia de una escalera*, en 1949, y la aparición de "Arte Nuevo" y "G.T.R." (Grupo de Teatro Realista), Véase el cap. "El teatro de la oposición", en *El Teatro desde 1936*, op.cit., pp.221-226. Bonnín Valls señala a Buero Vallejo y Sastre como iniciadores de esa corriente, y, entre sus continuadores, a autores que estudiaremos en el próximo capítulo (Gala, Martín Recuerda, Mañas,Olmo,etc.), Véase *El teatro español desde 1940 a 1980*, op.cit., pp.38-39. Francisco Ruiz Ramón dedica a los dos primeros autores el cap. "Testimonio y compromiso: Buero Vallejo y Alfonso Sastre", en *Historia del Teatro Español.Siglo XX*, Madrid, Cátedra, 1997. Al-fonso Sastre se ha referido a aquel movimiento en "Teatro de la realidad", *Primer Acto*, núm.18, diciembre 1960, pp.1-2, y en *Anatomía del realismo*, Barcelona, Seix Barral, 1965. Véase tambien William Giuliano, ***Buero,*** *Sastre y el teatro de su tiempo*, Nueva York, Las Américas Publishing Company, 1971.

[801] Sobre el desarrollo creativo de nuestro cine y el impulso regenerador del grupo de cineastas francotiradores en la misma década, Véase el cap. "La disidencia interior", en Carlos F.Heredero, *Las huellas del tiempo.Cine español 1951-1961*, Valencia/Madrid, Filmoteca Valenciana/Filmoteca Española, 1993, pp.287-382.

competentes guionistas (como es el caso de González-Aller, Pilares, Ruiz-Castillo o Sastre) [802], o pasando a la dirección, como Luis Escobar. Los autores que poseen una mayor presencia cinematográfica -bien por su relación profesional bien por las adaptaciones de su teatro- los estudiamos en orden alfabético, de Buero Vallejo a Suárez Carreño, seguidos del apartado "Otros autores", de difícil clasificación y por su polifacético carácter literario, a los que, de forma circunstancial, se pasó a adaptar a la pantalla alguna de sus piezas dramáticas.

1. <u>Buero Vallejo,</u> <u>Antonio (Guadalajara, 1916).</u>

Estudió en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando pero dejó la pintura y, más tarde la narrativa y la poesía, por el teatro cuando salió de la cárcel en 1946. Con su primera obra, ***Historia de una escalera***, ganó el Premio "Lope de Vega" 1949, y se consagró como dramaturgo tras el estreno en el Teatro Español de Madrid. Esa pieza marcó el inicio de un teatro realista y comprometido en el que iría desarrollando diversos temas recurrentes a lo largo de varias décadas. Con la obra siguiente, ***En la ardiente oscuridad*** (1950), apareció el tema de la ceguera física, utilizada como símbolo de ceguera espiritual, en el que reincide y profundiza con ***La tejedora de sueños*** (1952), ***La señal que se espera*** (1952), y ***El Concierto de San Ovidio*** (1962). Tras el período en el que se incluyen piezas muy diversas (***Madrugada***, 1953, ***Hoy es fiesta***, 1956, y ***Las***

[802] Acerca de las causas y condiciones del trasvase de dramaturgos a la industria del cine, se han referido Esteve Riambau y Casimiro Torreiro en *Guionistas en el cine español.Quimeras, picarescas y pluriempleo*, Madrid, Cátedra, 1998, pp.112-117.

cartas boca abajo, 1957), Buero pasó a los dramas históricos -como ***Un soñador para un pueblo***, 1958, ***Las Meninas***, 1960, ***El sueño de la razón***, 1970, o ***La detonación,***

1977-, donde el pasado era abordado como espejo del presente, y a los dramas *de circunstancias* y sociales, de fuerte carga alegórica. A este último grupo pertenecen ***El tragaluz*** (1967), ***La Fundación*** (174), ***La doble historia del Dr.Valmy*** (1976), ***Diálogo secreto*** (1984), y ***Las trampas del azar*** (1994), última obra estrenada por el momento [803]. Su relación con el cine presenta un doble aspecto:

a) Buero, guionista y actor.

Luis Gómez Mesa, por referencias periodísticas de Buero, no descarta la práctica del guión cinematográfico como uno de los medios de expresión literaria ensayados por el escritor antes de triunfar en el teatro ,

[803]Para un profundo estudio del teatro de este dramaturgo, Véanse, en especial, Luis Iglesias Feijoo**,***La trayectoria dramática de Antonio Buero Vallejo*, Santiago de Compostela, Secretariado de Publicaciones de la Universidad, 1982; Ricardo Doménech, *El teatro de Buero Vallejo*, Madrid, Gredos, 1993 (2ª ed.); y Patricia O´Connor, *Antonio Buero Vallejo en sus espejos*, Madrid, Fundamentos, 1996. Para los datos sobre la vida y la obra del autor, remito a la "Biobibliografía de Antonio Buero Vallejo", incluida en la introducción de Mariano de Paco a su edición de *Aventura en lo gris*, Murcia, Universidad, 1993, pp.19-34. Para un acercamiento a los diferentes aspectos de su dramaturgia, remito a tres vols. monográficos: Mariano de Paco (ed.), *Estudio sobre Buero Vallejo*, Murcia, Universidad, 1984; Cristóbal Cuevas García (dir.), *El teatro de Buero Vallejo.Texto y espectáculo*, Actas del III Congreso de Literatura Española Contemporánea (Universidad de Málaga, 1989), Madrid, Anthropos, 1990; y Ana María Leyva (coord.), *Antonio Buero Vallejo Literatura y Filosofía*, Madrid, Complutense, 1998.

sin llegar a aportar datos concretos [804]. Sólo hallamos una única colaboración del dramaturgo, al participar en la adaptación de ***Historia de una escalera*** -en calidad de coguionista-, cuando Iquino se aprestó a dirigirla tras su resonante triunfo escénico. Más insólitas resultan las apariciones de Buero convertido en actor ocasional y en cometidos amistosos en películas de directores del llamado "Nuevo Cine Español": en ***Llanto por un bandido*** (C.Saura, 1963), ***El arte de vivir*** (J.Diamante, 1965), y ***Oscuros sueños de agosto*** (M.Picazo, 1967), aparecía en fugaces intervenciones [805].

b) Buero, autor adaptado.

1. España.- El cine español se ha sentido atraído por tres de las obras estrenadas por Buero en sus comienzos. La versión de ***Historia de una escalera*** (1950), contó con la colaboración del autor, como se ha indicado, si bien la película obtuvo el rechazo de los medios oficiales por sus pinceladas realistas [806]. ***Madrugada*** (1957) la dirigió Antonio Román

---

[804] Véase *La Literatura Española en el cine nacional (Documentación y crítica)*, Madrid, Filmoteca Nacional de España, 1978, p.60.

[805] De la "Bio-bibliografía...", *Aventura en lo gris*, ed.cit., pp.27-28. Para aquel movimiento de los 60, Véanse AA.VV., *Nuevo Cine Español*, Madrid, Cuadernos de Formación Cinematográfica de Cinema Universitario, núm.1, 1965; Augusto M.Torres, *Cine español, años sesenta*, Barcelona, Anagrama, 1973; y José Angel Rodero, *Aquel Nuevo Cine Español de los 60*, Valladolid, Seminci, 1981.

[806] *Historia de una escalera* -película hoy inexistente-, aparece adscrita a ciertos tímidos intentos de *"neorrealismo"* a la española, Véase C.F.Heredero, *Las huellas del tiempo...*, op.cit., pp.292-297. Sobre la primera etapa de creación de Buero Vallejo, en su incorporación de una estética cercana al Neorrealismo, Véase su art. "Neorrealismo y teatro", *Informaciones*, Madrid, 8-IV-50.

con resonancias de intriga policíaca [807]. Y la libérrima adaptación de ***Un soñador para un pueblo***, planteada como una superproducción histórica, adoptó el título de la figura del gobernante en torno al cual tejió Buero su drama político: ***Esquila-che***, dirigida por Josefina Molina en 1988 [808].

2. Argentina.- En 1959 la productora Argentina Sono Film encargó al español exiliado Eduardo Borrás -y uno de los más prestigiosos guionistas entonces de aquel pais- la adaptación de ***En la ardiente oscuridad***, que dirigió Daniel Tinayre, por la cual el es-critor hispano obtuvo el Premio a la Mejor Adaptación del Instituto Nacional Argentino. Pero los cambios introducidos en el guión -en especial, la modificación del final del drama-, ocasionaron que la distribución del film en España fuera interceptada por Buero, al obligar a cambiar el título original por otro distinto (***Luz en la sombra***), con el que al parecer se estrenó en 1962 [809].

---

[807] La obra la definió su autor como *"ejercicio de teatro"*, por atenerse a las tres unidades, en la que el tiempo real que dura la representación y el *tempo* interno del escenario son exactamente iguales (la hora y tres cuartos que dura la obra en escena), Véase L.Iglesias Feijoo, op.cit., p.113. El planteamiento y la duración del film parecían ser bastantes fieles a las premisas de la pieza original, Véase Julio Pérez Perucha, *El cinema de Luis Marquina*, Valladolid, Seminci, 1983, pp.83-84.

[808] Para esta versión remito a dos estudios: "Un soñador para un pueblo: Esquilache", de Rafael Utrera, ***Insula***, núm. 516, diciembre 1989, pp.26-27, y "Un soñador sin pueblo: Esquilache", en Juan A.Ríos Carratalá, *El teatro en el cine español*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1999, pp.134-145. Para el significado de la pieza de Buero, Véase "Teatro histórico actual: Buero Vallejo y Alfonso Sastre", de Mariano de Paco, en *Teatro Histórico (1975-1998): Textos y representaciones*, Jose Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.), Madrid, Visor Libros, 1999, pp.129-140.

[809] Para el conocimiento general del tema y la simbología de la obra, Véase la "Introducción" de Mariano de Paco a su edición, *En la ardiente oscuridad*, Madrid, Espasa

FILMOGRAFIA:

Historia de una escalera. Pr.: IFI (España), 1950. G.:Antonio Buero Vallejo, Francisco Pérez Sánchez, Romillo Fernández e Ignacio F.Iquino, según la obra homónima. D.: Ignacio F.Iquino. I.: Maruchi Fresno, José Suárez, Elvira Quintillá, Juny Orly, Camino Garrigó, Fernando Nogueras, Juana Soler, Leonor María.

Madrugada. Pr.: Máximo Gómez P.C./Producciones Perojo (España), 1957. G.: Luis Marquina y Antonio Román, según la obra homónima. D.: Antonio Román. I.: Zully Moreno, Luis Peña, Antonio Prieto, María del Carmen Díaz de Mendoza, María Isabel Pallarés, Manuel Díaz González, María Francés, Mara Cruz.

En la ardiente oscuridad/Luz en la sombra. Pr.: Argentina Sono Film (Argentina), 1959. G.: Eduardo Borrás, según la obra homónima. D.: Daniel Tinayre. I.: Mirtha Legrand, Lautaro Murúa, María Vaner, Luisa Vehil, Duilio Marzo, Leonardo Favio, Elida Gay Palmer, Ignacio Quirós, Isidro Fernán Valdés.

Esquilache. Pr.: Sabre Films, S.A./TVE (España), 1988. G.:Joaquín Oristrell, José Sá-mano y Josefina Molina, basado en *Un soñador para un pueblo*. D.: Josefina Molina. I.: Fernando Fernán Gómez, José Luis López Vázquez, Angela Molina, Amparo Rivelles, Alberto Closas, Angel de Andrés, Adolfo Marsillach, Concha Velasco.

Calpe, 1995, pp.9-35. Para los problemas del film argentino con el dramaturgo español, sigo los datos aportados de la “Bio-bibliografía...” de Mariano de Paco, ed.cit., p.26.

2. <u>Escobar,</u> <u>Luis (Madrid, 1908 - 1991)</u>.

Director, empresario teatral, cineasta y dramaturgo, desde finales de la guerra civil impulsó y renovó la escena española con sus montajes de clásicos y modernos en el Teatro Nacional María Guerrero que, conjuntamente con Huberto Pérez de la Ossa, diri-gió entre 1940 y 1952[810]. Como autor primeramente se escondió tras el seudónimo de *Carlos Somonte* para firmar los libretos de comedias musicales destinadas a Celia Gámez (***La Cenicienta del Palace***, 1940, ***Tú y yo***, 1945), y la pieza ***Madrugada indiscreta*** (1944), estrenada por Isabel Garcés. En 1949 estrenó la obra de humor ***El vampiro de la calle Claudio Coello***, en colaboración con Juan Ignacio Luca de Tena. En los años 50, tras su salida del María Guerrero y dirigir algunos montajes para compañías privadas, alcanzó un gran prestigio y éxito con los musicales ***Te espero en Eslava*** (1957), y ***Ven y ven al Eslava*** (1959), y con tres piezas dramáticas, ***Fuera es de noche*** (1957), ***Elena Ossorio*** (1958), y ***El amor es un potro desbocado*** (1959). Después continuó como empresario y director del Teatro Eslava, consagrado al montaje de importantes espectáculos, siempre llevados con un sello de calidad [811]. Ninguna de sus obras fue

---

[810]Sobre la labor de auténtica renovación artística y repercusión popular del teatro en la etapa de ambos, Véase Luis Felipe Higuera, “El Teatro Nacional María Guerrero (1940-1952): la creación de un público”, en *Historia de los Teatros Nacionales,1939-1962*, Madrid, Centro de Documentación Teatral, 1993, Vol.I, pp.80-105.

[811]La trayectoria de Luis Escobar,como hombre de teatro total, ha sido abordada por Luis Felipe Higuera que se encontraba elaborando una tesis doctoral para la Universidad Complutense de Madrid, dirigida por Andrés Amorós, cito por su art. nombrado en la nota

llevada al cine, no obstante Escobar estuvo vinculado a ese medio como director e intérprete.

a) Escobar, director y guionista.

Los primeros contactos con el cine los llevó a cabo como director de dos películas sobre guiones propios. La realización de la primera, ***La honradez de la cerradura*** (1950) -adaptación de la comedia homónima de Benavente-, se la facilitó el haber sido premiado su guión en un Concurso de la Dirección General de Cine. La segunda, ***La canción de la Malibrán*** (1951), se adscribió al cine *lírico* al abordar la biografía de la célebre cantante, interpretada por la artista María de los Angeles Morales[812].

En 1958 escribió con Michael Powell el guión del film-ballet, ***Luna de miel***, que ese cineasta inglés dirigió en España -contratado por Cesáreo González- con el bailarín Antonio.

b) Escobar, actor.

Esta faceta artística, por la que fue conocido del gran público, la inició en 1977 al participar en la película de Luis G.Berlanga, ***La escopeta nacional***, encarnando al tragicómico personaje protagonista del Marqués de Leguineche. Merced al éxito crítico y comercial del film, su intérprete repitió la misma caracterización en dos títulos más de esa trilogía

---

anterior, p.103. Para una valoración de su obra dramática,Véase Alfredo Marqueríe, *Viente años de teatro en España*, Madrid, Editora Nacional, 1959, pp.223-230.

[812]Sobre su breve etapa como realizador, Véase Emilio Sanz de Soto, “1940-1950”, en *Cine Español (1896-1988)*, Augusto M.Torres (ed.), Madrid, Ministerio de Cultura, 1989, pp.202-203.

(***Patrimonio Nacional***, 1980, y ***Nacional III***, 1982), y actuó hasta su muerte en una veintena de cintas de otros directores [813].

FILMOGRAFIA:

La honradez de la cerradura. Pr.: Pecsa Films (España), 1950. G.: Luis Escobar, según la obra homónima. D.: Luis Escobar. I.: Mayrata O´Wisiedo, Francisco Rabal, Pilar Muñoz, Ramón Elías, Lola Bremón, Carmen López Lagar, Mª Esperanza Navarro.

La canción de la Malibrán. Pr.: Sagitario Films (España), 1951. G.: Luis Escobar. D.: Luis Escobar. I.: María de los Angeles Morales, Carlos Agosti, Luis Hurtado, Julia Caba Alba, Raquel Rodrigo, Juan Vázquez, Chano González.

3. Giménez-Arnau, José Antonio (Laredo -Santander-, 1912 - Madrid, 1985).

Diplomático, periodista, novelista y autor dramático, en 1953 obtuvo el Premio "Lope de Vega" por su obra ***Murió hace quince años***, que ha quedado como la más significativa de su trayectoria por el contenido temático y por determinadas innovaciones técnicas, como era el tratamiento cinematográfico de ir mostrando diversas escenas según convenía a la acción [814]. En una novela posterior, ***El canto del gallo*** (1954) -en torno al caso del sacerdote perseguido en un imaginario país

[813] Para su trayectoria completa, Véase Carlos Aguilar y Jaume Genover, *Las estrellas de nuestro cine*, Madrid, Alianza, 1997, pp.197-199.

[814] Sobre el contenido político de esta obra, Véase J.Monleón, *Treinta años de teatro de la derecha*, op.cit., pp.97-101.

sometido al régimen comunista-, se encuentra idéntica orientación temática a la de aquella pieza [815]. Sus otros títulos escénicos fueron ***Carta de París*** (1953), ***Clase única*** (1955), ***La cárcel sin puertas*** (1958), ***El Rey muerto*** (1960), ***Alarma*** (1964), y ***Un hombre y dos retratos***, estrenada en 1981. Su única vinculación con el cine es como:

a) Autor adaptado.

La obra ***Murió hace quince años*** -que había alcanzado las 200 representaciones en el Teatro Español-, fue adaptada al cine en 1954, producida por Aspa Films, y dirigida por Rafael Gil, y la película obtuvo el Primer Premio del Sindicato Nacional del Espectálo y declarada de Interés Nacional [816]. El mismo equipo técnico-artístico abordó en 1955 la versión homónima de la novela ***El canto del gallo***, que Giménez Arnau había escrito a instancias del guionista Vicente Escrivá [817].

FILMOGRAFIA:

Murió hace quince años. Pr.: Aspa Films/Suevia Films (España), 1954. G.: Vicente Escrivá y Ramón Faraldo, según la obra homónima. D.: Rafael Gil. I.: Francisco Rabal, Rafael Rivelles, Lyla Rocco, Gérard Tichy, María Piazzai, Fernando Sancho, Félix de Pomés, Antonio Prieto.

---

[815] Para su trayectoria como novelista,Véase Eugenio G.De Nora, *La novela española contemporánea (1939-1967), III*, Madrid, Gredos, 1973, pp.173-178.

[816] Sobre el carácter paradigmático de esta cinta en el marco de películas anticomunistas, Véase el epígrafe “La Guerra Civil y el cine político”, en C.F.Heredero, op.cit., pp.212-214.

[817] En torno a la especialización en cine *religioso* del guionista-productor, Vicente Escrivá, fundador de la productora Aspa Film, a la que se asocia como director a Rafael Gil, Véase Rafael J.Prats Rivelles, “Cine Religioso Español”, *Positivo.Revista de Cine*, núm.1,julio-septiembre 1965, pp.31-51.

4 . González-Aller, Faustino (Gijón -Asturias-, 1919 - Madrid, 1983).

Periodista, autor teatral y novelista, se dio a conocer por su obra ***La noche no se acaba*** (escrita en colaboración con Armando Ocano), Premio "Lope de Vega" 1950, y estrenada un año después en el Teatro Español. La siguiente, ***La estatua fue antes Pichurri*** (escrita con el mismo autor guatemalteco en 1952), se estrenaría en el Teatro Beatriz de Madrid, el mismo donde presentó en 1953 su primera obra en solitario, ***Menta***, desarrollada con sólo tres personajes y un teléfono, por la que la crítica lo ratificó como autor dramático ambicioso y original [818]. Otras obras del mismo autor, solo publicadas: ***El taxidermista*** (1965), y ***La flauta en flor*** (1970). Entre los años 1954-1964 estuvo algo vinculado a la industria cinematográfica como:

a) Argumentista-guionista.

Su primer contacto con el cine lo representó el film dramático ***Duelo de pasiones*** (J.Setó, 1954), donde colaboró en el guión como dialoguista. En 1955 escribió dos argu-mentos originales, ***La mestiza*** (J.Ochoa), y ***Ha pasado un hombre*** (J.Setó). En 1956 colaboró con J.A.Nieves Conde escribiendo el argumento y el guión de ***Todos somos necesarios***, cuya acción se circunscribía a un viaje en tren. Presentada en el Festival de San Sebastián de ese año, la cinta recibió, entre otros, los Premios a la Mejor

[818]Véase el art. de Carlos Fernández Cuenca, "Un mes de teatro.Febrero", *Teatro*, núm.5, marzo 1953, pp.6-7.

Película y al Mejor Guión [819]. Sobre otro argumento original el director cubano Manuel de la Pedrosa dirigió ***Olé Cuba*** en 1957, y colaboró por última vez como guionista en ***Jandro*** (J.Coll, 1964), donde también intervino Alfonso Sastre.

b) Autor adaptado.

Con el mismo equipo técnico-artístico de ***Ha pasado un hombre***, se filmó casi de forma simultánea la versión cinematográfica del drama ***Menta***, con guión de su autor. El film se tituló ***Puente del diablo***, realizado por Javier Setó siguiendo fielmente la atmósfera realista y claustrofóbica de la pieza [820].

FILMOGRAFIA:

Puente del diablo. Pr.: Planeta Films (España), 1955. G.: Faustino González-Aller, basado en *Menta*. D.: Javier Setó. I.: Lina Rosales, Alberto Ruschel, María Luisa Ponte, Trini Montero, Erasmo Pascual, Barta Barri, José Calvo, Luis S.Torrecilla, Héctor Sánchez.

---

[819] Sobre este film, Véase Francisco Llinás, *José Antonio Nieves Conde.El oficio del cineasta*, Valladolid, Seminci, 1995, pp.99-103 y 160-161.

[820] Según se desprende del único comentario hallado sobre esta tan extraña como desconocida película, *Puente del diablo*, parece conservar del original la dimensión claustrofóbica de la acción, condensada en la modesta vivienda en la que viven encerrados sus personajes, acosados por la estrechez económica y sus egoísmos, Véase Fernando Méndez-Leite, *Historia del Cine Español*, II, Madrid, Rialp, 1965, p.223.

5 . Pilares, Manuel (Pola de Lena -Asturias-, 1921 - Madrid, 1992).

Seudónimo de Manuel Fernández Martínez, desempeñó varios oficios antes de con-sagrarse a la literatura como poeta, narrador, periodista, y ocasional autor teatral, y de dedicarse al cine como guionista. Su obra poética -***Poemas mineros***, 1946, ***Sociedad li-mitada***, 1950, ***Primer libro de antisueños***, 1969, etc.-, y narrativa -compuesta por cuentos y novela corta reunidos en ***Historias de la cuenca minera***, 1953, ***Cuentos de la buena y mala pipa***, 1960, etc.-, se hallan impregnadas de fuerte contenido social. Por uno de sus primeros relatos, ***El andén***, obtuvo en 1951 el Premio "Café Gijón" de Novela Corta, y es autor de una pieza teatral, ***La puerta giratoria***, que ha conocido la doble adaptación al cine y a la televisión. Su vinculación al cine se establece en dos aspectos:

a) Como guionista.

Pocos meses después del Premio "Café Gijón", el productor y poeta Eduardo Manzanos abordó la versión homónima de su novela, por lo que ***El andén*** (1952) [821], sirvió para introducirlo en la industria al hacer el propio Pilares el guión, en colaboración con José García Nieto, poeta y coautor de dos piezas teatrales con Manzanos, e impulsor de la revista ***Garcilaso*** desde los ámbitos literarios del Café madrileño. Ambos volvieron a colaborar en el guión de la siguiente película de Manzanos, ***Buenas noticias*** (1953). Posteriormente, escribiría con F.Fernán Gómez los guiones del díptico compuesto por ***La vida por delante*** (1958), y ***La vida***

[821] Sobre esta adaptación,Véase Luis Quesada,*La novela española y el cine*, Madrid,JC, 1986, pp.393-394.

alrededor (1959) [822]; y, de forma espaciada, siguió prestando sus servicios como guionista en cintas dispares: ***Labios rojos*** (1960), ***El vagabundo y la estrella*** (1960), ***Cuidado con las personas formales*** (1961), ***El Puente de los Suspiros*** (1963), ***Los extremeños se tocan*** (1969), y ***Mi General*** (1986) [823].

b) Autor adaptado.

Su única pieza teatral conocida ***(*** *La puerta giratoria*), la convirtió en película el director Manuel Mur Oti, con guión de ambos. Aquella pasó a titularse, ***Milagro a los cobardes*** (1961), en cuya puesta en imágenes se conservaba y potenciaba de forma atrevida el mismo planteamiento teatral: un escenario único, acción escasa, siete únicos personajes y abundante diálogo [824]. La cinta acudió oficialmente al Festival Internacional de Cine de San Sebastián en 1961, y por ella el actor Leo Anchóriz obtuvo el Premio Revelación.

---

[822] Integrante de la llamada "Generación del Café Gijón", Pilares frecuentaba las tertulias de aquel café, junto con R.Sánchez Ferlosio, Jesús Fernández Santos, De Quinto, Ignacio Aldecoa y Fernando Fernán Gómez, quien ha evocado esa época y su colaboración con Pilares en *El tiempo amarillo.Memorias.1943-1987*, Madrid, Debate, 1990, Vol.2, pp.129-159.

[823] Fernando Vizcaíno Casas resume esta etapa de Pilares: *"Y es ´negro`(voluntaria - mente, sin posible integración, según declaración propia) de muchísimos guiones, en los que, por lo general, sólo desarrolla ideas especiales y coloca especiales gags"*, Véase *Diccionario del cine español.1896-1968*, Madrid, Editora Nacional, 1970, p.262.

[824] Sobre esta ficción bíblica, filmada casi documentalmente, Véase Miguel Marías,*Manuel Mur Oti.Las raíces del drama*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa/Filmoteca Española, 1990, pp.141-144.

FILMOGRAFIA:

Milagro a los cobardes. Pr.: Trefilms (España), 1961. G.: Manuel Pilares y Manuel Mur Oti, basado en *La puerta giratoria*. D.: Manuel Mur Oti. I.: Ruth Roman, Javier Escrivá, Leo Anchóriz, Carlos Casaravilla, Paloma Valdés, Ricardo Canales, Manuel Díaz González.

6. Ruiz-Castillo Ferrero, Manuel (Madrid, 1933).

Autor dramático, guionista y realizador televisivo, obtuvo el Premio"Calderón de la Barca" 53 por su obra ***Un diablo llamado Leopoldo***, que sería dada a conocer por el T.O.A.R. en 1956 [825]. Otras obras suyas estrenadas en varios Teatros de Cámara: ***Regreso*** (1954), ***Cita*** (1955), y ***La noche pasa*** (1956). Su primera obra estrenada en circuitos comerciales la dirigió e interpretó Adolfo Marsillach (***Recién casados, no molestar***, 1957). En colaboración con José Luis Coll y Víctor Vadorrey compuso diversos espectáculos escénicos (entre ellos la versión de ***Golfus de Roma***), y regresó en solitario a la escena con ***¡Qué bello es ser tonto!*** (1972), y, tras muchos años, con ***Eutanasio*** (1996), galardonada con el I Premio Nacional "Hogar Sur" de Teatro de Comedias, y estrenada seguidamente en toda España [826]. Su vinculación con el cine cabe establecerla en:

---

[825] Sobre el significado de la obra del novel autor, Véase la crítica aparecida en *La Hora*, núm.23, Madrid, 13 de diciembre 1956, p.22.

[826] Sobre el grado de influencias del teatro de Mihura ejercido en esta pieza humorística de Ruiz-Castillo, Véase Emilio de Miguel Martínez, *El teatro de Miguel Mihura*, Salamanca, Universidad, 1997, pp.310-314.

a) Autor adaptado.

El primer contacto con la industria del cine le surgió en 1958 al ser reclamado por su tío el realizador Arturo Ruiz-Castillo, para hacer la adaptación de su obra ***Cita***, la cual se había estrenado en 1955 en el teatro Lara, por el Grupo "Teatro de Ensayo" de la Escuela Oficial de Periodismo que él mismo había fundado. La película se rodó con actores españoles e italianos, titulándose ***Culpables***. Esta se planteó como un difícil ejercicio de dirección al verse sometida toda la acción al mismo espacio -un teatro cerrado, de noche, donde se ha cometido un asesinato- y a cuatro únicos personajes [827].

b) Argumentista, guionista y documentalista.

Tras su debut en aquel guión, Ruiz-Castillo se profesionalizó colaborando en cintas de Pedro L.Ramírez (***¿Dónde pongo este muerto?***, 1961), Luis Lucia (***Las 4 bodas de Marisol***, 1967), Francisco Prosper (***Un día es un día***, 1968), y, en especial, de Luis Mª Delgado (***Mónica Stop***, 1967, ***Déle color al difunto***, 1968, ***La garbanza negra que en paz descanse***, 1971, etc.). A partir de 1974 inició una estrecha colaboración con Esmeralda Adam (***Duerme, duerme mi amor***, 1974, ***Cinco tenedores***, 1979, ***Pepe, no me des tormento***, 1980, etc.), pero su más notable argumento es el de ***El extraño viaje*** (1964), escrito en

[827] Acerca de los elementos temático-formales de esta adaptación, Véase Pascual Cebollada, *Fernando Rey*, Barcelona, C.I.L.E.H., 1992, pp.166-167.

colaboración con Pedro Beltrán, el cual dió lugar a una esperpéntica película de F.Fernán Gómez [828].

Como documentalista ha dirigido 24 cortometrajes institucionales, por encargo de la Junta de Castilla y León [829].

FILMOGRAFIA:

Culpables. Pr.: Jorge Griñán (España), 1958. G.: Manuel y Arturo Ruiz-Castillo, basa-do en *Cita*. D.: Arturo Ruiz-Castillo. I.: Anna Maria Ferrero, Fernando Rey, Lina Rosales, Jacques Sernas, Pastor Serrador, Roberto Camardiel, Lorenzo Robledo, Manuel Guitián.

7. Sagarra, Josep Maria de (Barcelona, 1894 - 1961).

Dramaturgo, poeta, ensayista y narrador, cultivó todos los géneros literarios, inclu-ido el periodismo. Su producción escénica -a la que le indujeron los autores Ignaci Iglesias y Pere Corominas-, que ocupa preferente atención en su labor, está integrada por unas cincuenta piezas escritas en catalán. *"Dramas y comedias de inspiración popular o patriótica, farsas de corte molieresco, escenas rurales y ciudadanas, casi siempre situadas en el ochocientos, e historias sentimentales",* son lo más característico de su obra escénica, según Joan Oliver [830]. Dicha producción

---

[828] Sobre el origen de este título y sus dificultades censoriales,Véase Carlos F.Heredero, *Pedro Beltrán.La humanidad del esperpento*, Murcia, Filmoteca Regional, 1988, pp.60-65.

[829] Para la relación completa de estos títulos, remito a la filmografía contenida en E.Riambau y C.Torreiro, *Guionistas en el cine español...*, op.cit., p.503.

[830] Citado por Manuel Gómez García en *Diccionario del teatro*, Madrid, Akal, 1997, pp.744-745.

alcanzó una enorme popularidad en vida del autor quien se inició en 1918 con ***Joan Enrich***, seguida de ***Dijous Sant*** (*"Jueves Santo"*, 1919), ***El jardinet d´amor*** (1922), y que alcanzó su mayor fama años más tarde, con ***La filla del carmesí*** (1929), ***La corona d´espines*** (1930), y ***El café de la Marina*** (1933), estrenadas en el período de preguerra. A partir de los años 40, la labor teatral de Sagarra se intensificó y obtuvo uno de los mayores éxitos teatrales de la época con ***La ferida lluminosa*** (*"La herida luminosa"*, 1954). Adaptada al castellano por José María Pemán, fue estrenada en el Teatro Lara de Madrid el 20 de diciembre de 1955, y se representó millares de veces en España y América Latina. En 1954 publicó tambien sus ***Memòries***, que están consideradas como una de las más altas prosas catalanas del siglo [831]. De su obra narrativa sobresale la novela ***Vida privada*** (1932). Su única relación con el cine viene como:

a) Sagarra, autor adaptado.

La primera pieza adaptada de Sagarra, ***El Café de la Marina***, se rodó el mismo año en que fue escrita, en versiones castellana y catalana (con dos actores diferentes para encarnar al protagonista), con guión del director Domènec Pruna y de Sagarra (pues aquél quiso contar con la colaboración del autor por poseer *"una visión muy justa del cine"*). El

[831] Para *La Herida Luminosa*, muestra de teatro *católico*,entonces muy en boga,planeado y resuelto al filo de lo melodramático que se libra de la calificación de folletín, Véase la "Autocrítica" y "Críticas" en Federico Carlos Sáinz de Robles (ed.), *Teatro Español 1955-1956*, Madrid, Aguilar, 1957, pp.75-77. Su obra *Memoria**s***, Eduardo Jordá (prol.), Barcelona, Anagrama, 1958.

mismo director encargó a su hermano, el pintor Pere Pruna, los decorados del Café que dan título a la película [832].

La Herida Luminosa ha conocido dos versiones. La primera se realizó en 1956, cuando la exitosa pieza permanecía en los escenarios. Siguiendo con fidelidad el argumento, y rodada en coproducción con México, de los actores españoles, José María Rodero, encarnaba el mismo personaje -el hijo, con vocación sacerdotal y eje del drama- que había representado en el montaje teatral [833]. Cuarenta años después, José Luis Garci abordó la segunda versión situando la historia en la España triste y represiva de 1957 para desarrollar abiertamente *"un melodrama oscuro"* , en cuya ambientación introdujo cambios sustanciales en el tratamiento de la historia, siendo destacable la trasformación del hijo sacerdote en el de una hija monja misionera [834].

FILMOGRAFIA:

El Café de la Marina. Pr.: Orphea Film (España), 1933. G.: Domènec Pruna y Josep María de Sagarra, según la obra homónima. D.: Domènec Pruna. I.: Rafael Rivelles (ver-sión castellana), Pere Ventallols

---

[832] Como intento de crear un cine catalán autóctono en la República, *El Café de la Marina*, constituye la película más importante del cineasta y crítico de cine que ejerció de corresponsal en París de la revista *Popular Films*, Domènec Pruna, Véase Román Gubern, *El cine sonoro en la II República (1929-1936)*, Barcelona, Lumen, 1977, pp. 76-77.

[833] La película conoció un segundo lanzamiento comercial, doblada al catalán, y con el título original de la pieza, *La ferida lluminosa*.

[834] Sobre los rasgos de esta adaptación, Véase la crítica de Julián Marías, *Blanco y Negro*, núm.4058, 6-IV-97, p.8.

(versión catalana), Gilberta Rougé, Rafael Moragas, Pa-quita Torres, Sebastián Gash.

La Herida Luminosa/La Ferida Lluminosa. Pr.: P.C.Balcázar/Filmex (España - México), 1956. G.: Julio Coll y Tulio Demicheli, según la obra homónima. D.: Tulio Demi cheli. I.: Arturo de Córdova, Amparo Rivelles, José María Rodero, Yolanda Varela, Ramón Martori, Mercedes Monterrey.

La Herida Luminosa. Pr.: Nickel Odeon Dos S.A./Enrique Cerezo P.C./TVE (España), 1996. G.: José Luis Garci y Horacio Valcárcel, según la obra homónima. D.: José Luis Garci. I.: Fernando Guillén, Mercedes Sampietro, Cayetana Guillén Cuervo, Julia Gutiérrez Caba, María Masip, Beatriz Santana.

8. Sastre, Alfonso (Madrid, 1926).

Dramaturgo, ensayista y guionista, participó en diversas iniciativas escénicas de signo renovador: miembro del grupo experimental “Arte Nuevo” a mediados de los 40, y uno de los impulsores del “Teatro de Agitación Social” y del “Teatro Español Universi-tario” (TEU), a principios de los 50. Escribió sus primeras obras en la postguerra (***Cargamento de sueños***, 1948), y se dio a conocer públicamente con el estreno en 1953 de ***Escuadra hacia la muerte*** por el TEU. Con la creación en 1960 -junto a José María de Quinto- del “Grupo de Teatro Realista” (GTR) promovió tres estrenos, entre los que se cuenta su obra ***En la red*** (1961). En aquellos años empezaron a estrenarse con ciertas dificultades censoriales sus dramas de temática social con los que propugnaba una renovación del teatro español de postguerra, y así llegan a los circuitos comerciales obras

como: ***La mordaza*** (1954), ***Ana Kleiber*** (1955), ***El pan de todos*** (1957), ***El cuervo*** (1957), ***La cornada*** (1960), y ***Oficio de tinieblas*** (1967). Una de sus obras más tiempo inéditas, ***La sangre y la ceniza***, no se estrenó hasta 1977, mientras con otra pieza escrita en 1962, ***La taberna fantástica***, obtuvo un éxito clamoroso de crítica y público al representarse en 1986 por el Grupo Independiente "El Búho", con la revelación de su intérprete Rafael Alvarez *El Brujo* en el personaje central. Sastre recibió ese año el Premio Nacional de Teatro, y su último estreno lo ha hecho con ***¿Dónde estás, Ulalume, dónde estás?*** (1994)[835]. Ha cultivado también el ensayo (***Anatomía del realismo***, 1965), poesía y narrativa (***Las noches lúgubres***, 1964). Ha estado vinculado estrechamente al cine en los siguientes aspectos:

a) Como guionista.

Con José María Forqué inició Sastre su experiencia de guionista cuando aquél solicitó su ayuda para desarrollar la historia y el planteamiento social de ***Amanecer en Puerta Oscura*** (1957), film galardonado con el Oso de Plata en el Festival de Berlín. La fructífera colaboración Forqué-Sastre se prolongó en los guiones de los dos films siguientes del director, ***Un hecho violento***, y ***La noche y el alba***, en

---

[835]Para los diferentes aspectos de su teatro, Véanse los libros de F.Anderson, *Alfonso Sastre*,Nueva York, Twayne, 1971; Anje C.Van der Naald, *Alfonso Sastre.Dramaturgo de la revolución*, Anaya, Las Américas, 1973; M.Ruggeri Marchetti, *Il teatro di Alfonso Sastre*, Roma, 1975; y Francisco Caudet, *Crónica de una marginación.Conversaciones con Alfonso Sastre*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1984; el estudio que le dedica F.Ruiz Ramón, *Historia del Teatro Español...*, op.cit., pp.384-419; y los artículos de Mariano de Paco, "Alfonso Sastre en el teatro español", y Virtudes Serrano,"Alfonso Sastre, una nueva etapa", *Cuadernos de Dramaturgia Contemporánea nº 1*, Alicante, IV Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos, 1996, pp.57-61 y 63-68, respectivamente.

1958[836], y, años después, en el guión de la serie televisiva ***Miguel Servet.La sangre y la ceniza*** (J.M. Forqué, 1988), elaborado por Sastre y Hermógenes Sáinz a partir de su libro ***Flores rojas para Miguel Servet***, y su obra teatral ***La sangre y la ceniza*** [837]. Otros guiones en los que colaboró posteriormente el dramaturgo fueron: ***Tal vez mañana*** (G.Pellegrini, 1958), ***Carmen la de Ronda*** (T.Demicheli, 1959), ***Jandro*** (J.Coll, 1964), y en ***Nunca pasa nada*** (J.A.Bardem, 1963), como dialoguista.

b) Autor adaptado.

La primera versión de una obra de Sastre partió de un proyecto conjunto del autor y Juan A.Bardem -director próximo a su ideología y postulados críticos-, ***A las cinco de la tarde*** (1960), en cuyo desmitificador guión del mundo taurino se fundieron elementos de la obra ***La cornada***, recién estrenada, con un texto original de Bardem titulado *La fiera* [838]. La segunda adaptación surgió tras el éxito de ***La taberna fantástica***, de la que Julián Marcos realizó en 1990 su versión homónima, con la

[836]Una más detallada información sobre las aportaciones de Sastre la hallamos en el libro de Florentino Soria, *José María Forqué*, Murcia, Filmoteca Regional, 1990, pp.47-59

[837]Ibidem, pp.144-145. Permanece inédito el guión escrito en 1986 ("En el cuarto oscuro"), extraído de su libro de relatos, *Las noches lúgubres*, y la obra *Ejercicios de terror*.

[838]Acerca de esta experiencia intertextual, Véase Jesús García de Dueñas y Pedro Olea, "Bardem 64, confesiones a las cinco de la tarde", *Nuestro Cine*, núm.29, mayo 1964, pp.37-38.

participación de Sastre en el guión y del mismo intérprete del montaje teatral [839].

FILMOGRAFIA:

A las cinco de la tarde. Pr.: Uninci, S.A. (España), 1960. G.: Alfonso Sastre y Juan A.Bardem, basado en *La cornada*, y en el guión *La fiera*. D.: Juan A.Bardem.I.: Francisco Rabal, Enrique Diosdado, Nuria Espert, Germán Cobos, Julia Gutiérrez Caba, Manuel Zarzo, Vicente Ros, José Calvo, José Manuel Martín.

La taberna fantástica. Pr.: Habana Films (España), 1990. G.: Alfonso Sastre y Julián Marcos, según la obra homónima. D.: Julián Marcos. I.: Rafael Alvarez *El Brujo*, Maite Brik, Agustín González, Juan Luis Galiardo, José Soriano, Francisco Rabal.

9. Suárez Carreño, José (Guadalupe -México-, 1914).

Poeta, novelista y dramaturgo, afincado en España desde 1920. Comenzó a escribir poesía y a colaborar como periodista en la preguerra, reunió los Premios literarios más importantes de nuestro país en la postguerra: “Adonais” de poesía en 1944 (***Edad de hombre***), el “Nadal” de novela en 1950 (***Las últimas horas***), y el “Lope de Vega” de teatro por su obra ***Condenados***, estrenada en 1952. Escribió diversas novelas no publicadas (entre ellas ***Proceso personal***, 1955), y vivió exiliado en París

[839] Sobre esta fallida versión, remito al estudio “Dos maneras de destrozar un texto teatral”, en J.A. Ríos Carratalá, *El teatro en el cine español*, op.cit., pp.199-212.

(1962-64), a raíz de su participación en el Congreso de Munich 62. Su vinculación cinematográfica debe contemplarse desde dos aspectos:

a) Como guionista y adaptador.

Al igual que el citado Manuel Pilares, él entró en el cine reclamado por Eduardo Manzanos para escribir conjuntamente el guión del primer film de aquél como productor-director, ***Cabaret*** (1952). En 1955 realizó la adaptación y el guión de dos de sus novelas: ***Fulano y Mengano*** -basada en *Proceso personal* -, film dirigido por Joaquín L.Romero Marchent, y ***Juicio Final*** -basada en *Las últimas horas* -, dirigido por José Ochoa. Otros guiones suyos fueron ***Juanillo, papá y mamá*** (J.Salvador, 1956), y ***Llovidos del cielo*** (A.Ruiz-Castillo, 1962). El último de sus guiones, ***Proceso a la ley***, lo realizó Agustín Navarro en 1963 cuando su autor se hallaba en París, por lo que no pudo participar en su reescritura por problemas de censura ni evitar el cambio de título, ***Proceso de conciencia*** [840].

b) Autor adaptado.

El drama rural ***Condenados***, como era preceptivo de los Premios Lope de Vega, pasó a estrenarse la temporada siguiente en el Teatro Español de Madrid, dirigido por Cayetano Luca de Tena en 1952 [841]. La versión fílmica homónima surgió del interés de la actriz *oficial* de Cifesa (Aurora Bautista) de ser dirigida por Manuel Mur Oti y, tras varios intentos

---

[840] Según los datos aportados por E.Riambau y C.Torreiro, Ibidem, pp.430 y 531. Para su faceta novelística, Véase E.G.De Nora, op.cit., pp.142-146.

[841] Véase "Teatro Español 1939 a 1960", en *Historia de los Teatros Nacionales...*, op.cit., pp.280-281.

frustrados con la censura, eligieron la obra de Suárez Carreño recién estrenada. Mur Oti planteó la adaptación de ese drama rural de pasión y celos utilizando dramáticamente el paisaje castellano de la Mancha con cierta dimensión épica [842].

FILMOGRAFIA:

Condenados. Pr.: Cervantes Films/Cifesa (España), 1953. G.: Manuel Mur Oti, según la obra homónima. D.: Manuel Mur Oti. I.: Aurora Bautista, José Suárez, Carlos Lemos, Félix Fernández, Aníbal Vela, Ignacio de Paul, Eugenio Domingo, Antonio Díaz del Castillo.

10. Otros Autores.

1. LUIS DELGADO BENAVENTE (Getafe -Madrid-, 1915).- Dramaturgo, narrador y pintor, obtuvo al principio de los años 50 los más altos galardones escénicos: ganó consecutivamente el Premio "Calderón de la Barca", por ***Días nuestros*** (1951), y ***Humo*** (1952); el "Ciudad de Barcelona", por ***Tres ventanas*** (1952), y el "Lope de Vega", por ***Media hora antes*** (1955). Estos dos últimos dramas, junto con ***Jacinta*** (1952), le otorgaron cierta notoriedad entre los públicos universitarios de aquella época, especialmente por la aparente novedad de su técnica constructiva, basada en la idea del tiempo reversible, en sintonía con las obras de Priestley y Thorton Wilder, en opinión de Ruiz Ramón [843]. Otras piezas

---

[842] Véase Jesús González Requena, "Apuntes para una historia de lo rural en el cine español", en *El campo en el cine español*, Carlos Aguilar (ed.), Madrid, Banco de Crédito Agrícola, 1988, pp.20-23.

[843] *Historia del Teatro Español...*, Ibidem, pp.318-319.

suyas fueron ***Presagio***, ***Cuando cae el telón***, ***Gloria en las nubes***, *y* ***La muralla feliz***. De ésta última, convertida en guión por el propio autor, realizó una amable versión Enrique Herreros en 1947.

La muralla feliz. Pr.: Producciones Boga (España), 1947. G.: Luis Delgado Benavente, según la obra homónima. D.: Enrique Herreros. I.: Isabel de Pomés, Fernando Fernán Gómez, Nati Mistral, Alberto Romea, José Suárez, Rafael Luis Calvo, Carlos Saldaña *Alady*.

2. JOSEP-MARIA ESPINAS (Barcelona, 1927).- Periodista, poeta, dramaturgo y novelista, su primer artículo como periodista le valió el "Premio Guimerá" (convocado por Editorial Selecta en el 25 Aniversario de la muerte del gran trágico), y en 1949 su nombre apareció seleccionado en ***Antología Poética Universitaria***. Escribió varias novelas en castellano y catalán, y ganó multitud de Premios: el "Joanot Martorell" de Novela por ***Con gani vets o flames*** (1953), y por ***Tots som iguals*** (1956); el "José Ixart" de Cuentos por ***Cita de narradores***; y el "Víctor Catalá" 1958 de narrativa breve, por ***Varietés***. En 1959 publicó dos de sus mejores novelas: ***Vestir-se per morir***, y ***Combat de nit*** (vertida al castellano en 1961: ***Combate en la noche***), sobre la vida de los conductores de camiones [844]. De su producción teatral sólo se conoce la pieza ***Es perillós fer-se esperar***, en la que se inspiró libremente Julio Coll para el claustrofóbico film *Distrito Quinto* (1957), indagación sicológica en el mundo de la

[844] Según datos de Federico Carlos Sáinz de Robles, *Ensayo de un Diccionario de la Literatura*, T.II, Madrid, Aguilar, 1964, p.357.

delincuencia juvenil, que constituye un título de referencia obligada del *cine negro* barcelonés [845].

Distrito Quinto. Pr.: Juro Films (España), 1957. G.: Germán Huici, Jorge Illa, José Luis Comerón y Julio Coll, basado en *Es peligroso hacer esperar*. D.: Julio Coll. I.: Al berto Closas, Arturo Fernández, Monserrat Salvador, Jesús Colomer, Carlos Mendy, Linda Chacón, Pedro de Córdoba, Carlos Otero, José María Cafarell.

3. EMILIO HERNANDEZ DEL PINO (Madrid, 1900-1964).- Dramaturgo dado a conocer en 1931 con el Premio "Duque del Infantado", y que muchos años despues logró despertar cierta expectación con otro Premio, el "Lope de Vega" 1957 por su pieza dramática ***La galera***, estrenada al año siguiente por José Tamayo en el Teatro Español. Entre sus otras piezas estrenadas figuran: ***La dama de las pieles***, ***Oro viejo***, ***Muchachas de blanco***, y ***Duda***. Esta última la llevó a la pantalla Julio Salvador con un planteamiento de película policíaca.

Duda. Pr.: Emisora Films (España), 1951. G.: Manuel Tamayo y Julio Coll, según la obra homónima. D.: Julio Salvador. I.: Conrado San Martín, Elena Espejo, Mary Lamar, Francisco Rabal, Carlo Tamberlani, Luis Pérez de León, María Bru.

---

[845] Sobre su significado genérico y la construcción narrativa del film, Véanse Antonio Llorens, *El cine negro español*, Valladolid, Seminci, 1988, pp.14 y 46, y el estudio de José Luis Castro de Paz, en *Antología crítica del cine español 1906-1995*, Julio Pérez Perucha (ed.), Madrid, Cátedra/Filmoteca Española, 1997, pp.420-422.

4. JUAN DEL RIO AYALA (Las Palmas de Gran Canaria, 1904-1969).- Formó parte de la Junta Directiva de El Museo Canario, en cuya institución desarrolló una gran labor de investigación y de difusión de la cultura canaria prehispánica. Su obra comprende varias obras de ficción en las que aplicó el rigor científico de esos trabajos a la recreación del mundo aborígen insular, con aliento poético y verosimilitud: ***La flor de la mal jurada*** (poesía), ***Iballa*** (novela), ***Lecturas canarias para niños*** (prosa didáctica), y ***Silvestre*** y ***Tirma*** (obras teatrales) [846]. La pieza ***Tirma*** -escrita a mediados de los cuarenta, en verso-, calificada de poema épico musical y conocida tambien por *Romance de la Conquista de Gran Canaria*, atrajo el interés del abogado extremeño afincado en la capital insular, Luis Martínez Carvajal, quien, convencido de sus posibilidades cinematográficas, elaboró un primer guión literario que ofreció al director Carlos Serrano de Osma para que gestionara en Madrid su producción. El rodaje se inició con Serrano de Osma como director pero, el recurso a la coproducción con Italia (con la aportación de la mayor parte del capital), obligó a aquél a retirarse, y el guión inicial se vio alterado con la intervención de otros siete guionistas [847]. La película ***Tirma*** (1954) se estrenó en el Festival de San Sebastián de 1955.

---

[846] Unicos datos de este autor, extraídos del cap. “Tirma” del libro de Carlos Platero *El Cine en Canarias*, Las Palmas de Gran Canaria, Edirca, 1981, pp. 127-145.

[847] Sobre los contratiempos de esta ambiciosa y accidentada producción, y el cese del director inicial, Véanse Julio Pérez Perucha, *El cinema de Carlos Serrano de Osma*, Valladolid, Seminci, 1983, pp.40-42, y la “Crónica de una epopeya”, de Sergio Olivari, en Juan del Río Ayala, *Tirma*, Las Palmas de Gran Canaria, Edirca,1990, pp.117-130.

Tirma/La principessa delle Canarie. Pr.: Infies/Film Constellazione (España-Italia), 1954. G.: Luis Martínez Carvajal, Manuel del Río, José Luis Colina, Florentino Soria, Antonio Pietrangeli, Diego Fabbri, Michelangelo Antonioni y Toni Civotto, según la obra homónima. D.: Carlos Serrano de Osma y Paolo Moffa. I.: Silvana Pampanini, Gustavo Rojo, Marcello Mastroianni, José María Lado, Félix de Pomés, José María Rodero, Elvira Quintillá.

5. HORACIO RUIZ DE LA FUENTE (La Coruña, 1905 - Madrid, 1978).- Como dramaturgo inició su trayectoria escénica con el estreno en 1940 de ***El infierno frío***, se guida de otras piezas de fuerte dramatismo: ***Jardín secreto*** (1943), ***No me esperes mañana*** (1945), o ***Aurora negra*** (1950). Cultivador del *monodrama* o piezas-monólogo con un sólo personaje: ***La novia*** (1952), el ya citado ***No me esperes...***, ***La muerte da*** un ***paso atrás*** -expresamente escrita para Mary Carrillo, 1962-, ***Bandera negra*** (1963), *Yo* ***condeno*** (1977)... Con ***Un fantasma en jipijapa*** (1967) se inició con éxito en el teatro de humor, y muchas de sus piezas fueron traducidas y representadas en Inglaterra, Alemania, Italia e Hispanoamérica. Dos de sus obras teatrales fueron llevadas al cine. La primera sirvió para el debut de José María Forqué en la realización en 1951 con ***Niebla y sol***. Este film se inspiraba en su obra ***El infierno frío***, melodrama sentimental del que tomó algunos elementos argumentales que servían de pretexto para un curioso experimento de *film-ballet* cuyos números coreográficos, con Antonio y Rosario, adquirían un interesante

tratamiento expresionista [848]. La segunda, ***Bandera negra***, que constituía un alegato contra la pena de muerte, fue la obra elegida también por otro director debutante en 1956, Amando de Ossorio. La peculiaridad teatral del *monodrama* no fue obstáculo para convertirse en película, con un único intérprete (José María Seoane), pero la fuerte carga política del tema impidió que el film homónimo llegase a proyectarse comercialmente, aun cuando en 1958 se presentara a la selección de la Competition Internationale du Film Experimental, organizada por la Cinémathèque de Belgique [849].

Niebla y sol. Pr.: Producciones Ariel (España), 1951. G.: Pedro Lazaga y José María Forqué, basado en *El infierno frío*. D.: José María Forqué. I.: Antonio, Rosario, Carlos Muñoz, Asunción Sancho, María Dolores Pradera, José María Mompín, Roberto Font, y el Ballet de Sacha Goudine.

La bandera negra. Pr.: Producciones Cinematográficas Atlas (España), 1956. G.: Amando de Ossorio, basado en *Bandera negra*. D.: Amando de Ossorio. I.: José María Seoane.

---

[848] Véase F.Llinás, *José María Forqué*, op.cit., p.26.

[849] Film maldito durante 40 años e inexistente en cualquier historia de nuestro cine,podemos conocer algunos de sus aspectos narrativos y temáticos al fin gracias al estudio de Jaime J.Pena, en *Antología crítica del cine español...*, ed.cit., pp.407-409. La pieza teatral la estrenó Antonio Medio el 10 de enero de 1963, en sesiones de cámara del Teatro María Guerrero de Madrid, y está editada en Madrid, Escelicer, 1963.

6. JESUS VASALLO (Ciudad Rodrigo -Salamanca-, 1919 - Madrid, 1993).- Au tor teatral, periodista y guionista. Su actividad como periodista es la que ocupa casi toda su trayectoria si bien dejó escritas algunas obras teatrales, entre las que destacan: ***La última nave*** (1953), ***La reina loca*** (1956), ***Guerreras rojas*** (1957), y ***El último concierto*** (1958), escrita esta ultima en colaboración con Francisco ABAD. Es autor de un guión inédito ("Las novicias"), escrito en colaboración con Federico Muelas y Manfredi Cano, premiado por el Sindicato Nacional del Espectáculo. Desde 1950 empezó a colaborar en la industria del cine al realizarse un argumento original, ***Flor de Lago*** (M.Pombo). A esta película siguieron sus colaboraciones en otros guiones de Domingo Viladomat (***Cerca del cielo***, 1951), A.Ruiz-Castillo (***Los ases buscan la paz***, 1954, y ***Pasión en el mar***, 1956), y en casi todos los de los films de Clemente Pamplona (***Pasos de angustia***, 1957, ***Farmacia de guardia***, 1958, y ***Don José, Pepe y Pepito***, 1959). En 1959, Rafael J.Salvia dirigió ***Vida sin risas*** (versión de su obra *El último concierto*), en cuya adaptación participaron los propios autores [850].

Vida sin risas. Pr.: Gredos Films/P.C.Alfyega (España), 1959. G.:Francisco Abad, Federico Muelas, Jesús Vasallo, y Rafael J.Salvia, basado en *El último concierto*. D.: Rafael J.Salvia. I.: Marisa Prado, Arturo

[850]La película (rodada bajo el título de *"Nacido para la música"*), trataba sobre un niño convertido en concertista prodigio, y tuvo escasa repercusión comercial, a pesar de los nombres del reparto, Véase Fernando Méndez-Leite Jr., *Concha Velasco*,Valladolid, Seminci, 1986, pp.83-84.

Fernández, Fernando Rey, Katia Loritz, José Isbert, Conchita Velasco, Tony Leblanc, Angel Ter.

5. VII. DRAMATURGOS DE LOS 60.

Casi todos los autores aquí agrupados, salvo Alfonso Paso -prematuramente des aparecido-, siguen en activo, pues poseen una edad parecida por haber nacido en los años de preguerra o en el mismo 1936. Los comienzos profesionales de todos ellos datan de la década de los 50, estando escénicamente enraizados con las corrientes estéticas iniciadas en esa década. A la generación *realista* se vinculan Antonio Gala, Mañas y Martín Recuerda, mientras Arrabal entroncaría con las corrientes vanguardistas, en tanto Alonso Millán, Moncada, Salom, y, sobre todo, Alfonso Paso, vienen a continuar la tradición de la comedia y el drama burgués [851], en el que también encuadraríamos la exi-gua producción de

---

[851] Seguimos en nuestra clasificación el esquema general propuesto por Ignacio Bonnín Valls, quien distingue una segunda *"generación realista"*, en la que incluye, además de los citados, a Lauro Olmo y Rodríguez Méndez, y estudia en el cap. "Teatro evasivo", de los años 50-70, a Paso, Salom, y Alonso Millán, y enmarca en el de teatro *"de vanguardia"* a Arrabal y Nieva. Véase *El teatro español desde 1940 a 1980. Estudio histórico-crítico de tendencias y autores*, Barcelona, Octaedro, 1998.

Hemos excluido de nuestro estudio a Lauro OLMO, cuyo único contacto con el cine estuvo en su colaboración con José Luis Gamboa, en el guión del film infantil *Juego de hombres* (1963), pues el proyecto de adaptar su obra, *La camisa*, por José María Forqué -con Francisco Rabal y Aurora Bautista- se vio truncado por la censura, Véase *Nuestro Cine*, núm. 12, junio-julio 1962, p.47. También excluimos a Francisco NIEVA , quien tuvo una esporádica relación como decorador en *Corazón solitario* (F.Betriu, 1972). A José María Rodríguez Méndez lo estudiamos en el capítulo siguiente, por coincidir la adaptación al cine y el estreno teatral de la misma obra (*Flor de Otoño*) en los años posteriores a 1975.

José María Zabalza, más volcado en su faceta cinematográfica. Lo que caracteriza a todos ellos -y no sólo a ese autor- es su estrecha vinculación a la industria del cine, en la que llegan a desarrollar una prolífica labor como guionistas y como directores de cine [852], a excepción de Martín Recuerda quien únicamente llega a aproximarse a la práctica del guión de forma teórica y experimental.

A los autores con mayor peso teatral y cinematográfico, y con una cierta frecuencia en cuanto a adaptaciones fílmicas de su obra, los estudiamos en orden alfabético -desde Alonso Millán a Zabalza-, incluyendo en el apartado final de "Otros Autores" a cinco más que, de forma circunstancial, se les adaptó alguna de sus obras *de éxito* en la escena.

1. Alonso Millán, Juan José (Madrid, 1936).

Desde 1959 (año en que se dio a conocer con *Operación A*, Premio "Marzo de Teatro de Humor"), hasta 1995, fecha de su última puesta en escena, ***Un golpe de suerte***, este comediógrafo ha estrenado alrededor de setenta obras. En el censo de autores españoles contemporáneos aparece, después de Alfonso Paso, como uno de los más prolíficos y de

[852] El desarrollismo de los años 60 ofrece un claro exponente en la expansión de la producción cinematográfica española, la cual llega a su cénit entre los años 1965-68, con un promedio de 200 películas anuales. Sobre la presencia de profesionales -especialmente escritores de teatro- en las fichas técnico-artísticas de las numerosas producciones (y coproducciones), Consúltese *Cine Español* (*1962-1970*), Catálogos de producción anual, Madrid, Uniespaña, Ministerio de Información y Turismo.

mayor capacidad de inventiva [853]. Cultivador, preferentemente, del teatro *"de costumbres"*, en sus comedias -repletas de apuntes de tipos y situaciones satíricas- se suelen contar varias historias sobre temas de plena actualidad, presentadas en forma de *sketchs* o cuadros al estilo televisivo, lo cual las hace fácilmente adaptables a los medios audiovisuales. Resultan representativas de esa tendencia, títulos como ***Mayo-res con reparos*** (1965), ***Gravemente peligrosa*** (1966), ***Pecados conyugales*** (1966), o ***La vil seducción*** (1967). Otra de sus fórmulas teatrales es la comedia *negra*, de temas policíacos o macabros dentro de la línea del *"teatro de lo inverosímil o jardielesco"* [854], a la que pertenecen ***El cianuro...¿solo o con leche?*** (1963), ***El crimen al alcance de la clase media*** (1965), y ***Hasta que el veneno nos separe*** (1972). Y habría que añadir la de la comedia dramática *"erótico-moralizante"*, ejemplificada en ***Estado civil: Marta*** (1969), ***Juegos de sociedad*** (1970), y ***La idea fija*** (1971). Concebidas bajo la óptica tradicional de comedias *de actor*, este autor suele imaginar un motivo o anécdota teatral pensando en quién la va a encarnar: la pareja Analía Gadé-Fernán Gómez (1965-67), Conchita Velasco (***El alma se serena***, 1968), Juanjo Menéndez (***Capullito de alhelí***, 1984), de nuevo Analía Gadé *(**Revistas del corazón***, 1986), Gracita Morales (***¡Anda, mi madre!***, 1990), José Rubio (***Pasarse de la***

[853]Véase Francisco Ruiz Ramón, *Historia del Teatro Español.Siglo XX*, Madrid, Cátedra, 1997, p.430.

[854]Véase César Oliva, *El Teatro desde 1936*, Madrid, Alhambra, 1989, p.198.

raya, 1991), etc. [855]. La doble relación del autor con el cine se establece en:

a) Adaptador, argumentista y guionista.

Sus inicios como escritor cinematográfico los hizo adaptando para este medio piezas de otros colegas, como Alfonso Paso. En 1963, cuando estaba éste de moda, Alonso Millán comenzó escribiendo los diálogos del guión de ***Una tal Dulcinea***, y en 1980 figuró como adaptador exclusivo de ***El niño de su mamá***, tambien de Paso. Entre ambas fechas, sin abandonar su actividad teatral, se consagró como prolífico autor de argumentos y guiones dentro de las siguientes modalidades de comedia cinematográfica *"a la española"*:

1ª) Inspirador de temas y argumentos picantes, dentro de la llamada *comedia sexy* durante la década de los 70: contribuyó al fenómeno del *landismo* con su paradigmático argumento y guión de ***No desearás al vecino del 5º*** (R.Fernández, 1970) [856].

2ª) Formulador de un tipo de comedias licenciosas, ambientadas en la Edad Media y propicias al destape femenino: por ejemplo, ***Cuando los maridos iban a la guerra*** (R.Fernández, 1975), o ***Las delicias de los verdes años*** (A.Mercero, 1976).

---

[855] Para seguir y conocer la opinión que ha merecido a los críticos la trayectoria de Alonso Millán, Véase la colección *El Espectador y la Crítica* (Tomos I-XXVIII), Francisco Alvaro (ed.), Valladolid, 1959-1986.

[856] Véase el estudio de José Vanaclocha, "El cine sexy celtibérico", en *Cine Español,cine de subgéneros*, Valencia, Fernando Torres, 1974, pp.193-284, y el epígrafe "La Sexualidad",en Alvaro del Amo, *Comedia cinematográfica española*, Madrid, Edicusa, 1975, pp.313-377.

3ª) Y como una derivación de las anteriores, creador de una especie de subgénero de pa-rodia histórica, tomando a broma ciertos personajes célebres de la Historia de España y Europa: la tetralogía formada por ***Cristóbal Colón, de oficio descubridor*** (1982), ***La loca historia de los tres mosqueteros*** (1983), ***El Cid Cabreador*** (1983), y ***Juana la loca...de vez en cuando*** (1983).

b) Autor adaptado.

Las primeras versiones de sus obras se realizaron con los mismos intérpretes de la escena e, incluso, los propios directores del montaje teatral se encargaron de adaptarlas y dirigirlas. Es el caso de ***Mayores con reparos*** (1966), por Fernán Gómez, y ***El alma se serena*** (1970), por Sáenz de Heredia, películas que llegaron a ser muy parecidas a la representación teatral [857]. No obstante, las versiones dirigidas por José María Forqué en 1968 (***La vil seducción***, y ***Pecados conyugales***), aparecían recreadas con auténtica dimensión cinematográfica [858]. Distinto tratamiento han ofrecido las diversas adaptaciones en las que ha colaborado su autor: ***Marta*** (basada en *Estado civil: Marta*, 1970), y ***No desearás la mujer del vecino*** (basada en *La idea fija*, 1971), ambas en coproducción con Italia, y ***Capullito de alhelí*** (1986), realizada por Ozores según la obra homónima [859]. Existen también dos versiones homónimas de

---

[857] Véase Fernando Méndez-Leite,Jr., *Concha Velasco*, Valladolid, Seminci, 1986, p.199.

[858] Véase al respecto el cap. "Dos comedias de Alonso Millán", en Florentino Soria, *José María Forqué*, Murcia, Filmoteca Regional, 1990, pp.104-106.

[859] Algunas fuentes atribuyen la cinta *Las delicias de los verdes años*, con argumento y guión de Alonso Millán, como basada en la comedia homónima, pero ese título no aparece

Juegos de sociedad (1973), y ***El cianuro...***(1993), en cuyo guión no intervino su autor, en contra de lo habitual.

FILMOGRAFIA:

1) Guiones [860].

2) Adaptaciones.

Mayores con reparos. Pr.: As Films/Ada Films (España), 1966. G.: Fernando Fernán Gómez, según la obra homónima. D.: Fernando Fernán Gómez. I.: Analía Gadé, Fernan do Fernán Gómez, Tito Mora, Manuel Alexandre, Antonio Cintado, Mercedes Aguirre.

La vil seducción. Pr.: Orfeo P.C. (España), 1968. G.: Juan Cobos y José María For qué, según la obra homónima. D.: José María Forqué. I.: Analía Gadé, Fernando Fernán Gómez, Milagros Leal, José Sazatornil *Saza*, José Alfayate, Goyo Lebrero, José Orjas.

Pecados conyugales. Pr.: Orfeo P.C. (España), 1968. G.: Juan José Alonso Millán y José María Forqué, según la obra homónima. I.: Analía Gadé, Arturo Fernández, Espe ranza Roy, Juanjo Menéndez, José Luis López Vázquez, Julita Martínez, Manolo Gómez Bur, Rafael Alonso, Tomás Zori, Manolo Codeso.

El alma se serena. Pr.: Chapalo Films (España), 1969. G.:José Luis Sáenz de Heredia, según la obra homónima. D.: José Luis Sáenz de

---

en la lista de obras,estrenadas o escritas por su autor, de los manuales teatrales consultados.

[860]Para una detallada y exhaustiva relación de títulos, Véase la ficha filmográfica que aportan Esteve Riambau y Casimiro Torreiro, *Guionistas en el cine español.Quimeras, picarescas y pluriempleo*, Madrid, Cátedra/Filmoteca Española, 1998, pp.138-139.

Heredia. I.: Conchita Velasco, Alfredo Landa, Margot Cottens, María José Román, Enrique Avila, José Sacristán.

Marta. Pr.: Atlántida Films/Cinemar (España-Italia), 1970. G.: Ricardo López Aranda, Juan José Alonso Millán, J.A.Nieves Conde y Tito Carpi, basado en *Estado civil:Marta*. D.: José Antonio Nieves Conde. I.: Marisa Mell, Stephen Boyd, Jesús Puente, Jorge Rigaud, Nélida Quiroga, Isa Miranda, Howard Ross.

No desearás la mujer del vecino. Pr.: Atlántida Films/Cinemar (España-Italia), 1971. G.: Juan Miguel Lamet, Juan José Alonso Millán y Ginetta Mancini, basado en *La idea fija*. D.: Fernando Merino. I.: Alfredo Landa, Sylva Koscina, Ira de Fürstenberg, Aldo Giuffré, Mari Carmen Prendes, Ricardo Merino.

Juegos de sociedad. Pr.: Promofilm/Diasa (España), 1973. G.:José Luis Merino, según la obra homónima. D.: José Luis Merino. I.: Manuel Summers, Didi Sherman, Eva Czemerys, Alberto Dalbes, Aurora de Alba.

Capullito de alhelí. Pr.: Carlos Cascales (España), 1986. G.: Juan José Alonso Millán, según la obra homónima. D.: Mariano Ozores. I.: José Luis López Vázquez, Jesús Puente, Antonio Ozores, Florinda Chico, Gracita Morales, María Isbert.

El cianuro, ¿solo o con leche?. Pr.: José Frade, P.C.(España), 1993. G.: José Frade y José Minguel Ganga, según la obra homónima.D.: José Miguel Ganga. I.:José Coronado, Maribel Verdú, Fernando Rey, Rosa María Sardá, Aurora Redondo, Antonio Resines.

2. Arrabal, Fernando (Melilla, 1932).

Autor dramático español y cineasta, residente en París desde 1955 en que comenzó su dedicación al teatro, después de haber escrito ***El triciclo*** (1953), estrenada en Madrid en sesión única de "Dido" en 1958. Ese mismo año terminó su novela ***Baal Babilonia***. Creador del "Movimiento Pánico" en 1962, junto a Topor, Jodorowsky y Sternberg, un teatro de raíz dadaista e influido por el Teatro del Absurdo. Sus obras -escritas en francés y en español-, bien recibidas en Francia, tardaron en estrenarse en España. Las más notables: ***Fando y Lis*** (1956), ***Oración*** (1957), ***El cementerio de automóviles*** (1957), ***Ciugrena/Guernica*** (1959), ***El gran ceremonial*** (1963), ***Ceremonia para un negro asesinado*** (1965), ***El Arquitecto y el Emperador de Asiria*** (1966), ***Oye, Patria, mi aflicción*** (1975), ***El rey de Sodoma*** (1979), etc. [861]. Su actividad cinematográfica aparece íntimamente ligada a su trayectoria literaria, formada por textos destinados a otros artistas de su entorno parisino y por adaptaciones de su propio teatro, realizadas por él o por miembros del movimiento "Pánico".

---

[861] De su copiosa obra dramática, en España se recuperan varias obras con carácter de estreno durante la etapa de la Transición política, algunas recibidas estrepitosamente por el público, Véase Angel Berenguer y Manuel Pérez, *Tendencias del Teatro Español durante la Transición Política (1975-1982)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1998, pp.140-142. Para un conocimiento más profundo del primer teatro de Arrabal, remito a Angel Berenguer,"Introducción" a su edición de Fernando Arrabal, *Pic-nic.El triciclo.El laberinto*, Madrid, Cátedra, 1993, pp.13-59. Véanse también José I.García Gutiérrez "Reflexiones sobre el arte pánico", *Reseña*, núm.18, Madrid, junio 1967; el "Dossier Arrabal", en *Reseña*, núm.106, Madrid, junio 1977; Joan y Angel Berenguer, *Arrabal*, Madrid, Fundamentos,1979; Angel Berenguer, "La obra dramática de Fernando Arrabal", en Fernando Arrabal, *Teatro completo*, Vol.I, Madrid, Cupsa Editorial, 1979; y Francisco Torres Monreal, *Introducción al teatro de Arrabal*, Murcia, Ed.Godoy, 1981.

a) Arrabal, guionista y actor.

Su aproximación al cine lo marcan los primeros guiones destinados a dos películas del pintor Fernández Arroyo en 1965: ***Los mecanismos de la memoria***, y ***El ladrón de sueños***. En este último intervino como actor ocasional junto con su mujer. En 1967 escribió los comentarios del film ***Piège*** (J.Baratier), y también aparece como actor, volviendo a repetir esta experiencia en 1979, en el film de Peter Fleischman con guión de Topor, ***Die Hamburger Krankheit*** (La *maladie de Hambourg*) [862]. Los restantes trabajos como guionista van ligados a las propias adaptaciones de su obra.

b) Arrabal, director y autor adaptado.

La primera adaptacion del teatro de Arrabal se realizó en México. En 1968, Jodo -rowsky-cofundador del grupo "Pánico"-, tras crear la sociedad Producciones Pánicas, realizó una versión de ***Fando y Lis***, obra de la que ya había hecho una puesta en escena en 1961 muy notable. En Francia, Pierre-Alain Jolivet hizo otra versión bastante personal de ***Le grand céremonial*** (1968), según la obra homónima.

El debut de Arrabal como director tuvo lugar en 1970, al rodar en el norte de Africa, ***¡Viva la muerte!***, adaptación de su novela ***Baal Babilonia***, que tardó diez años en estrenarse en España [863]. Sus siguientes films tienen como punto de partida diversas piezas de su teatro. ***J´irai comme***

---

[862]Véase A.Berenguer, "Introducción" a F.Arrabal, ed.cit., pp.22-32.

[863]Véase Crítica del film de R.Freixas y entrevista de Antonio Castro,"Fernando Arrabal. La verdad es la verdad la diga Agamenón o su porquero", *Dirigido por*, núm.79, enero 1981, pp.50-57, y 66-67, respectivamente.

un cheval fou (1973), rodada como la anterior, en Túnez, y basada en *El Arquitecto y el Emperador de Asiria*. ***El árbol de Guernica*** (1975), sin ser exactamente una adaptación de ***Guernica*** (en España titulada ***Ciugrena***), se presenta como una reflexión sobre el mismo tema con distinto tratamiento. ***El cementerio de automóviles*** (1981), supone una versión actualizada de la obra original. Sin em-bargo, su cuarta película, conocida por ***The Odissey of the Pacific*** (y en Francia, *L´empereur du Pérou*), rodada en Canadá con Mickey Rooney como actor principal, parece apoyarse en un guión original [864].

Humberto López Guerra -cubano afincado en Suecia- realizó un film documental titulado ***Arrabal*** (1980), sobre el contexto y la figura dramática del autor español, con inclusión de fragmentos de sus films más significativos, el cual fue dado a conocer en la XII Setmana Internacional de Cinema de Barcelona [865].

FILMOGRAFIA:

1) Novela.

¡Viva la muerte! Pr.: Isabelle Films/S.A.T.P.E.C. (Francia-Túnez), 1970. G.: Claudine Lagrive y Fernando Arrabal, basado en *Baal Babilonia.* D.: Fernando Arrabal. I.:Anouk Ferjac, Nuria Espert, Mahdi Chaouch, Ivan Henriques, Jazia Klibi, Suzanne Comte.

---

[864]Para una visión más amplia de la faceta de Arrabal como director, Véase el cap. “Películas de escritores cineastas”, en Rafael Utrera, *Literatura cinematográfica.Cinematografía literaria*, Sevilla, Alfar, 1987, pp.105-113.

[865]Véase la Crítica de E.Riambau, *Dirigido por*, núm.78, diciembre 1980, pp.30-31.

2) Teatro.

Fando y Lis. Pr.: Producciones Pánicas (México), 1968. G.: Alexandro Jodorowsky y Fernando Arrabal, según la obra homónima. D.: Alexandro Jodorowsky. I.: Sergio Klei ner, Diana Mariscal.

Le grand céremonial. Pr.: Francia, 1968. G.:Pierre-Alain Jolivet, según la obra homónima. D.: Pierre-Alain Jolivet. I.: Se desconocen.

J´irai comme un cheval fou/Iré como un caballo loco. Pr.: Francia, 1973. G.:Fernando Arrabal, basado en *El Arquitecto y el Emperador de Asiria.* D.: Fernando Arrabal. I.: Emmanuelle Riva, George Shannon.

L´arbre de Guernica/El árbol de Guernica. Pr.: Gérard Wolf (Francia-Italia), 1975. G. y D.: Fernando Arrabal. I.: Mariangela Melato, Ron Faber, Cosimo Cinieri, Franco Ressel, Mario Novelli, Cyrille Spiga.

The Odissey of the Pacific/L´empereur du Pérou. Pr.: Canadá-Francia, 1979. G.: Fernando Arrabal, basado en *La Odisea del Pacífico*. D.: Fernando Arrabal. I.: Mickey Rooney.

El cementerio de automóviles. Pr.: Francia, 1981.G.: Fernando Arrabal, según la obra homónima. D.: Fernando Arrabal. I.: Se desconocen.

***Adieu, Babylone!*.** Pr.: Francia, 1986. G. : Fernando Arrabal. D.: Fernando Arrabal. I.: Spike Lee, Tom O´Morgan, Lelia Fischer.

3. Gala, Antonio (Brazatortas -Ciudad Real-, 1936).

Dramaturgo, poeta y novelista, se dio a conocer en el teatro con ***Los verdes cam pos del Edén***, Premio “Calderón de la Barca” 1963, irrumpiendo a continuación con una serie de dramas *poéticos*: ***El sol en el***

hormiguero (1966), y ***Noviembre y un poco de yerba*** (1967). ***Los buenos días perdidos*** (1972), y ***Anillos para una dama*** (1973), constituyeron dos grandes éxitos de público y de crítica, con los que su autor obtuvo importantes premios. Durante la etapa de transición democrática estrenó dos dramas históricos (***Las cítaras colgadas de los árboles***, 1974, y ***¿Por qué corres, Ulises?***, 1975), y ha mantenido a lo largo de los años 80 y 90 un gran poder de convocatoria con el público, estrenando comedias y dramas: ***Petra Regalada*** (1980), ***La vieja señorita del paraíso*** (1980), ***Samarkanda*** (1985), el musical ***Carmen, Carmen*** (1988), ***Los bellos durmientes*** (1994), y ***Las manzanas del viernes*** (1999). Últimamente se ha volcado en la narrativa con varias novelas (***La pasión turca***, ***Más allá del jardín***, y ***Las afueras de Dios***) [866]. Su relación con el cine se establece en:

a) Gala, guionista.

Se inició escribiendo guiones para RTVE en 1967 [867], pasando después a colaborar en cine con dos guiones para películas de Mario Camus, ***Digan lo que digan*** (1967) -en colaboración con Miguel Rubio-, y ***Esa mujer*** (1968) -coescrito con Fernando Vizcaíno Casas-, y en una

---

[866] Para estudiar su trayectoria como dramaturgo, Véanse Andrés Amorós,"Introducción biográfica y crítica" a Antonio Gala, *Los buenos días perdidos.Anillos para una dama*, Madrid, Castalia, 1987, pp.9-107; Fausto Díaz Padilla, *El teatro de Antonio Gala*, Oviedo, Universidad, 1975; y Ana María Padilla Mangas, *Tipología en la obra dramática de Antonio Gala*, Córdoba, Diputación/Universidad, 1985. Ernesto Capdevielle ha dedicado a este escritor su Memoria de Licenciatura, "Estudio temático del teatro de Antonio Gala: el juego, la guerra,la religión y el amor", Madrid, Universidad Complutense, Facultad de Filología, 1985, inédita.

[867] Para esta faceta, y, en especial, su colaboración con el realizador Claudio Guerín en adaptaciones de textos de Shakespeare, Véase Rafael Utrera, *Claudio Guerín Hill.Obra audiovisual*, Sevilla, Universidad, 1991, pp. 258-262.

adaptación actualizada de la obra de Benavente, ***Pepa Doncel***, que dirigió Luis Lucia en 1969.

b) Gala, autor adaptado.

Gala obtuvo su consagración como autor dramático con ***Los buenos días perdi dos***, cuyo éxito popular -más de 500 representaciones en Madrid y una larga gira de año y medio por la Compañía de Mary Carrillo entre 1973-75- vino a propiciar su versión cinematográfica. El director Rafael Gil contó para ello con la intervención del autor en el guión. Para los intérpretes, Gil sustituyó a la protagonista del montaje escénico por Queta Claver, si bien los personajes masculinos estuvieron incorporados por los mismos actores que en el teatro, Juan Luis Galiardo y Manuel Galiana. El guión de la película ampliaba el número de personajes de la pieza original (cuatro), a otros tantos.

De la obra teatral de Gala no se han vuelto a hacer más adaptaciones. Sí se han realizado, en cambio, dos películas inspiradas en sus exitosas novelas homónimas, ***La pasión turca*** (1994), y ***Más allá del jardín*** (1996), respectivamente dirigidas por Vicente Aranda y Pedro Olea.

FILMOGRAFIA:

Los buenos días perdidos. Pr.: Coral Films (España), 1975. G.: Antonio Gala y Miguel Rubio, según la obra homónima. D.: Rafael Gil. I.: Juan Luis Galiardo, Teresa Rabal, Queta Claver, Manuel Galiana, Erasmo Pascual, Eulalia del Pino, Mabel Escaño.

4. Mañas, Alfredo (Ainzón -Zaragoza-, 1924).

Hombre de teatro total -actor, director, adaptador-, además de autor, su primera pieza (***Tiempo de luz***, o ***Dimas***) se estrenó en Barcelona en 1953, pero su descubrimiento como dramaturgo no se produjo hasta 1959, con ***La feria de Cuernicabra***, versión farsesca del tema tradicional de la *"picara molinera"*. Le siguió su pieza más celebrada, ***La historia de los Tarantos*** (1962), una trasposición de los amores de Romeo y Julieta a la comunidad gitana barcelonesa. Dio a conocer después ***La feria del come y calla*** (1965), destinada al público infantil, y una recreación del mito español, *Don Juan* (1966), estrenada por Antonio Gades. Inédita su siguiente obra (***Danzando bajo la horca***, 1975), por problemas de censura, la trayectoria posterior de Mañas se orientó en el arreglo y adaptación de textos clásicos, entre los que destacan los de tema galdosiano (***Misericordia***, 1972, y ***Miau***, 1987) [868]. Su labor en el ámbito del cine ofrece los siguientes aspectos:

a) Como guionista y actor.

Obtuvo en 1954 un premio en el Concurso Nacional de Guiones Radiofónicos, pe ro su paso a la industria del cine no se produjo hasta finales de los 60, colaborando en varias adaptaciones literarias sobre novelas de Galdós (***Fortunata y Jacinta***, 1969, y ***Marianela***, 1972), Vélez de Guevara (***El Diablo Cojuelo***, 1970), Anatole France (***El Cristo del***

[868] A A.Mañas suele incluirsele en el grupo de la *"generación realista"*, junto a Muñiz, Martín Recuerda, Olmo..., Véase C.Oliva, op.cit., pp.283-284.

Océano, 1970), Eugenio Noel (***Las siete cucas***, 1980) [869], y en una versión de ***Bodas de sangre***, de García Lorca, que sirvió de inspiración para el film homónimo de Saura y Gades en 1980.

Como actor ocasional ha intervenido en la ya citada versión de ***Fortunata y Jacinta*** (1969), de Angelino Fons, y en ***Del amor y otras soledades*** (B.Martín Patino, 1969), ***Contra la pared*** (B.Fernández, 1974), y ***El extranger-oh! de la Calle Cruz del Sur*** (J.Grau, 1986).

b) Como autor adaptado.

La renombrada pieza gitana de Mañas ha sido llevada al cine, muy libremente, en dos ocasiones. En la primera, ***Los Tarantos*** (1963), su director, Rovira-Beleta, aprovechó a la gran bailarina Carmen Amaya y a Antonio Gades, y utilizó a la joven actriz-bailarina Sara Lezana que había actuado ya en la obra teatral, siendo el film nominado para el Oscar de Hollywood de 1964 [870]. En la segunda, ***Montoyas y Tarantos*** (1989), el productor y director Vicente Escrivá -quien contó en el guión con el propio autor-tambien acudió a intérpretes del mundo del baile, como Cristina Hoyos y Antonio Canales.

---

[869] Véase Rafael Utrera, "La novela de Pérez Galdós en la pantalla", *Galdós en la pantalla*, Las Palmas, Filmoteca Canaria, 1989, pp.5-17. Para las versiones de *El Diablo Cojuelo* y *Las siete cucas*, Véase Luis Quesada, *La novela española y el cine*, Madrid, JC, 1986, pp.42-43, y 223-224 respectiva-mente.

[870] Sobre los aciertos de la versión en clave musical con que abordó Rovira-Beleta el universo gitano de la pieza de Mañas, Véase el estudio de Román Gubern, en *Antología crítica del cine español 1906-1995*, Julio Pérez Perucha (ed.), Madrid, Cátedra/Filmoteca Española, 1998, pp.540-542.

FILMOGRAFIA:

Los Tarantos. Pr.: Tecisa/RB Films (España), 1963. G.: Francisco Rovira-Beleta, ba sado en *La historia de los Tarantos*. D.: Francisco Rovira-Beleta. I.: Carmen Amaya, Sara Lezana, Daniel Martín, Antonio Prieto, Margarita Lozano, José Manuel Martín, Antonio Gades, *La Singla*, Carlos Villafranca.

Montoyas y Tarantos. Pr.: CVC/Teo Escamilla/Canal Sur (España), 1989. G.: Alfredo Mañas y Vicente Escrivá, basado en *La historia de los Tarantos*. D.: Vicente Escrivá.

I.: Cristina Hoyos, Juan Antonio Jiménez, Esperanza Campuzano, Sancho Gracia, Juan Paredes, Mercedes Sampietro, José Sancho, Queta Claver, Antonio Canales.

5. Martín Recuerda, José (Granada, 1922).

Dramaturgo adscrito a la llamada *"generación realista"*, se dedicó activamente al teatro desde 1952, con el T.E.U. de Granada en el que estrenó sus obras ***La llanura***, en 1954, y ***Los átridas***, en 1955. Obtuvo el Premio "Lope de Vega" 1958 con ***El teatrito de don Ramón***, y en 1963 -bajo la dirección de Luis Escobar- tuvo lugar el estreno de ***Las salvajes en Puente San Gil***, una de las obras que más ha contribuido a su reconocimiento popular, junto con ***¿Quién quiere una copla del Arcipreste de Hita?*** (1965), y ***Las arrecogías del Beaterio de Santa María Egipcíaca*** (1977), montadas ambas por Adolfo Marsillach. Autor de numerosas obras que permanecen inéditas, entre las últimas que han llegado a la escena se encuentran ***El engañao*** (Premio "Lope de Vega"

1976), estrenada en 1981, ***Las conversiones*** (estrenada con el título de ***El carnaval de un reino***, en 1985), y ***La Trotski***, dada a conocer en la Expo de Sevilla de 1992 [871]. La relación del autor con el cine aparece en:

a) Guionista experimental.

Los guiones cinematográficos del dramaturgo se basan en diversos proyectos de tema histórico y social que nunca llegaron a realizarse. El primero, "Mudarra y los siete Infantes de Lara" (1963), lo escribió para la productora Procusa de Madrid, y permanece inédito. Los otros dos sólo han sido editados: "El Ebro"(1983), publicado en la revista ***Barcarola***, núms.13-14, Albacete, 1983 (incluye un estudio de Antonio Morales sobre las obras escritas por el autor para televisión); y "La gitanica Rosa" (1985), sobre el mundo gitano, publicado también en ***Barcarola***, Albacete, 1985[872].

b) Autor adaptado.

La obra ***Las salvajes en Puente San Gil*** la llevó al cine en 1966 Antonio Ribas, quien hizo su debut como director con esta adaptación, coincidiendo con el período aperturista de García Escudero. En el contexto del Nuevo Cine Español de los 60 -plaga-do de guiones originales y escasas adaptaciones literarias-, el film homónimo de Ribas, rodado en

---

[871]Para un mejor conocimiento de la trayectoria de este dramaturgo, Véanse Antonio Morales, "Estudio preliminar" de José Martín Recuerda, *Las Conversiones.Las ilusiones de las hermanas viajeras*, Murcia, Ed.Godoy, 1981, pp.9-81, y el estudio de su especialista Angel Cobo, *José Martín Recuerda: Génesis y evolución de un autor dramático*, Granada, Diputación Provincial, 1993.

[872]Véase A.Cobo, "Bibliografía", en *José Martín Recuerda**...***, op.cit., p.185.

blanco y negro y escenarios naturales, se adscribía a los postulados del *"realismo crítico"* de aquel movimiento [873].

FILMOGRAFIA:

Las salvajes en Puente San Gil. Pr.: Montornés Films (España), 1966. G.: Antonio Ribas y Miguel Sanz, según la obra homónima. D.: Antonio Ribas. I.: Adolfo Marsillach,

Elena María Tejeiro, María Silva, Rosana Yanni, Carmen de Lirio, Luis Marín, Nuria Torray, Trini Alonso, Jesús Aristu, Vicky Lagos, Ana María Morales, Valentín Tornos.

6. Moncada, Santiago (Madrid, 1927).

Dramaturgo, novelista y guionista, obtuvo el Premio"Calderón de la Barca" dos veces: en 1957 por ***Tránsito de madrugada***, y en 1962 por ***Paulina y los pingüinos***, así como el "Isaac Fraga" 1961 por ***Alrededor de siempre***, estrenada al año siguiente por Cayetano Luca de Tena. Tambien fue premiado por su primera novela, ***Carta a nadie***, con el "Elisenda de Montcada" 1961. Sus piezas posteriores son representativas de la *"comedia burguesa"*, escritas para primeras figuras y mantenidas mucho tiempo en cartel. Entre las más exitosas cabe citar: ***Juegos de medianoche*** (1971), ***La muchacha sin retorno*** (1975), ***Violines y***

---

[873] Sobre tan insólita reconversión de Teatro a Cine, Véase el estudio de Carlos Aguilar, *Antología crítica del cine español...*, ed.cit., pp.647-649. Sobre el proceso seguidopor el texto teatral vertido al cine y los problemas del guión con la censura, Véanse J.A.González Casanova, "Martín Recuerda, al cine", en la introducción a José Martín Recuerda, *El teatrito de don Ramón.Las salvajes en Puente San Gil.El Cristo*, Madrid,Taurus, 1969, pp.74-84; y "Entrevista con Antoni Ribas", *Dirigido por*, núm.8, diciembre 1973, pp.3-4.

trompetas (1977), ***Salvad a los delfines*** (1979), ***Las tormentas no vuelven*** (1982), *Entre mujeres* (1988), ***Cena para dos*** (1991), ***Siempre en otoño*** (1992), ***¿Y ahora qué?*** (1996), etc. [874]. Su relación con el cine viene dada por los siguientes aspectos:

a) Como guionista y productor.

Su labor teatral la alternó con la de guionista profesional desde 1962, iniciada con la comedia ***Siempre en mi recuerdo*** (S.F.Balbuena y M.Caño), y continuada hasta la fecha en innumerables films de género y coproducciones y algunas adaptaciones de obras teatrales (de Alfonso Paso, ***Querido profesor***, 1966; de Jaime Salom, ***La noche de los cien pájaros***, 1976), y novelísticas. De éstas destacan ***Beatriz*** (1976), de Valle-Inclán, y ***El hombre que supo amar*** (film de Miguel Picazo, basado en la novela *Una aventura iluminada*, de José Cruset). Durante los años 80 se convirtió en guionista y productor de varias películas de Jesús Franco [875].

b) Autor adaptado.

El propio autor escribió la adaptación de su novela, ***Carta a nadie***, comenzada a rodar por Manuel Caño en 1964 pero quedando la película inconclusa. De su abundante producción teatral se llevaron al cine tres de sus obras de mayor éxito, con la particulari dad de figurar él mismo como

---

[874]Véase A.Berenguer y M.Pérez, *Tendencias del Teatro Español**...***, op.cit., pp.70- 71. Para una relación completa de la obra de S.Moncada, Véase Manuel Gómez García**,** *El teatro de autor en España (1901-2000**)***, Valencia, Asociación de Autores de Teatro, 1996, pp.217-218.

[875]Para tan prolífica actividad, remito a la ficha filmográfica en E.Riambau y C.Torre-iro, *Guionistas en el cine español**...***, Ibidem, pp.417-419.

guionista de las tres: ***El amor empieza a medianoche*** (versión de *Juegos de medianoche*, dirigida por Lazaga en 1973), ***Violines y trompetas*** (1984), versión de la comedia homónima, y ***La chica de la piscina*** (versión de *La muchacha sin retorno*, rodada en coproducción con México en 1986).

FILMOGRAFIA:

1) Guiones [876].

2) Adaptaciones.

El amor empieza a medianoche. Pr.: General Films Corporation (España), 1973). G.: Santiago Moncada, basado en *Juegos de medianoche*. D.: Pedro Lazaga. I.: Conchita Velasco, Javier Escrivá, Helga Liné, Chris Avram, Mabel Karr, Armando Calvo.

Violines y trompetas. Pr.: M.A.Gil Escalada/Nuevas Producciones Cinematográficas, S.A. (España), 1984. G.: Santiago Moncada, según la obra homónima. D.: Rafael Romero Marchent. I.: Jesús Puente, José Luis López Vázquez, Yolanda Farr, Aurora Redondo.

La chica de la piscina. Pr.: Izaro Films S.A./Televicine S.A.(España-México), 1986. G.: Santiago Moncada, basado en *La muchacha sin retorno*. D.: Ramón Fernández. I.: Arturo Fernández, Felicia Mercado, Mary Carrillo, Mayrata O´Wisiedo, Sonia Infante.

[876] El número de guiones escritos (1962-1995) alcanza la cifra de 54, Ibidem, pp.417-419.

7. Paso, Alfonso (Madrid, 1926 - 1978).

Comediógrafo, actor, guionista y director de cine, hijo del autor Antonio Paso y Cano, y hermano de los también autores Antonio, Enrique y Manuel, aparece como uno de los autores teatrales más fecundos y el que alcanzó mayor popularidad en toda España. Tras una etapa inicial (1946-1953) con varias obras presentadas en funciones minoritarias, su carrera profesional arranca de 1953, con ***Una bomba llamada Abelar do***, montada por el Teatro Popular Universitario en el teatro María Guerrero. A ésta siguieron sus primeros éxitos: ***Cuarenta y ocho horas de felicidad*** (1956), ***Lo siento, señor García*** (1956), ***Los pobrecitos*** (1957), ***El cielo dentro de casa*** (1958), ***Usted puede ser un asesino*** (1958), ***Adiós, Mimí Pompón*** (1958), ***Hay alguien detrás de la puerta*** (1958), ***Cena de matrimonios*** (1959), ***Cuidado con las personas formales*** (1960), ***La boda de la chica*** (1960), ***El canto de la cigarra*** (1960), ***Cosas de papá y mamá*** (1960), etc. Durante la década 1960-70 se convirtió en uno de los autores más solicitados por los empresarios y el más prolífico, con cerca de 200 obras estrenadas hasta 1973, fecha en que se interrumpe casi por completo su actividad escénica. Entre las piezas más populares de aquel período cabe citar: ***El niño de su mamá*** (1960), ***Cuando tú me necesites*** (1961), ***Una tal Dulcinea*** (1961), ***Vamos a contar mentiras*** (1961), ***Rebelde*** (1962), ***Los derechos de la mujer*** (1962), ***Las que tienen que servir*** (1962), ***Cómo casarse en 7 días*** (1962), ***De profesión: sospechoso*** (1962), ***Vivir es formidable*** (1963), ***Sí, quiero*** (1963), ***La corbata*** (1963), ***Educando a una idiota*** (1965), ***Querido profesor*** (1965), ***Este cura*** (1966), ***Enseñar a un sinvergüenza*** (1967), ***No somos ni***

Romeo ni Julieta (1968), ***¡Cómo está el servicio!*** (1968), etc. En los años siguientes decrece su popularidad progresivamente y el número de estrenos, entre los que se cuentan ***Juan Jubilado*** (1971), ***El señor que no tenía ganas*** (1975), ***La zorra y el escorpión*** (1977), y -ya desaparecido su autor-, ***Monjita me meteré*** (1981) [877]. Las vinculaciones del autor con la industria del cine quedan reflejadas en los siguientes aspectos:

a) Paso, argumentista y guionista.

Alfonso Paso se inició en el cine como guionista, mucho antes de triunfar en el teatro. Sus primeros trabajos los hizo en colaboración con José Luis Dibildos (***Hombre acosado***, 1950, ***Felices Pascuas***, 1954, y ***Sierra Maldita***, 1954). Por este film, Paso recibió el Premio del C.E.C. al "Mejor Argumento Cinematográfico 1954"[878]. Contra-tado por la productora Benito Perojo P.C. (1956-57), escribió varios guiones , en colaboración con Alfonso Sastre, Mariano Ozores, Armiñán y José Luis Colina, y volvió a

---

[877] Alfredo Marqueríe ofreció una primera biografía y ensayo de su producción teatral, estudiando las obras del período 1946-1960, clasificándolas temáticamente asi: sobre *"la posibilidad de lo imposible",* enigmáticas o *"de humor macabro"*, de *"delación y denuncia"*, *"tragicómicas"*, *"parodia de la Historia"*, y de *"la ilusión, esperanza y felicidad"*, Véase *Alfonso Paso y su teatro*, Madrid, Escelicer, 1960. Para un conocimiento mayor de su etapa posterior, Véanse los trabajos de José Monleón, "Alfonso Paso y su tragicomedia", en *El teatro de humor en España*, Madrid, Editora Nacional, 1966, pp.247-268, y su epígrafe "Alfonso Paso, la teoría del pacto", en *Treinta años de teatro de la derecha*, Barcelona, Tusquets, 1971, pp.126-130. Sobre Paso como fenómeno cultural y sociológico,Véase Luis Molero Manglano, *Teatro español contemporáneo*, Madrid, Editora Nacional, 1974, pp.116-136.

[878] Angel Falquina y Juan José Porto, *El cine español en premios*, Madrid, Editorial Madrid, 1974, p.70.

escribir con Dibildos los argumentos y guiones de dos películas producidas por éste entre 1967-68. En algunos títulos su participación quedó limitada a funciones de *dialoguista* (***La fierecilla domada***, 1955, ***Pan, amor y...Andalucía***, 1958, ***Crimen para recién casados***, 1959), o de *argumentista* (***Camino cortado***, 1955, ***Miedo***, 1955, y ***La noche y el alba***, 1958) [879].

b) Paso, actor y director de cine.

A mediados de los 60, Paso estrenó ***Querido profesor*** (1965), interpretada por él mismo en la escena y en la versión cinematográfica posterior. También apareció como actor en dos películas producidas por Agata Films (J.L.Dibildos): ***Lola, espejo oscuro*** (1965), y ***Amor a la española*** (1966), dirigidas ambas por Fernando Merino.

Como realizador debutó en 1968 al adaptar su obra ***No somos ni Romeo ni Julieta***, que fue seguida de otras versiones teatrales suyas, ***Vamos por la parejita*** (1969), y ***La otra residencia*** (1969 -basada ésta en *Los tontos más tontos...*-, y de la comedia homónima de Muñoz Seca, ***Los extremeños se tocan*** (1969). Las dos últimas cintas como director se basaban en guiones originales, ***Ligue Story*** (1971), y ***Celos, amor y Mercado Común*** (1973) [880].

---

[879] La importancia de Paso en el cine español debe buscarse,antes que como director, *"en su abundantísima labor como guionista y argumentista"*, según Angel A.Pérez Gómez y José L.Martínez Montalbán, *Cine español 1951/1978.Diccionario de directores*, Bilbao, Mensajero, 1978, p.244.

[880] Para esta faceta,Véase Azucena Merino, *Diccionario de directores de cine español*, Madrid, JC, 1994, p.122.

c) Paso, autor adaptado.

1. ESPAÑA.- En el cine español se han rodado 29 films basados en sus comedias. Las primeras versiones se realizaron a partir de 1960, sobre éxitos escénicos precedentes. En su paso al cine, veinte obras conservaron el título original, mientras nueve lo cambiaron. De éstas, dos pertenecen a la misma obra (*Cosas de papá y mamá*), de la que surgieron dos adaptaciones, ***Prohibido enamorarse*** (1961), y ***El abuelo tiene un plan*** (1972). El director que más éxito artístico y comercial alcanzó con las comedias de Paso fue José María Forqué, lo que animó a otros muchos realizadores a seguir su ejemplo sin alcanzar los mismos resultados [881]. Los directores que utilizaron las piezas del autor en más de una ocasión -además de Forqué- fueron: Tulio Demicheli (3), F.Fernán Gómez (2), Mariano Ozores (2), Pedro Lazaga (2), y Agustín Navarro (2). Y, finalmente, el propio autor -tras haber colaborado en diversas versiones como adaptadorse sirvió de tres comedias suyas, triunfantes a finales de los 60, para dar el paso a la dirección, como ya se ha comentado.

---

[881] Sobre la búsqueda de rentabilidad comercial en las comedias de Alfonso Paso, son bastante esclarecedoras las declaraciones del director Antonio Isasi Isasmendi, a propósito de su versión de *Vamos a contar mentiras* (1962): *"La hice en un momento que yo estaba desesperado y no sabía qué hacer para que la gente fuera a ver mis películas (...) Me fuí a Alfonso Paso, que estrenaba una obra cada día en Madrid, y le compré los derechos de ésta, que tenía mucho éxito en el teatro"*, en *Cartelera Turia*, núm.1760, 27 de octubre al 2 de noviembre, 1997, p.42. Para las versiones de *Usted puede ser un asesino*, *Las que tienen que servir*, y *El canto de la cigarra*, Véase F.Soria, *José María Forqué*, op.cit., pp.70, 98 y 132, respectivamente.

2. MEXICO.- En este país se realizaron las únicas versiones de ***Sí, quiero*** (Raúl de Anda, en 1965, realizó las funciones de adaptador y director), y ***La corbata***, que pasó a titularse ***El primer paso...de la mujer*** (1971), dirigida por José Estrada, sin que tengamos más referencias.

3. ARGENTINA.- En esta cinematografía, el prolífico productor-director Enrique Carreras acaparó gran parte del repertorio de Paso que triunfaba en Buenos Aires, ya que llegó a realizar cinco versiones de sus obras: ***Fiebre de primavera*** (basada en *La fiebre de junio*, 1965), ***De profesión, sospechosos*** (1966), y ***Este cura*** (1967) -ambas en coproducción con España-, ***Me gusta esa chica*** (1973), cuyo título de la obra original no logramos descifrar, y, finalmente, ***Mingo y Aníbal en la mansión embrujada*** (una libre adaptación de *Vamos a contar mentiras*, en 1986). La versión de ***Vivir es formidable*** (1966), de Leo Fleider, respondía tambien a la puntual adaptación de la pieza homónima estrenada allí dos años antes [882].

FILMOGRAFIA:

1) Guiones [883].

---

[882]La escasa información que poseemos de algunas de estas versiones argentinas -inéditas en España-, ha sido extraída del Archivo del Museo Municipal del Cine PABLO DUCRO´S HICKEN, de Buenos Aires, y de las fichas filmográficas correspondientes a Enrique Carreras y Leo Fleider, contenidas en Carlos Hugo Aztarain, *Ayer y hoy del cine argentino (1897-1988)*, Madrid, Tempo, 1988, pp.93-94, y 97-98,respectivamente.

[883]Para su prolífica labor como argumentista-guionista (52 títulos), remito de nuevo a la ficha filmográfica propuesta por E.Riambau y C.Torreiro, Ibidem, pp.455-456.

2) Adaptaciones.

Hay alguien detrás de la puerta. Pr.: P.C.Balcázar (España), 1960. G.: Miguel Cussó y Tulio Demicheli, según la obra homónima. Dial.: Alfonso Paso. D.: Tulio Demicheli. I.: Aurora Bautista, Arturo de Córdova, María Dolores Pradera, Manuel Alexandre.

Navidades en junio. Pr.: Tarfe Films/As Films (España), 1960. G.: Luis Marquina y Tulio Demicheli, basado en *El cielo dentro de casa*. D.: Tulio Demicheli. I.: Alberto Clo-sas, Marga López, Rafael Alonso, María del Puy, José Luis López Vázquez, Tony Soler.

Adiós, Mimí Pompón. Pr.: C.E.A./Tarfe Films (España), 1960. G.: Luis Marquina, según la obra homónima. D.: Luis Marquina. I.: Silvia Pinal, Fernando Fernán Gómez, Catalina Bárcena, Manuel Collado, José Luis López Vázquez, Carmen Bernardos.

Cuidado con las personas formales. Pr.: P.C.Bríó/J.M.López Patiño (España), 1961. G.: Agustín Navarro, Alfonso Paso, Manuel Pilares y Rafael J.Salvia, según la obra ho mónima. D.: Agustín Navarro. I.: Antonio Vilar, María Martín, José Rubio, José Luis López Vázquez, Luchy Soto, María Luisa Merlo, Simón Andreu.

Prohibido enamorarse. Pr.: Arturo González P.C. (España), 1961. G.: Edgar Neville, basado en *Cosas de papá y mamá*. D.: José Antonio Nieves Conde. I.: Isabel Garcés, Angel Garasa, Julio Núñez, Teresa Velázquez, Francisco Piquer, Gracita Morales.

Usted puede ser un asesino. Pr.: As Films (España), 1961. G.: José María Forqué, según la obra homónima. D.: José María Forqué. I.:

Alberto Closas, Amparo Soler Leal, José Luis López Vázquez, Julia Gutiérrez Caba, Pedro Porcel, José Luis Pellicena.

Suspendido en sinvergüenza. Pr.: Cinematográfica Hispánica (España), 1961. G.: Alfonso Paso, Luis Ligero, Juan García Atienza y Mariano Ozores, basado en *Lo siento, señor García*. D.: Mariano Ozores. I.: José Luis Ozores, Elisa Montés, Antonio Ozores, Antonio Prieto, Manolo Zarzo, Matilde Muñoz Sampedro.

El sol en el espejo. Pr.: Castilla Cooperativa Cinematográfica/F. J. Aicardi (España-Argentina), 1962. G.: Alfonso Paso, José Luis Colina, Antonio Vich y Alfonso Paso, basa do en *Los Pobrecitos*. D.: Antonio Román. I.: Yvonne Bastien, Alberto Dalbes, Luis Dávila, José Isbert, María Asquerino, Porfiria Sanchiz, Margarita Lozano, Ismael Merlo.

Cena de matrimonios. Pr.: P.C.Balcázar (España), 1962. G.: Miguel Cussó y Alfonso Balcázar, según la obra homónima. D.: Alfonso Balcázar. I.: Arturo de Córdova, Susana Campos, Enrique Diosdado, Marisa de Leza, Rafael Alonso, María Dolores Pradera.

Vamos a contar mentiras. Pr.: Isasi P.C. (España), 1962. G.: Jorge Feliu, José Font-Espina y Antonio Isasi Isasmendi, según la obra homónima. D.: Antonio Isasi Isasmendi. I.: Amparo Soler Leal, Juanjo Menéndez, José Luis López Vázquez, José Bódalo, Laly Soldevila, José Isbert, Gracita Morales.

Los derechos de la mujer. Pr.: Anabel Films (España), 1962. G.: Antonio Vich y José Luis Sáenz de Heredia, según la obra homónima. D.: José Luis Sáenz de Heredia. I.: Ja vier Armet, Mara Cruz, José Luis López Vázquez, Amelia de la Torre, Lina Canalejas.

Una tal Dulcinea. Pr.: Cinematográfica Luvi (España), 1963. G.: Rafael J.Salvia, Juan José Alonso Millán, y Mauricio Torres Larrodé, según la obra homónima. D.: Rafael J. Salvia. I.: Susana Campos, César del Campo, Juanjo Menéndez, Lina Morgan, Félix Da fauce, José Sepúlveda, Manuel Peiró, Patricia Luján.

El pecador y la bruja. Pr.: Anabel Films (España), 1964. G.: José Luis Martínez Mo llá y M.Martínez Ramis, basado en *Un roto para un descosido*. D.: Julio Buchs.I.: Mara Cruz, Javier Armet, Manolo Gómez Bur, José Bódalo, Angela Bravo, Antonio Garisa.

Los palomos. Pr.: Estela Films (España), 1964. G.: José María Rodríguez y Fernando Fernán Gómez, según la obra homónima. D.: Fernando Fernán Gómez. I.: Gracita Morales, José Luis López Vázquez, Fernando Rey, Mabel Karr, Julia Caba Alba.

Sí, quiero. Pr.: Radeant Films (México), 1965. G.: Raúl de Anda, según la obra homónima. D.: Raúl de Anda. I.: Rodolfo de Anda, Julissa, Fanny Cano, Andrés Soler, Tito Junco, Carlos Agosti, Emma Roldán.

Fiebre de primavera. Pr.: Argentina Sono Film (Argentina), 1965. G.: Basado en *La fiebre de junio*. D.: Enrique Carreras. I.: Palito Ortega.

De profesión, sospechosos. Pr.: P.C.Bríó/Argentino Sono Film (España-Argentina), 1965. G.: Julio Porter, basado en *De profesión: sospechoso*. D.: Enrique Carreras. I.:José Marrone, Antonio Prieto, Graciela Borges, Teresa Serrador, Tono Andreu.

Vivir es formidable. Pr.: Argentina, 1966. G.: Basado en la obra homónima. D.: Leo Fleider. I.: Se desconocen.

Querido profesor. Pr.: Pau Latina Films (España), 1966. G.: Santiago Moncada y Ja -vier Setó, según la obra homónima. D.: Javier Setó. I.: Alfonso Paso, Irene Gutiérrez Caba, Elisa Ramírez, Juan Luis Galiardo, Tomás Blanco, Manuel Galiana, Sara Guasch.

Las que tienen que servir. Pr.: Agata Films (España), 1967. G.: José Luis Dibildos, según la obra homónima. D.: José María Forqué. I.: Conchita Velasco, Amparo Soler Leal, Laura Valenzuela, Manolo Gómez Bur, Alfredo Landa, José Sazatornil *Saza*.

Educando a una idiota. Pr.: Picasa (España), 1967. G.: José A.Cascales, Heriberto S. Valdés y Ramón Torrado, según la obra homónima.D.: Ramón Torrado.I.: Conchita Nú-ñez, José Bódalo, José Campos, Manolo Gómez Bur, Tomás Blanco, Laly Soldevila.

Una señora estupenda. Pr.: Impala Films/Películas Rodríguez (España-México), 1967. G.: Alfonso Paso, Vicente Coello y Eugenio Martín, basado en *Cuando tú me necesites*. D.: Eugenio Martín. I.: Lola Flores, José Luis López Vázquez, Gracita Morales, Julissa, Miguel Gila, Luchy Soto, Joaquín Cordero, Julián Pastor.

Este cura. Pr.: Cesáreo González, S.A./Argentina Sono Film (España-Argentina), 1967. G.: Ariel Cortazo y Enrique Carreras, según la obra homónima. D.: Enrique Carreras. I.: Antonio Garisa, Evangelina Salazar, Alfredo Mayo, Javier Portales, Norberto Suárez.

¡Cómo está el servicio! Pr.: Filmayer Pr., S.A./Pefsa (España), 1968. G.: Vicente Coe-llo y Mariano Ozores, según la obra homónima. D.: Mariano Ozores.I.: Gracita Morales, José Luis López Vázquez, Antonio Ferrandis, Irene Gutiérrez Caba, José Sacristán.

No somos ni Romeo ni Julieta. Pr.: Copercines (España), 1968. G.: Alfonso Paso, según la obra homónima. D.: Alfonso Paso. I.: José Luis López Vázquez, Laly Soldevila, Emilio Gutérrez Caba, Enriqueta Carballeira, Antonio Martelo, Florinda Chico.

Cómo casarse en siete días. Pr.: Arturo González, P.C. (España), 1969. G.: Fernando Fernán Gómez, según la obra homónima. D.: Fernando Fernán Gómez. I.: Gracita Mora-les, Rosana Yanni, José Sazatornil *Saza*, Antonio Ozores, Lili Murati, José Sacristán.

Enseñar a un sinvergüenza. Pr.: Mundial Film, S.A./Eva Film, S.L. (España), 1969. G.: Agustín Navarro y Luis G. De Blain, según la obra homónima. D.: Agustín Navarro. I.: Carmen Sevilla, José Rubio, Mari Carmen Prendes, Manuel Alexandre, José Luis Coll, Tina Sáinz, Rafael Hernández.

La otra residencia. Pr.: Copercines (España), 1969. G.: Alfonso Paso, basado en *Los tontos más tontos de todos los tontos*. D.: Alfonso Paso. I.: José Luis López Vázquez, Florinda Chico, Enriqueta Carballeira, Pedro Valentín, Vicente Roca, Armando Calvo.

Vamos por la parejita. Pr.: Copercines (España), 1969. G.: Alfonso Paso, basado en *Vamos a por la parejita*. D.: Alfonso Paso. I.: Antonio Garisa, Florinda Chico, Rafaela Aparicio, Emilio Gutiérrez Caba, Enriqueta Carballeira, Milagros Pérez de León, María Luisa San José, Miguel del Castillo.

El primer paso...de la mujer. Pr.: México, 1971. G.: Basado en *La Corbata*. D.: José Estrada. I.: Se desconocen.

Me gusta esa chica. Pr.: Argentina, 1972. G.: Basado en una obra de Alfonso Paso. D.: Enrique Carreras. I.: Se desconocen.

El abuelo tiene un plan. Pr.: Filmayer Pr., S.A. (España), 1972.G.: Vicente Coello, J. José Daza y Mariano Ozores, basado en *Cosas de papá y mamá*. D.: Pedro Lazaga. I.: Paco Martínez Soria, Isabel Garcés, Maruja Bustos, Elvira Quintillá, Guadalupe Muñoz Sampedro, José Sacristán, Manuel Zarzo, Belinda Corell.

Estoy hecho un chaval. Pr.: Filmayer Pr., S.A. (España), 1975. G.: Vicente Coello y Alfonso Paso, basado en *Juan Jubilado*. D.: Pedro Lazaga. I.: Paco Martínez Soria, Queta Claver, Rafaela Aparicio, Roberto Font, Laly Soldevila, Mary Paz Pondal, Alfredo Mayo, Valeriano Andrés, Antonio Ozores, Carmen Lozano.

El canto de la cigarra. Pr.: Lotus Films Internacional, S.A. (España), 1980.G.: Hermó-genes Sáinz, según la obra homónima. D.: José María Forqué. I.: Alfredo Landa, Silvia Pinal, Verónica Forqué, Manuel Tejada, Armando Calvo, Helga Liné, Fernanda Hurtado, Rafael Díaz, Arturo Alegro.

El niño de su mamá. Pr.: Lotus Films Internacional, S.A. (España), 1980. G.: Juan José Alonso Millán, según la obra homónima. D.: Luis María Delgado. I.: Juan Ribó, Silvia Pinal, Victoria Vera, Florinda Chico, Juan Luis Galiardo, Eduardo Fajardo, Arturo Alegro, Mari Carmen Prendes.

La zorra y el escorpión. Pr.: Jacinto Santos P.C. (España), 1982. G.: Manuel Iglesias Vega, según la obra homónima. D.: Manuel Iglesias Vega. I.: Esperanza Roy, Máximo Valverde, Nino Bastida, Pepa Ferrer.

Mingo y Aníbal en la mansión embrujada. Pr.: Cinematográfica Victoria SRL (Ar gentina), 1986. G.: Roberto Peregrino Salcedo y Salvador Valverde, basado en *Vamos a contar mentiras*. D.: Enrique Carreras. I.: José Carlos Altavista, J.C.Calabró, Tristán Horacio O´Connor, Cristina del Valle, Enrique Borrás, Luis Medina Castro.

8. Salom, Jaime (Barcelona, 1925).

Dramaturgo y oftalmólogo, alternó ambas actividades durante muchos años. Inició su labor teatral en los circuitos de cámara y ensayo, estrenando en 1954 su obra ***El men-saje*** María Jesús Valdés. Considerado generacionalmente, junto a Martín Recuerda, Muñiz, Rodríguez Méndez y otros autores de la línea *realista*, a partir de 1960 empezó a cultivar diversos géneros dentro de los límites de la *"comedia burguesa"*, destacando en su prolífica trayectoria dramática por el *policíaco* (***Culpables***, 1961, y ***Falta de pruebas***, 1964), la comedia *costumbrista* (***El triángulo blanco***, 1960), y *de fantasía* (***El baul de los disfraces***, 1964), los dramas *morales* y *simbolistas* (***La casa de las chivas***, 1968, ***La playa vacía***, 1970, ***La noche de los cien pájaros***, 1972), la problemática amorosa (***La piel del limón***, 1976, ***Una hora sin televisión***, 1986, ***Mariposas negras***, 1994), y la sociopolítica (***Los delfines***, 1969, ***El corto vuelo del gallo***, 1980, ***El señor de las patrañas***, 1990), y las obras biográficas como ***Casi una diosa*** (1993), sobre Gala-Dalí, y ***El otro***

William (1998), en torno a Shakespeare [884]. Actualmente sus obras se representan con notable éxito en los escenarios de Broadway y del mismo Hollywood. La relación de Salom con el cine se refleja en :

a) Salom, guionista.

Recibió el carnet profesional como guionista en 1962 por haber elaborado previa -mente tres guiones, los de las películas inspiradas en tres de su obras: ***Tu marido nos engaña*** (1958) - sobre *El triángulo blanco* -, ***Carta a una mujer*** (1961) -sobre *El mensaje* -, y ***Los culpables*** (1962) - sobre la pieza *Culpables* -. Las dos primeras fueron abordadas por el mismo director, Miguel Iglesias, hombre vinculado a su teatro por haber montado la obra ***El mensaje*** en 1959, con bastante éxito, y con el que vuelve a colaborar escribiendo los diálogos de otra película suya, ***Muerte en primavera*** (1964). En 1976 participó como coguionista de la adaptación en México de ***La playa vacía***, y en 1987 trabajó intensamente en el guión de una superproducción que, sobre el Padre Las Casas, le encargó la Sociedad Estatal del V Centenario y otras instituciones (el Instituto Mexicano de Cinematografía, Multimedia A.G., y Las Casas P.C.), pero el proyecto no se llevó a cabo [885].

---

[884] Para un acercamiento a la biografía teatral y al estudio temático y estructural de su obra, Véase, en primer lugar, el ensayo que le ha dedicado su especialista Jesús Izquierdo Gómez, *Obra teatral de Jaime Salom*, Granada, Universidad, 1993. Véanse tambien Alfredo Marqueríe, *Realidad y fantasía en el teatro de Jaime Salom*, Madrid, Escelicer, 1973, y Phyllis Zatlin-Boring, *Jaime Salom*, Boston, Twayne Publishers, 1982.

[885] Los datos sobre su carnet de guionista y el proyecto Las Casas aparecen en la “Cronología teatral” propuesta por J.Izquierdo Gómez, op.cit., pp.15 y 22.

b) Autor adaptado.

Ha quedado reseñado antes que las dos primeras versiones de sus obras las realizó el mismo director. La primera, ***Tu marido nos engaña*** (1958), se rodó dos años antes del montaje escénico de la obra original, mientras la segunda, ***Carta a una mujer*** (1961), se llevó a cabo inmediatamente después de la triunfal reposición de la obra ***El mensaje*** en el teatro Alexis de Barcelona [886]. Las siguientes versiones aparecen extraidas de las obras homónimas: ***La casa de las chivas*** (1971), dirigida por León Klimovsky [887], ***La noche de los cien pájaros*** (1975), por Romero Marchent, y ***La playa vacía*** (1976), por Roberto Gavaldón, hecha en coproducción con México.

FILMOGRAFIA:

Tu marido nos engaña. Pr.: Cineprodex (España), 1958. G.: Jaime Salom y Miguel Iglesias, basado en *El triángulo blanco*. D.: Miguel Iglesias. I.: Ricardo Palmerola, Marta Padován, Pepita Serrador, Roberto Font, María Teresa Serrano, Adela Carbone.

Carta a una mujer. Pr.: Cineprodex (España), 1961. G.: Jaime Salom y Miguel Igle sias, basado en *El mensaje*. D.: Miguel Iglesias. I.:

---

[886] Las implicaciones políticas de uno de los personajes de la obra y del film (el ex-marido alistado en la División Azul), las contempla Sergio Alegre al incluir aquél entre los films *de ficción* de su ensayo *El cine cambia la Historia: Las imágenes de la División Azul*, Barcelona, PPU, 1994, pp.312-313.

[887] El semifracaso de la película -pese al excelente trabajo de sus intérpretes- venía a contrastar con el triunfo excepcional de la obra en los escenarios (en Madrid rebasó, con 1343 representaciones,el récord de permanencia en cartel),Véase F.Alvaro,*El Espectador y la Crítica* (T.XII), op.cit.,1970, pp.3-8.

Emma Penella, Luis Prendes, José Guardiola, Rafael Durán, Luis Induni, José Moreno, Alicia Tomás.

Los culpables. Pr.: P.C.Teide (España), 1962. G.: Jaime Salom, Luis Alcofar y José María Forn, basado en *Culpables*.D.:José María Forn. I.: Susana Campos, Yves Massard, Tomás Blanco, Ana María Noé, Félix Fernández, Gérard Tichy, Luis Induni.

La casa de las chivas. Pr.: Galaxia Films (España), 1971. G.: Manuel Villegas López, José Luis Garci y Carlos Pumares, según la obra homónima. D.: León Klimovsky. I.: Charo Soriano, Simón Andreu, María Kosty, Ricardo Merino, Pedro Mari Sánchez.

La noche de los cien pájaros. Pr.: Lotus Films Internacional, S.A. (España), 1975. G.: José Luis Garci, Juan Miguel Lamet y Santiago Moncada, según la obra homónima. D.: Rafael Romero Marchent. I.: Carmen Sevilla, Javier Escrivá, Agata Lys, Jorge Rigaud.

La playa vacía. Pr.: Lotus Films Internacional, S.A./Conacite Uno (España-México), 1976. G.: Jaime Salom y Enrique Herreros, según la obra homónima. D.: Roberto Gaval-dón. I.: Amparo Rivelles, Jorge Rivero, Pilar Velazquez, Queta Claver, Luis Ciges.

9. Zabalza, José María (Irún -Guipúzcoa-, 1928).

Autor teatral, novelista y cineasta, se diplomó en la especialidad de Dirección por el I.I.E.C. y dirigió dos largometrajes antes de escribir para el teatro. Estrenó en 1959 su primera obra, ***Camerino sin biombo***, drama de sólo cuatro personajes en el que la crítica llegó a advertir ciertas influencias cinematográficas en cuanto a la estructuración de la obra en cuadros y la

dinámica de la acción [888]. Sus siguientes obras oscilaron entre el melodrama religioso (***Autopsia de María Magdalena***, 1960), y la comedia dramática (***Pensión Rosita***, y ***Ginebra para cenar***, 1962), mientras la titulada ***Las arañas viajan de noche*** fue prohibida por la censura. Como novelista es autor de ***Letrero de retrete y otras zarandajas***, y ***El braguetazo*** (1976). Su relación con la industria del cine cabe estudiarla en:

a) Guionista, director-productor y autor adaptado.

Zabalza se inició en el cine con un melodrama (***También hay cielo sobre el mar***, 1955), y una comedia de humor negro (***Entierro de un funcionario en primavera***, 1958), dos films con guiones propios, como lo han sido todos los de su producción posterior. En 1964 creó la productora Uranzu Films S.L. para sus tres siguientes films: ***Julieta engaña a Romeo*** (1964), ***Algunas lecciones de amor*** (1965), y ***Camerino sin biombo*** (1965). Su filmografía se completa con numerosos films de género (*spaghetti western*, *folklórico*, *de terror*, etc.), característicos de la producción nacional de la época [889].

En 1965 abordó la adaptación de su obra homónima, ***Camerino sin biombo***, en la que siguió fielmente el texto al mantener el mismo número

---

[888] Véase F.Alvaro, (T.II), Ibidem, 1960, p.82.

[889] Su carrera cinematográfica resulta carente de calidad pues *"ha picoteado por todos los subgéneros de moda del cine español, pero sin lograr nunca ninguna obra relevante"*, según A.A.Pérez Gómez y J.L. Martínez Montalbán, ***Cine español 1951 /1978...***, op.cit., p.327.

de personajes (un hombre y tres mujeres), y lugar de acción (un cabaret de ínfima categoría) [890].

FILMOGRAFIA:

Camerino sin biombo. Pr.: Uranzu Films S.L. (España), 1965. G.: José María Zabal-za, según la obra homónima. D.: José María Zabalza. I.: Paloma Valdés, Germán Cobos, Gemma Cuervo, Carmen Lozano.

10. Otros Autores.

1. FERNANDO LAZARO CARRETER (Zaragoza, 1923).- Filólogo, dramaturgo y crítico teatral, se dio a conocer como autor con su primera obra, ***La señal***, que en 1956 Claudio de la Torre montó en el Teatro María Guerrero. A ésa siguieron dos títulos más *(**Los primeros calores***, y ***Un hombre ejemplar***), y la comedia escrita a la medida de Paco Martínez Soria -en el personaje del *paleto* ejemplar-, ***La ciudad no es para mí***, dada a conocer en 1963 con el seudónimo de *Fernando Angel Lozano*. Dicha comedia batió la marca de representaciones de la época pues llegó a figurar aún en el repertorio de su intérprete hasta el año 1966. El productor Pedro Masó compró los derechos de la pieza para adaptarla al cine en 1965, con el mismo título y con el propio Martínez Soria quien pasaría a encarnar de nuevo al paleto del desarrollismo [891].

---

[890] Luis Gómez Mesa apunta que al escribir esta obra, su autor ya pensó su traslado al cine, Véase *La Literatura Española en el cine nacional (Documentación y crítica)*, Madrid, Filmoteca Nacional de España, 1978, p.281.

[891] La película *La ciudad no es para mí* se convirtió por entonces en el título más taquillero del cine español, al recaudar en un año 70 millones de pesetas, según datos recogidos

La ciudad no es para mí. Pr.: Pedro Masó, P.C. (España), 1965. G.: Vicente Coello y Pedro Masó, según la obra homónima. D.: Pedro Lazaga. I.: Paco Martínez Soria, Doris Coll, Eduardo Fajardo, María Luisa Ponte, Margot Cottens, Alfredo Landa, Gracita Morales, Cristina Galbó, Manolo Gómez Bur, José Sacristán.

2. RICARDO LOPEZ ARANDA (Santander, 1934 - Madrid, 1996).- Autor dramático perteneciente a la generación *realista*, se reveló en 1958 al obtener el Premio Nacional de Teatro Universitario, con ***Nunca amanecerá***, seguido del Premio "Calderón de la Barca" 1959, con ***Sinfonía en gris***, pieza a la que se le cambió el título para su estreno posterior en el María Guerrero: ***Cerca de las estrellas*** en 1960 cosechó un extraordinario éxito. Dió a conocer luego ***Noches de San Juan*** (1964), cuyo fracaso le obligó a dedicarse a la adaptación escénica de textos narrativos y dramáticos de otros autores (tales como ***Fortunata y Jacinta***, de Galdós, ***El Buscón***, de Quevedo, ***La locandiera***, de Goldoni, etc.), hasta volver a estrenar en 1978, ***Isabelita la Miracielos***. En 1983, ***Isabel, reina de corazones***, resultó otro inesperado éxito para su autor al abordar

---

por Fernando Vizcaino Casas, ***Historia y anécdota del cine español***, Madrid, Adra, 1976, p.178. Sobre la importancia de la misma película como documento sociológico,Véase Florentino Soria,"Panorama sobre la comedia cinematográfica española", en *La comedia en el cine español*, Ramón Rubio (coord.), Madrid, Imagfic, 1986, p.14. Respecto al significativo personaje de Martínez Soria, Véase el estudio de María Antonia García de León, "Los personajes rurales en el cine español (Historia y sociología de un arquetipo rural:la figura del paleto)", en *El paso del mudo al sonoro en el cine español*, Román Gubern (ed.), Actas del IV Congreso de la A.E.H.C., Madrid, Complutense, 1993, pp.321-332.

el tema del destierro de Isabel II en clave de alta comedia [892]. Como guionista desarrolló una intensa actividad para televisión, siendo menor sus colaboraciones cinematográficas. Su primer contacto con el cine fue a través del director César Ardavín, quien lo contrató para hacer la adaptación fílmica de su obra, ***Cerca de las estrellas***, en 1961. La película poseía un marcado sabor teatral pero obtuvo importantes premios, entre ellos el de Mejor Película de Habla Española en el Festival del Mar del Plata 62 [893]. Tiempo después, López Aranda participó como guionista en otras adaptaciones de obras literarias: ***Fortunata y Jacinta*** (A.Fons, 1969), y ***Tormento*** (P.Olea, 1974), sobre las novelas homónimas de Galdós, y ***Marta*** (J.A.Nieves Conde, 1970), sobre la pieza teatral de Alonso Millán.

Cerca de las estrellas. Pr.: Aro Films (España), 1961.G.: Ricardo López Aranda y César Ardavín, según la obra homónima. D.: César Ardavín. I.: Marisa de Leza, Fernando cebrián, Silvia Morgan, Milagros Leal, Jorge Rigaud, Enrique Avila, Adriano Domínguez, Enriqueta Carballeira, Gonzalo Cañas.

3. JOAQUIN MUNTAÑOLA (Barcelona, ¿ ?).- Caricaturista y autor catalán de obras cómicas en lengua vernácula, el cual mantuvo una cierta actividad escénica en el período 1965-69. Se reveló con una pieza cómica,

---

[892] Sobre el significado escénico de la primera etapa de éste y su trayectoria posterior, Véase L.Molero Manglano, ***Teatro español contemporáneo***, op.cit., pp.363-366.

[893] Véase la crítica de *Cerca de las estrellas*, por Claudio Guerín Hill y Jesús G. De Dueñas, *Nuestro Cine*, núm.24, noviembre 1963, pp.58-59.

estrenada en pleno agosto en el Talía de Barcelona, ***En Baldiri de la Costa*** (1965), causando una grata sorpresa por su gran hallazgo teatral del personaje de *Baldiri*, de cuya figura hizo una excelente labor el actor Pau Garsaball, y tuvo un éxito clamoroso, alcanzando ese año las 200 representaciones y reponiéndose al cabo de dos temporadas [894]. En los años siguientes, Muntañola estrenó varias obras de humor farsesco (***Dos mesos a Barcelona***, farsa desarrollada con ocho personajes y sólo dos intérpretes, 1966), o de crítica social (***Ja tenim 600***, 1966), y sucesivos vodeviles para la temporada estival (***Ja venen els rusos***, 1967, ***El meu marit te pa al´ull***, 1968, ***Una noia de bosc***, 1969), y la comedia ***Ronyons de recanvi*** (o *"Riñones de recambio"*, 1969), última de la que tenemos noticia. En 1967, el productor Isasi Isasmendi intentó rentabilizar el gran éxito de la primera obra de Muntañola, que pasó a titularse ***El Baldiri de la costa***, protagonizada por el cómico Joan Capri de la que se efectuaron dos versiones, catalana y castellana.

El Baldiri de la costa. Pr.: Antonio Isasi P.C. (España), 1967. G.: José María Font Espina, Antonio Isasi Isasmendi, Francisco Pérez Dolz y José María Ricarte, según la obra homónima. D.: José María Font Espina. I.: Joan Capri, María Matilde Almendros, *Alady*, Alicia Tomás, Enrique Navarro, Pilar Velázquez, Monserrat Julió, Angel Alvarez.

---

[894] Según los datos que figuran en F.Alvaro, *El Espectador y la Crítica* (T.VIII), Ibidem, 1966, pp.345-346 y 354.

4. EMILIO ROMERO (Arévalo -Avila-, 1917).- Periodista, novelista, ensayista y autor teatral, en 1957 obtuvo el Premio "Planeta" por su novela ***La paz empieza nunca***, con la que inició un vasto fresco de la historia político-social contemporánea, inspirada directa o indirectamente en la guerra civil española (***Todos morían en Casa Manchada***, 1969) [895]. Como autor teatral se dio a conocer en 1963 con ***Historias de media tarde***, y estrenó con desigual fortuna piezas en la línea del teatro *de ideas* (***Las personas decentes me asustan***, y ***Las ratas suben a la ciudad***, 1964, ***Lola, su novio y yo***, 1966, ***Sólo Dios puede juzgarme***, 1969, ***El amante jubilado***, 1970, etc.), aún cuando obtuvo su más sonoro triunfo con la comedia *"de boulevard"*, ***Verde doncella*** (1967) [896]. El director Rafael Gil extrajo de ella al año siguiente una película titulada igual que la pieza y con un reparto de atractivo comercial. Además de esta versión de la obra teatral, Romero ha visto adaptadas dos de sus novelas, ***La paz empieza nunca*** (L.Klimovsky, 1960), en cuyo guión participó, y ***Casa Manchada*** (J.A.Nieves Conde, 1975), con el título abreviado, y es autor del guión original de otro film, ***Uno del millón de muertos*** (A.Velasco, 1976), ambientado como sus novelas en la guerra civil española [897].

---

[895] Eugenio G.De Nora incluye a Romero entre los novelistas del cap. "El impacto de la guerra española en la novela", *La novela española contemporánea (1939-1967)*, III, Madrid, Gredos, 1973, pp.59-60.

[896] Véase M.Gómez García, *El teatro de autor en España...*, op.cit., pp.64 y 77.

[897] Sobre las versiones novelísticas, Véase L.Quesada, *La novela española y el cine*, op.cit., pp.368-370.

Verde doncella. Pr.: Coral Films (España), 1968. G.: Rafael J.Salvia, según la obra ho-mónima. D.: Rafael Gil. I.: Sonia Bruno, Juanjo Menéndez, Antonio Garisa, Julia Caba Alba, Mary Paz Pondal, Venancio Muro, Rafael López Somoza.

5. ROBERTO ROMERO (Buenos Aires, ¿ ?).- Bailarín - coreógrafo y comedió grafo afincado en España hacia finales de los 60 en que estrena su primera obra, ***Coqueluche***, en el verano de 1968 y, ante el inesperado éxito, se repone al año siguiente despues de rebasar las 200 representaciones. Esta comedia costumbrista poseía el acierto de crear un tipo femenino delicioso (*Coqueluche*), y en la siguiente, ***Acelgas con cham -pagne*** (1969), el joven autor abordaba de forma desenfadada el tema del tipo sexualmente equívoco, construyendo con diálogo fácil y divertido y tipos bien delineados una comedia con buen pulso teatral. Ambas piezas siguieron el mismo curso comercial, con largas giras por España, y la subsiguiente adaptación al cine. Otras obras del mismo autor, ***Florencia Falcón, abogado*** (1971), ***Fruta madura*** (1974) -nuevo éxito de comedia sentimental sobre las relaciones entre una mujer madura y un jovencito-, ***Un día con Sergio*** (¿1975?), y ***Joven, rico y caradura*** (1978), escrita por encargo a la medida del actor José Rubio y último título estrenado[898]. De tres de sus comedias teatrales se han efectuado

[898]Los únicos datos sobre este autor (¿argentino o español?) proceden de *El Espectador y la Crítica* (T. XI,XII, XVII y XXI), Ibidem, 1969,1970,1975 y 1979, pp. 75-78, 70-74, 52-54, y 229-230, respectivamente. Después de esas fechas no constan otros estrenos del citado autor.

versiones cinematográficas: ***Coqueluche*** (1970), dirigida por Germán Lorente, ***Mi hijo no es lo que parece*** (1973), versión musical de *Acelgas...*, pensada para lucimiento de Celia Gámez y Esperanza Roy [899], y ***Un día con Sergio*** (1975), planteada tambien como vehículo estelar para Lina Morgan.

Coqueluche. Pr.: Filmayer/Estudios Roma, S.A. (España), 1970. G.: Vicente Coello y Germán Lorente, según la obra homónima. D.: Germán Lorente. I.: Analía Gadé, Juan Luis Galiardo, Silvia Dionisio, Manuel Miranda, Gracita Morales, José Sazatornil *Saza*, María Isbert, Aurora Redondo.

Mi hijo no es lo que parece/ Acelgas con champañ...y mucha música. Pr.: Cámara, P.C. (España), 1973. G.: Pepe Ruiz, Luis Sanz y Juan José Daza, basado en *Acelgas con champagne*. D.: Angelino Fons. I.: Celia Gámez, Esperanza Roy, Jorge Lago, José Sazatornil *Saza*, Milagros Leal, Manuel Summers, Tony Soler.

Un día con Sergio. Pr.: Lotus Films Internacional, S.A. (España), 1975. G.: Santiago Moncada, según la obra homónima. D.: Rafael Romero Marchent. I.: Lina Morgan, Juan Luis Galiardo, Florinda Chico, Manolo Codeso, Antonio Ozores, Alfredo Mayo, Carmen Platero, Aurora de Alba.

---

[899] Esta película ostentó en su lanzamiento publicitario el subtítulo de *"Acelgas con champañ...y mucha música"*.

5. VIII. ULTIMAS GENERACIONES DE TEATRO ESPAÑOL

Los autores reunidos en este capítulo no todos guardan una relación generacional. Hallamos, en primer lugar, a un escritor catalán recientemente desaparecido, el polifacético Joan Brossa, cuyo teatro experimental y vanguardista empezó a ser reconocido tardíamente, en los años de la transición democrática. Le siguen, otro autor con una producción escénica anterior a esa fecha pero estrenada igualmente tarde, Rodríguez Méndez, perteneciente a la *"generación realista"*, y dos hombres *de teatro* -con una larga trayectoria como actores y directores de escena-, Fernán Gómez y Marsillach, pero un tanto atípicos como autores que no alcanzaron una consideración unánime de crítica y público hasta 1981. También hallamos dos autores en la tradición de la *"comedia burguesa"* (Ana Diosdado y Pedro Mario Herrero), quienes conocieron su momento de popularidad en los años de la Transición política de 1975 [900]. Finalmente situamos aquí el núcleo de la llamada *"generación del 82"* (integrada por nombres como Alonso de Santos, Alvaro del Amo, Benet i Jornet, Cabal, Junyent, Maqua y Sanchis Sinisterra, nacidos todos en la década de los 40), y algún representante de sus sucesores *"alternati-vos"*, como el catalán Sergi Belbel y el vasco Ramón Barea [901]. Tal heterogénea

---

[900] Para los seis autores citados, seguimos por el cap. "El teatro español de los ochen*ta",* César Oliva, *El Teatro desde 1936*, Madrid, Alhambra, 1989, pp.434-436. Sobre los mismos, Véase Angel Berenguer y Manuel Pérez, *Tendencias del Teatro Español durante la Transición Política (1975-1982)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1998.

[901] Según la denominación de Ignacio Amestoy Egiguren, "La literatura dramática española en la encrucijada de la posmodernidad", *Insula*, núm.601-602, enero-febrero 1997, pp.3-5. Seguimos también los criterios de clasificación propuestos por María-José Ragué-Arias, *El*

agrupación de dramaturgos en el mismo período obedece a la coincidente atención hacia alguna de sus obras por parte de la industria del cine en dicho período y no antes. La dedicación a actividades cinematográficas -como la dirección y el guión con matices altamente renovadores-, junto a su labor puramente escénica, es un denominador común a muchos de ellos, y una muestra de la debilidad de las fronteras entre el escenario y otros medios de expresión artísticos [902]. En el apartado de "Otros Autores" ofrecemos una relación de diversos e inclasificables casos de autores y espectáculos teatrales adaptados al cine en los últimos años.

1. Alonso de Santos, José Luis (Valladolid, 1942).

Actor, director y autor vinculado inicialmente al teatro independiente. Fundador del "Teatro Libre"(1971-1981), director del Aula de Teatro de la Complutense (1971-73), y Catedrático de la RESAD, se dio a conocer como autor al estrenar ***¡Viva el duque, nuestro dueño!*** para el TEI en 1975. ***La Estanquera de Vallecas*** -representada en la sala El Gayo Vallecano de Madrid, en 1981- supuso su primer gran éxito en la línea de un teatro popular y humorístico, entre el sainetismo y costumbrismo, que, con interesantes apuntes de actualidad, vino a proponer un *nuevo realismo*. De 1982 es el estreno de ***El álbum familiar*** en el CDN, y de 1985, ***Bajarse al moro***, la obra que constituyó su plena consagración ante

---

teatro de fin de milenio en España (De 1975 hasta hoy), Barcelona, Ariel, 1996, e Ignacio Bonnín Valls, *El teatro español desde 1940 a 1980*, Barcelona, Octaedro, 1998.

[902] Según ha apuntado C.Oliva al referirse a las actividades de Alvaro del Amo y Javier Maqua, op.cit., pp.436-437.

el gran público y por la que obtuvo el Premio Nacional de Teatro. En 1988 funda la productora teatral Pentación (con Gerardo Malla y *El Brujo*), con la que estrenará sus siguientes obras: ***Pares y Nines*** (1989), ***Trampa para pájaros*** (1990), ***Dígaselo con valium*** (1993), ***Hora de visita*** (1994), y, la última, ***Salvajes*** (1998), donde aborda el tema de las tribus urbanas.En toda esta etapa, Alonso de Santos en su teatro ha venido desarrollando diversas modalidades de comedia comercial de calidad [903]. Ha publicado una obra teórica sobre teatro, en colaboración con Fermín Cabal, ***El teatro español de los 80*** (Madrid, Fundamentos, 1985). Su única relación con el cine viene dada por:

a) Alonso de Santos, autor adaptado.

Los contactos del autor con el cine surgen a través de la adaptación de dos de sus obras más exitosas, ***La Estanquera de Vallecas*** (1986), realizada por Eloy de la Iglesia, y ***Bajarse al moro*** (1988), por Fernando Colomo, en las que colaboró con sus respectivos equipos de guionistas [904]. En la actualidad trabaja en el guión de su última obra estrenada, ***Salvajes***.

---

[903]Véase el primer ensayo dedicado íntegramente a su obra por parte de Miguel Medina Vicario, *Los géneros dramáticos en la obra teatral de José Luis Alonso de Santos*, Madrid, Libertarias/Asociación de Autores de Teatro, 1993.

[904]En ambas versiones, sin perder de vista el origen teatral, se conservan la mayoría de los diálogos y se *airea* mínimamente la acción, consiguiendo unas películas de cierta entidad pero de menos éxito comercial que las obras originales, Véase respecto a la primera el cap. “Dos maneras de destrozar un texto teatral”, en Juan A.Ríos Carratalá, *El teatro en el cine español*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1999, pp. 199-212.

FILMOGRAFIA:

La estanquera de Vallecas. Pr.: Ega Medios Audiovisuales/Compañía Iberoamericana de TV/TVE (España), 1986. G.: Gonzalo Goikotxea, José Luis Alonso de Santos y Eloy de la Iglesia, según la obra homónima. D.: Eloy de la Iglesia. I.: Emma Penella, José Luis Gómez, Maribel Verdú, José Luis Manzano, Fernando Guillén, Jesús Puente, Antonio Gamero, Tina Sáinz, Simón Andreu.

Bajarse al moro. Pr.: Ion Producciones, S.A./Lolafilms, S.A./TVE (España), 1988. G.: Joaquón Oristrell, José Luis Alonso de Santos y Fernando Colomo, según la obra homó-nima. D.: Fernando Colomo. I.: Verónica Forqué, Antonio Banderas, Aitana Sánchez Gijón, Juan Echanove, Chus Lampreave, Miguel Rellán, Carmelo Gómez.

2. Amo, Alvaro del (Madrid, 1942).

Cineasta, novelista, ensayista y autor teatral, cursó estudios de Derecho e ingresó en la E.O.C., de la que se licenció en la rama de Dirección en 1968. Ejerció la crítica teatral y cinematográfica, y ha cultivado la narrativa y el teatro, compaginados con la dirección escénica y la realización cinematográfica. Sus dos primeras obras -***Dos***, 1973, y ***Una terraza***, 1976- permanecen inéditas, mientras las siguientes se representaron en el CNNTE (Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas): ***Geografía*** (1985), y ***Motor*** (1988) -dirigidas por Guillermo Heras-, ***La emoción*** (1992) -por su autor-, y ***Lenguas de gato*** (1994), por

Pilar Ruiz [905]. Como crítico de cine y teatro colaboró en las revistas ***Nuestro Cine*** (1967), y ***Primer Acto*** (1965-67), y como ensayista es autor de dos libros de teoría, ***El cine en la crítica del método*** (Madrid, Edicusa, 1969), y ***Cine y crítica de cine*** (Madrid, Taurus, 1971), y uno de análisis fílmico, ***Comedia cine-matográfica española*** (Madrid, Edicusa, 1975). Además de como teórico, la relación del autor con el cine aparece en los siguientes aspectos:

a) Referentes fílmicos en su obra.

Dentro de las tendencias renovadoras a las que se adscribe su escritura teatral, el director de varios de sus montajes en el CNNTE, Guillermo Heras, destacaba de sus textos la transgresión espacial y temporal y la mezcla de cine y teatro. Esto era apreciable en la obra ***Motor***, estrenada en la temporada 1987-88 y dirigida por aquél en el Teatro María Guerrero, y cuyo texto se publicaba en el programa de mano del CDN María Guerrero (Madrid, 1988). Los protagonistas de la obra eran un guionista y un director de cine, y la acción se desarrollaba en el transcurso de la preparación de una película cuyo guión escriben a medida que van ensayando sus escenas, el cual se asemeja a las vidas del autor y del director, y las de su esposa y su novia [906].

---

[905] Sobre el carácter renovador de estas obras, Véase M.J.Ragué-Arias, op.cit., pp.239-240.

[906] M.J.Ragué-Arias, Ibidem, p.240.

b) Alvaro del Amo, guionista.

Entre 1967-1979 escribió catorce guiones para medio y largometrajes. El primero sirvió de base para la película con la que se diplomó en la E.O.C., ***Los preparativos***. En-tre los no realizados figura el titulado "El Archipiélago", cuyo texto lo utilizó en el guión de su primer y único largometraje (***Dos***, 1979), fundiéndolo al de la obra teatral homónima en que se basaba. Profesionalmente ha participado en los últimos títulos de Ricardo Franco (***La buena estrella***, 1997), y de Vicente Aranda (***Amantes***, 1991, ***Intruso***, 1993, ***La mirada del otro***, 1997, y ***Celos***, 1999).

c) Director y autor adaptado.

Es autor de cortos y mediometrajes presididos por la experimentación formal, y con influencias de la vanguardia literaria, siempre realizados al margen de la industria y con ciertas dificultades: ***Zumo*** (1972), ***Paisaje con árbol*** (1974), ***Una historia*** (1978), ***Presto agitato*** (1979), y ***El tigre*** (1980) [907]. En la misma línea cabe situar su único largometraje, ***Dos*** (1979), considerado su mayor logro dentro del ámbito experimental.Con dos únicos personajes, el film está construido a partir de su obra teatral homónima y del guión antes citado, y se estrenó fugazmente en Madrid, tras exhibirse en la II Mostra de Cine del Mediterráneo de Valencia 1980 [908].

---

[907] Véase el cap."Vanguardia",de Manuel Palacio, en *Cine Español (1896-1988)*, Augusto M.Torres (ed.), Madrid, Ministerio de Cultura, 1989, pp.318-319.

[908] Para una más amplia información sobre este film y la obra filmográfica de su autor, Véase *Contracampo*, núm.19, febrero 1981, pp.14-22, y el estudio de *Dos*, de José Luis

FILMOGRAFIA:

Dos. Pr.: Cinema X (España), 1979. G.: Alvaro del Amo, basado en la obra homónima y en el guión *El Archipiélago*. D.: Alvaro del Amo. I.: Isabel Mestres y Joaquín Hinojosa.

3. Barea, Ramón (Bilbao, 1949).

Actor, director y autor teatral, y realizador cinematográfico, vinculado a los inicios del teatro independiente en el País Vasco, como fundador de los Grupos Cómicos de *la* Legua (1976-1980), y Karraka, a partir de 1980, entre cuyos espectáculos dramatúrgicos destacan: la versión de la novela de Cela, ***Oficio de tinieblas*** (1984), los musicales ***Bilbao, Bilbao*** (1986), y ***Euskadi, Euskadi*** (1988), y la *conferencia-espectáculo* ***Palabrerismos*** (1995). Es autor y director de ***Gulliver-Comida rápida*** (1996), y ha coescrito con Felipe Loza algunos de los textos estrenados por Karraka, como ***Hoy última función*** (Premio"Ercilla" 1992) [909]. Su obra con más resonancia en el País Vasco es ***Pecata minuta***, una farsa escrita y dirigida en 1996 por encargo de cuatro actrices en la que muestra una historia de escapismo religioso: cuatro monjas de clausura planean su salida de un convento revolucionado y dividido en dos facciones irreconciliables, las tradicionales y las renovadoras [910]. Barea ha compaginado durante los

---

Téllez, en *Antología crítica del cine español 1906-1995*, Julio Pérez Perucha (ed.), Madrid, Cátedra/Filmoteca Española, 1998, pp.812-814.

[909] Datos extraídos del ensayo de M.J.Ragué-Arias, Ibidem, pp.79-81.

[910] Sobre algunos aspectos de esta obra, Véase el art."En estado de gracia", de Gregorio Belinchón, *El País/El Espectador*, 6-XII-98, p.8.

años 90 su labor teatral con la actividad interpretativa en el cine, actuando en más de cuarenta películas bajo las órdenes de directores vascos [911], aunque su relación con ese medio se extiende tambien a la dirección.

a) Barea, director y autor adaptado.

Después de realizar dos cortos, producidos por José María Lara (***Adiós, Toby, a-diós***, 1995, y ***Muerto de amor***, 1996), ha hecho su debut en el largometraje con la ver sión de la obra teatral homónima, ***Pecata minuta*** (1998), en cuyo guión ha participado Felipe Loza, autor de varias obras conjuntas. Para esta adaptación, que venía precedida del éxito obtenido por la obra en la comunidad vasca, ha contado con las mismas actrices que la habían representado durante dos años, y su estreno no ha pasado desapercibido a la crítica, siendo calificada de *"amable comedia monasteril"* [912]. En 1999 viene preparando su segundo film (***El coche de pedales***), una historia sobre la España anterior a la televisión.

FILMOGRAFIA:

Pecata minuta. Pr.: José María Lara P.C./Alokatu P.C./Canal +/ETB (España), 1998. G.: Ramón Barea y Felipe Loza, según la obra homónima. D.: Ramón Barea. I.: Elena Irureta, Loli Astoreka, Ane Gabarain, Aitzpea

---

[911] Como intérprete ha trabajado en más de cuarenta películas bajo las órdenes de directores oriundos del País Vasco (Ana Díez, Enrique Urbizu, Imanol Uribe, Montxo Armendáriz, Alex de la Iglesia, con el dúo La Cuadrilla, Ricardo Franco, David Calparsoro, etc.), y su único papel protagonista -un parado de 40 años- lo ha encarnado con el mexicano Enrique Gabriel, *En la puta calle* (1996), Véase el art.cit., p.8.

[912] Véase la crítica de M.Torreiro, *El País*/*El Espectador*, 11-IV, 99, p.4.

Goenaga, María Isbert, Maruchi Fresno, Itziar Lazkano, Mariví Bilbao, y el Grupo Musical *Hijas del Sol*.

4. Belbel, Sergi (Tarrasa -Barcelona-, 1963).

Director y autor teatral, perteneciente a la promoción de jóvenes autores catalanes, que empezó una brillante carrera con la obtención del Premio "Marqués de Bradomín" 1985 por ***A.G./V.W.Calidoscopios y faros de hoy***, un ejercicio de estilo en que se conjugaban la imagen y la palabra. En 1987, con ***Dins la seva memòria***, obtendría el Premio "Ciutat de Granollers", viéndose su trayectoria impulsada con el estreno en diversos teatros de Barcelona y Madrid de ***Elsa Schneider***, ***En companya d´abisme***, y de ***Opera***, espectáculos que se acompañarían de un "Festival Belbel", promovido institucionalmente por el Institut del Teatre y el CDG de Catalunya. Una de las piezas más representadas de Belbel es ***Carícies*** (1991), dirigida por su autor, al igual que las si-guientes: ***Homes*** (***¡Hombres!***, 1994) -que en Madrid se convirtió en el montaje de más éxito de 1995-, y ***Després de la pluja*** (1994), Premio Nacional de Literatura Catalana. En 1995 publicó ***Morir*** (***Un moment abans de morir***) [913], y sus últimas experiencias han sido la puesta en escena, en una misma sala y por el mismo director, de su obra ***La sang***, junto con otra de Benet i Jornet, ***El gos del tinent***, en 1999. Su relación con el cine viene dada por:

[913] Sobre las constantes temáticas y estilísticas de su teatro, Véase M.J.Ragué-Arias, Ibidem, pp.227-231.

a) Belbel, guionista y autor adaptado.

El responsable de la adaptación al cine de dos de sus obras, Ventura Pons, lo ha reclamado en ambas ocasiones para escribir el guión conjuntamente. De esta unión surgió primero la versión de ***Caricias*** (1997), en la que estaba todo el texto teatral pero en la que el realizador proponía un juego narrativo de imágenes aceleradas de paisajes urbanos deshumanizados que servían de transición entre los cuadros dramáticos vividos por varios personajes [914]. Nuevamente Pons ha vuelto a adaptar otro texto de Belbel, ***Morir (o no)***, en 1999, en la que se cuentan siete historias interrelacionadas.

FILMOGRAFIA:

Carícies/Caricias. Pr.: Els Films de la Rambla (España), 1997. G.: Sergi Belbel y Ven-tura Pons, según la obra homónima. D.: Ventura Pons. I.: Julieta Serrano, Monserrat Salvador, Agustín González, Laura Conejero, David Selvas, Sergi López, Náïm Thomas, Jordi Dauder, Roger Coma, Rosa María Sardà, Mercè Pons.

Morir (o no). Pr.: Els Films de la Rambla (España), 1999. G.: Sergi Belbel y Ventura Pons, basado en *Morir(Un moment abans de morir)*. D.: Ventura Pons. I.: Sergi López, Francesc Orella, Anna Lizarán, Mercè Pons, Amparo Moreno, Lluis Homar, Vicky Peña, Carmen Elías, Roger Coma, Marc Martínez, Anna Azcona.

---

[914] Sobre los problemas de adaptación del texto teatral y el lenguaje empleado para su recreación cinematográfica, Véase el art."Crueles y tiernos", de Jordi Costa, *El País de las Tentaciones*, 6-II-98, p.11. Acerca de la versión de *Morir(o no)*, Véase reportaje en *Fotogramas*, núm.1870, agosto 1999, p.116.

5. <u>Benet i Jornet,</u> <u>Josep Maria (Barcelona, 1940)</u>.

Autor de teatro en lengua catalana, se inició muy pronto en la escena con ***Una ve-lla coneguda olor*** (Premio"Josep Maria de Sagarra" en su primera edición de 1963), que vino a encabezar el resurgimiento del texto dramático catalán durante el franquismo. Entre 1963-1975 escribió diecisiete piezas, de carácter fantástico alguna, cuatro de teatro infantil, y varias de estética realista que mostraban un interés por el compromiso político y sociológico, como ***Berenàveu a les fosques*** (1971), y ***La desaparició de Wendy*** (1973). A esta etapa pertenece ***Revolta de bruixes*** (1975), con la que se dio a conocer en Madrid, traducida y estrenada en el Teatro María Guerrero con el título ***Motín de brujas***, en 1980, y que obtuvo una excelente acogida por el público y la crítica [915]. Sus obras posteriores mostraron una evolución hacia nuevas formas de dramaturgia y aparecían centradas en problemas interiores del individuo. Las dos más conocidas son ***E.R.*** (Premio Nacional de Teatro 1995), cuyo título remite a las iniciales de una mítica dama de la escena rememorada por tres actrices (aunque para su estreno fuera de Cataluña haya adoptado el de ***Algún día trabajaremos juntas***, 1996), y ***Testamento***, la cual gira en torno a una herencia intelectual y trata sobre el sexo en el amor y en la amistad, a través del diálogo entre tres únicos personajes, a los que se superponen unas voces anónimas femeninas. En la última obra estrenada, ***El gos del tinent*** (1999), el autor recupera la línea iniciada en sus

[915] Acerca de esta obra y de su estreno en castellano, Véase la reseña crítica de Alberto Fernández Torres, *Pipirijaina*, núm.15, julio-agosto 1980, pp.46-47.

primeros textos, inspirada por preocupaciones colectivas, según se deduce al declarar que ha querido *"plasmar la impunidad del poder en esta obra"* [916]. La relación del autor con el cine aparece como:

a) Guionista y autor adaptado.

Las adaptaciones al cine de sus obras las ha abordado, como en el caso anterior, el mismo director, Ventura Pons, quien se muestra en los últimos años bastante interesado en recrear visualmente a los autores modernos más representativos de la narrativa y, sobre todo, del teatro catalanes [917]. Pons se basó primeramente en ***E.R.*** para su película ***Actrices*** (1996), con un guión bastante fiel al original en cuanto al número de personajes, escrito por él y el dramaturgo, y dando ocasión de lucimiento a sus intérpretes quienes tenían la posibilidad de construir sus personajes con retazos de la propia experiencia [918]. Tras los buenos resultados obtenidos con esa versión, Pons volvió a pedirle al escritor que fuera él mismo quien hiciera la adaptación de ***Testamento***, a cuya trama original, eminentemente masculina, se añadieron los personajes femeninos

[916] Acerca de esta obra y de su colaboración con Belbel, Véase la crónica "Benet i Jornet y Belbel estrenan al unísono dos obras en Barcelona"**,** *El País*, 3-II-, 99, p.41.

[917] A propósito de esta iniciativa de crear una cultura del cine y la literatura catalanas, Véase el reportaje de Beatrice Sartori sobre Ventura Pons, *El Mundo*, 5-I-99, pp.47.

[918] Sobre la riqueza textual de *Actrices*,Véanse las críticas de M.Torreiro, en *El País*,25-I-97, y de E.Rodríguez Marchante, en *ABC*, 22-I-97.

aludidos en el texto. De la nueva reescritura hecha por su autor surgió la película ***Amigo/Amado*** (1998), excelentemente recibida [919].

FILMOGRAFIA:

Actrius/Actrices. Pr.: Els Films de la Rambla/TVE (España), 1996. G.: Josep María Benet i Jornet y Ventura Pons, basado en *E.R.*D.: Ventura Pons. I.: Nuria Espert, Rosa María Sardá, Anna Lizarán, Mercè Pons.

Amigo/Amado. Pr.: Els Films de la Rambla (España), 1998. G.: Josep María Benet i Jornet, basado en *Testamento*. D.: Ventura Pons. I.: Josep María Pou, David Selvas, Rosa María Sardá, Mario Gas, Irene Montalà.

6. Brossa, Joan (Barcelona, 1919 - 1998).

Poeta, escenógrafo y dramaturgo profundamente arraigado en la identidad catalana, animador del grupo "Dau al Set" (1948), junto a Tàpies, Joan Ponç, Arnau Puig, Tharrats y Cuixart. La difusión de su obra dramática -iniciada en 1944 con ***El cop desert***-, se vio limitada por su enorme carga provocativa y subversión social, impidiendo que muchas de sus piezas teatrales no vieran la luz hasta la transición (como ***Brrprr***, subtitulada "Salida de payasos", 1973). Con la democracia llegó un cierto reconocimiento de su teatro, al representarse en Barcelona el espectáculo ***Quiriquibí*** (1976), extraido de diversas piezas escritas por Brossa en los cuarenta (***Strip-tease y teatre irregular***, ***Fregolismes***, ***El sord mut***, y la

[919] Sobre los cambios introducidos,Véase la crítica de Marcos Ordóñez, *Fotogramas*,núm.1863, enero 1999, p.8.

que daba título al montaje dirigido por Fabià Puigserver).En sus obras hay una simbiosis de distintos géneros teatrales (*music-hall*, mimo, transformismo y prestidigitación), junto a formas de la plástica, la música y la poesía escénica, lo que convierte esos espectáculos en un auténtico *happening*. Para muchos de ellos, Brossa contó entre sus colaboradores con Tàpies, para la escenografía, Pere Portabella, en la dirección, a Mestres Quadrenys para la música, y Anna Ricci para la canción y el recitado. El reconocimiento internacional e institucional le llegó en los años 80 y 90, al representarse algunas de sus obras propiamente dramáticas (***La pregun-ta perduda o el lleó***, 1985, ***Brossiana***, 1991, ***Somnis***, y ***El sarau***, 1996), y, tras su fallecimiento, el espectáculo-homenaje que le ha dedicado el Teatre Lliure de Barcelona,

Cantonada Brossa ("Esquina Brossa", 1999), montaje formado por 7 directores, 9 intérpretes, y 2 escenarios en los que se representan piezas de sus dos tendencias, el teatro *regular* y el *irregular* [920]. La vinculación de Brossa con el cine presenta dos aspectos:

---

[920]Sobre el perfil escénico y cronología del teatro de Brossa, bibliografía y el texto de *Strep-tease*, Véase *Pipirijaina*, núm.12, enero-febrero 1980. Tiene un libro autobiográfico, *Brossa x Brossa*, Barcelona, La Campana, 1999. A su muerte se publicaron numerosos artículos en torno a su vida y obra, Véanse los de J.J.Navarro Arisa, "Un vanguardista indómito", y Javier Villán, "Un genio sepultado", en *El Mundo*, 31-XII-98, pp.4-5, respectivamente; Antoni Tàpies, "Heredero del surrealismo", ***ABC***, 31-XII-98, p.39; y Victoria Combalia, "El hombre y el artista", y Joan de Sagarra, "Quiriquibí", en *El País*, 31-XII-98, pp.34-35, respectivamente.

a) Brossa, guionista.

Joan Brossa entró en el cine de la mano del director Pere Portabella (formado en el ambiente vanguardista de "Dau al Set"), quien dirigió en 1967 el montaje escénico de Brossa, ***Concert Irregular***, y contó para sus primeros films experimentales con la colaboración del escritor como guionista. Tanto el cortometraje ***No compteu amb els dits /No contéis con los dedos*** (1967), y el largo, ***Nocturno 29*** (1968), conjuntamente exhibidos bajo la etiqueta del movimiento "Escuela de Barcelona", formaban un programa fílmico que rompía con la narrativa tradicional y atacaba el modo de vida burgués [921]. La huella vanguardista de Brossa también se dejó notar en los guiones de los dos films siguientes de Portabella, una brillante descodificación de la retórica del cine de terror (***Vampyr-Cua de cuc***, 1970, y ***Umbracle***, 1971), que han quedado entre los títulos más insólitos del panorama español de la época [922].

b) Brossa, autor adaptado.

El director Manuel Cussó-Ferrer -perteneciente a la nueva generación de cineastas catalanes-, abordó en 1988 la adaptación del teatro de Brossa, inspirándose en textos de ***Strep-tease***, titulando la versión ***Entreacte***. La película se desarrolla durante el descanso de una

---

[921] Sobre este movimiento barcelonés, Véase Esteve Riambau y Casimiro Torreiro, *Temps era temps.El cinema de l´Escola de Barcelona y el seu entorn*, Barcelona, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 1993.

[922] Véase el estudio de *Umbracle*, de Santos Zunzunegui, en *Antología crítica del cine español...*, ed.cit., pp.686-688. Para el director catalán, Véase J.M.García Ferrer y J.M.Martí Rom,*Pere Portabella*, Barcelona, Cine-Club Associació Enginyers, 1975.

obra de teatro, haciendo surgir la ficción de los personajes de la platea, a través de dos historias paralelas y recreando el mundo mágico y surreal del dramaturgo [923].

En 1991 se filmó el documental ***Joan Brossa por Joan Brossa***, dirigido por Ma-nuel Huerga [924], coincidiendo con la antológica del Centro de Arte Reina Sofía.

FILMOGRAFIA:

Entreacte/Entreacto. Pr.: Kronos/Plays Films, S.A. (España), 1988. G. Manuel Cussó y Pilar Parcerisas, basado en textos de *Strep-tease* y el *teatre irregular*. D.: Manuel Cus -só-Ferrer. I.: Inma Belial, Fermí Reixach, Vanessa Lorenzo, Rosario Flores, Herman Bonnin, François Montagut.

7. Cabal, Fermín (León, 1948).

Dramaturgo, director teatral y cinematográfico, se inició en el Teatro Independien-te de los años 60-70, con el Grupo *Los Goliardos*, uniéndose después a Tábano y El Búho, dándose a conocer como autor en 1978,

---

[923]Para más detalles argumentales sobre la cinta, consúltese el Anuario *Cine Español 1989*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1990, p.47. M.Cussó-Ferrer (1948), proveniente del ámbito documental, tras su *opera-prima* de la obra de Brossa, ha intentado hacer un cine experimental,en el que concede mucha importancia a los aspectos literario-artísticos,como revelan sus siguientes films: *La última frontera* (1992), basado en la figura y el pensamiento de Walter Benjamin, y *Babaouo* (1997), una versión del guión inédito de Salvador Dalí, Véase el art. de Marie-Claire Uberquoi, “Babaouo, la película que Dalí no pudo hacer”, *El Mundo*, 30-VI-97, p.41.

[924]Manuel Huerga (1957) pertenece al ámbito de producciones vanguardistas en el Departament de Vídeo de la Fundación Miró, debutando en el largometraje con el documental *Gaudí* (1987), al que siguió otro titulado *Buñuel* (1988).

con¡***Tú estás loco, Briones***!, farsa de claro contenido crítico, forma escénica adoptada en su siguiente pieza en la que acentúa el aspecto realista, ***¿Fuiste a ver a la abuela?*** (1979). El realismo inmediato con ciertos toques de comicidad presiden sus obras siguientes, ***¡Vade retro!*** (1982), ***Esta noche, gran velada*** (1983), con la que obtiene un gran éxito comercial, y ***Caballito del diablo*** (1985). Con ***Ello dispara*** (1990), y ***Travesía*** (1993), comenzó una segunda etapa en cuya estética se reflejaba el influjo del cine, al que su autor tambien se ha dedicado como director y guionista [925], tal como vemos en el apartado siguiente:

a) Cabal, director y guionista y autor adaptado.

Su vinculación con la industria del cine tuvo lugar en 1980, al colaborar en el guión de ***¡Tú estás loco, Briones!***, adaptación de su primera obra dirigida por Javier Maqua, dos años despues de su estreno. El tipo central de la obra fue encarnado por un actor de teatro cómico y de revista, sin experiencia en el cine, Quique Camoiras. La película, fiel al espíritu del texto teatral, se aproximaba a una de las tendencias de la comedia española del posfranquismo, en la tradición *"esperpéntico coral"* siguiendo los remotos ejemplos del primer Berlanga y Ferreri [926]. Posteriormente Cabal sería reclamado como guionista de los primeros

---

[925] La obra *Travesía* (Premio "Tirso de Molina" 1991), se desarrolla en escenas dibujadas con técnicas de secuencias fílmicas, cortes y fundidos, movimiento, diálogos rápidos y un final que juega con el tiempo, en *flash-back*, Véase M.J.Ragué-Arias, Ibidem, p.177. Otra experiencia suya de *"cine-teatro"* estuvo en la versión escénica de *Entre tinieblas* (1992), basada en el film homónimo de Pedro Almodóvar de 1982.

[926] Véase José Enrique Monterde, *Veinte años de cine español (1973-1992)*, Barcelona, Paidós, 1993, pp.140-142.

films de Antonio del Real (***El poderoso influjo de la Luna***, 1980, ***Buscando a Perico***, 1982, e ***Y del seguro...¡líbranos, Señor!***, 1983). En ***El pico II*** (E.De la Iglesia, 1984), fue ayudante de dirección, actor y coguionista. y en 1985 debutó como director con un guión original, ***La reina del mate*** [927].

FILMOGRAFIA:

¡Tú estás loco, Briones! Pr.: Gipeca Producciones (España), 1980. G.: Fermín Cabal, Emiliano de Pedraza, Antonio del Real y Javier Maqua, según la obra homónima. D.: Javier Maqua. I.: Quique Camoiras, Esperanza Roy, Pablo Sanz, Lola Gaos, Manuel Alexandre, Florinda Chico, Ricardo Palacios, Walter Vidarte, Luis Ciges.

8. Diosdado, Ana (Buenos Aires, 1940).

Autora, directora y actriz teatral, y guionista de televisión, hija de actores, pertene-ciente a la llamada "Generación de la Transición", se reveló al estrenar su primera obra, ***Olvida los tambores***, en 1970, seguida de ***El Okapi*** (1972), y ***Usted también podrá disfrutar de ella*** *(*1973), piezas que mostraban un interés por los temas sociales y una crítica sutil a las convenciones burguesas. Con ***Los Comuneros*** (1974), dio un giro hacia la temática histórica, y en sus obras siguientes abordará la problemática de la mujer y de las nuevas generaciones: ***De Cachemira, chales*** (1976), ***Cuplé*** (1986), ***Camino de plata*** (1987), ***Los ochenta son***

[927] Para esta actividad, Véase Esteve Riambau y Casimiro Torreiro, *Guionistas en el cine español.Quimeras, picarescas y pluriempleo*, Madrid, Cátedra/Filmoteca Española, 1998, p.198.

nuestros (1988)-un asombroso éxito de taquilla-, ***Trescientos veintiuno, trescientos veintidós*** (1991), ***Cristal de Bohemia*** (1994), y ***La última aventura*** (1999) [928]. Su única vinculación con el cine aparece como:

a) Autora adaptada.

La comedia dramática con la que se presentó por primera vez al público, se convirtió en un éxito popular pues gustó el tema que abordaba en aquel momento: la lucha de los jóvenes por romper con los convencionalismos. Y, tras dos años de representaciones por toda España, el director Rafael Gil acometió su versión cinematográfica en 1974, encargando a su autora el guión de la película homónima, que conservaba su tono teatral, especialmente en los diálogos [929].

FILMOGRAFIA:

Olvida los tambores. Pr.: Coral Films (España), 1974. G.: Ana Diosdado, según la obra homónima. D.: Rafael Gil. I.: Julián Mateos, Maribel Martín, Cristina Galbó, Tony Isbert, Jaime Blanch, Carlos Ballesteros, Verónica Llimerá, Monserrat Julió.

---

[928] Para un estudio de la generación de autoras españolas, surgidas en los años de la Transición, Véase Patricia O´Connor, *Dramaturgas españolas de hoy*, Madrid, Fundamentos, 1988.

[929] Para esta versión -que contrariamente a la obra no obtuvo el éxito deseado-, Véase Luis Gómez Mesa, *La Literatura Española en el cine nacional (Documentación y crítica)*, Madrid, Filmoteca Nacional de España, 1978, p.96.

9. Fernán Gómez, Fernando (Lima -Perú-, 1921).

Actor, director teatral y cinematográfico, novelista y dramaturgo, estrenó por primera vez en 1951 la comedia ***Marido y medio***, pero no volvió a dar muestras como autor teatral hasta la publicación en 1975 -y posterior estreno en 1985- de ***La coartada***, volcado durante varios años a la escena como actor-director, y al cine, en sus diferentes facetas de intérprete-guionista-director [930]. La dedicación como dramaturgo será continuada en los años 80: ***Los domingos, bacanal*** (1980), ***Del rey Ordás y su infamia*** (1983), ***Ojos de bosque*** (1986), y, sobre todas ellas, la pieza ***Las bicicletas son para el verano*** (Premio "Lope de Vega" 1977), con la que alcanza la consideración unánime de crítica y público al estrenarse en el Teatro Español en 1982 y convertirse en uno de los títulos de mayor éxito de la década [931]. Como narrador ha publicado las novelas ***El***

---

[930]Para su fructífera y casi inabarcable trayectoria artística, Véanse Manuel Hidalgo, *Fernando Fernán Gómez*, Huelva, Festival Iberoamericano, 1981; AA.VV., *Fernando Fernán Gómez. Acteur, réalisateur et écrivain espagnol*, Bordeaux, Press Universi-taires, 1985; y Jesús Angulo y Francisco Llinás (eds.), *Fernando Fernán Gómez.El hombre que quiso ser Jackie Cooper*, San Sebastián, Patronato Municipal de Cultura, 1993. Este volumen contiene una completa "Bibliografía", por Dolores Devesa y Alicia Potes. Cristina Ros Berenguer le ha dedicado su tesis doctoral: "Fernando Fernán Gómez, Autor", Universidad de Alicante, 1996, inédita.

[931]Para su labor de autor y, en especial, de esta obra que recreaba la vida cotidiana de una familia en el Madrid del 36, a través de un tratamiento y composición de carácter dinámico, a base de cuadros yuxtapuestos, Véanse los trabajos de Miguel Medina Vicario, "Fernando Fernán Gómez: la apasionada fidelidad por el teatro", en *FFG.El hombre que quiso ser Jackie Cooper*, ed.cit., pp.101-108, y Mariano Martín, "Las bicicletas son para el verano, un caso de teatro cinematográfico", en *FFG.Acteur, réalisateur et écrivain espagnol*, op.cit., pp.91-103.

vendedor de naranjas (1961), ***El viaje a ninguna parte*** (1985), ***El mar y el tiempo*** (1990), y ***Stop.Novela de amor*** (1997) [932], y un libro de Memorias, ***El tiempo amarillo***, reeditado y ampliado hasta 1998 [933]. La continuada vinculación del autor con la industria cinematográfica aparece esquematizada en los siguientes apartados:

a) F.F.G.: Actor, guionista y director.

Después de debutar en la escena a principios de los años 40, se inició en el cine como actor en 1943, con ***Cristina Guzmán*** (G.Delgrás), y pasó a encarnar su primer papel importante como protagonista en ***El destino se disculpa*** (J.L.Sáenz de Heredia, 1945). Desde entonces ha mantenido una labor ininterrumpida hasta 1999, en que se han estrenado sus cuatro últimas películas, ***El abuelo*** (J.L.Garci, 1998), adaptación de la novela homónima de Galdós que le ha valido el Premio *Goya*, ***Pepe Guindo*** (M.Iborra, 1999), ***Todo sobre mi madre*** (P.Almodóvar, 1999), y ***La lengua de las mariposas*** (J.L.Cuerda, 1999) [934].

---

[932] Para su labor literaria, Véase Juan Tébar, *Fernando Fernán Gómez, escritor (diálogo en tres actos)*, Madrid, Anjana, 1984.

[933] *El tiempo amarillo.Memorias*, 2 Vols, Madrid, Debate, 1990 (reedición: 1998).

[934] Para esta faceta, Véanse Diego Galán y Antonio Llorens, *Fernando Fernán Gómez: apasionadas andanzas de un señor muy peligroso*, Valencia, Fernando Torres/Fundación Municipal de Cine, 1984; y Diego Galán, "Fernando Fernán Gómez: El actor", en *FFG.El hombre que quiso ser Jackie Cooper*, Ibidem, pp.131-138. Para la más reciente filmografía del actor, Véase Carlos Aguilar y Jaume Genover, *Las estrellas de nuestro cine*, Madrid, Alianza, 1996, pp.210-214. Su última interpretación, *Pepe Guindo*, se basa en un monólogo teatral inédito sobre los recuerdos de un viejo músico, escrito por el propio director del film, Manuel Iborra.

Desde su debut en 1952 en la dirección con ***Manicomio*** -film codirigido por Luis María Delgado-, Fernán Gómez ha realizado en solitario 24 películas, en 19 de las cuales constaba acreditado como autor del guión, y esta labor tambien la ha ejercido en cinco films de otros directores [935]. En su faceta como director destacan las numerosas adaptaciones efectuadas a partir de autores de novela (Gómez de la Serna, Fernández Flórez, Zunzunegui y él mismo), y de teatro (Mihura, Muñoz Seca, Paso y Alonso Millán)[936] .

b) F.F.G.: Articulista.

Con motivo del centenario del cine, Fernán Gómez reunió en un libro sus artículos y diversos escritos de crítica cinematográfica. El libro, ***Desde la última fila***, hace un recorrido por diversas épocas del cine español y del mítico Hollywood, aborda las adaptaciones literarias, y se detiene en las relaciones entre cine y teatro, además de varias referencias a películas, actores y directores [937].

---

[935]Para esta importante faceta de su carrera, remito al Dossier"Fernando Fernán Gómez", *Contracampo*, núm35, primavera 1984, a Emmanuel Larraz, "Fernando Fernán Gómez, grand acteur et metteur en scène maudit", *Cahiers de la Cinémathèque*, núm.38-39, invierno 1984.

[936]Este fundamental capítulo de su trayectoria fílmica ha sido analizado por Cristina Ros Berenguer, "Adaptaciones literarias del realizador Fernando Fernán Gómez: de ´Manicomio`(1953) a ´Cómo casarse en siete días`(1969)", en *Relaciones entre el cine y la literatura: el guión*, Juan A.Ríos Carratalá y John D. Sanderson (eds.),Alicante, Secretariado de Cultura de la Universidad, 1997, pp.31-42.

[937]Fernando Fernán Gómez, *Desde la última fila.Cien años de cine*, Madrid, Espasa Calpe, 1995.

c) F.F.G.: Autor adaptado.

Su obra más conocida como autor teatral, ***Las bicicletas son para el verano***, tras su exitosa presentación escénica, la llevó a la pantalla el productor Alfredo Matas, enco -mendándole el guión a Salvador Maldonado (seudónimo de Lola Salvador), y la realiza-ción a Jaime Chávarri, para lograr sintetizar en un metraje standard las tres horas de duración del texto original. El reparto de la película sólo conservaba del montaje al protagonista (Agustín González en la figura del padre), y servía de revelación al debutante Gabino Diego en el de *hijo adolescente* [938].

FILMOGRAFIA:

Las bicicletas son para el verano. Pr.: Incine/Jet Films (España), 1983. G.: Salvador Maldonado, según la obra homónima. D.: Jaime Chávarri. I.: Agustín González, Amparo Soler Leal, Gabino Diego, Victoria Abril, Marisa Paredes, Alicia Hermida, Guillermo Marín, Aurora Redondo, Emilio Gutiérrez Caba, Miguel Rellán, Patricia Adriani.

10. Herrero, Pedro Mario (Santiago de Arenas -Oviedo-, 1929).

Periodista, autor teatral y hombre de cine, entre 1955-1965 colaboró en diversos diarios, y fue nombrado corresponsal de guerra del diario ***Ya***, lo que le permitió seguir los conflictos asiáticos y africanos de la década,

---

[938] Sobre el carácter de *"ilustración"* brillante y espectacular, correctamente realizada pero sin inspiración, Véanse José María Caparrós Lera, *El cine español de la democracia:De la muerte de Franco al cambio socialista (1975-1989)*, Barcelona, Anthropos, 1992, pp.259-260, y J. A.Ríos Carratalá, "Una adaptación polémica", *El teatro en el cine español*, op.cit., pp. 160-171.

como las guerras de Vietnam y Biafra. En los escenarios se dio a conocer en 1973 con ***La balada de los tres inocentes***, una farsa basada en el *honor latino*, la cual alcanzó un considerable éxito por espacio de dos años [939]. La obra siguiente, ***No le busques tres piernas al alcalde*** (1975), fue escrita a la medida de Antonio Garisa, cambiando el registro cómico por el dramático en posteriores títulos (***Un día de libertad***, 1983, y ***El homenaje***, 1986), muchos de los cuales permanecen inéditos. Su vinculación con la industria del cine es doble:

a) Como director-productor-guionista.

Entró en el cine como colaborador de Tulio Demicheli para quien escribiría los guiones de las primeras películas realizadas en España por el director argentino, entre 1961-64. Intervino en la fundación de las productoras Alpe Films, y Sello Films, responsables de gran parte de las películas dirigidas y escritas por él. De tema infantil la primera (***La barrera***, 1965), la segunda, ***Adiós, Cordera*** (1966), era una adaptación del cuento homónimo de Clarín. Rodó luego tres comedias (***Club de solteros***, 1967, ***No disponible***, 1969, y ***Si estás muerto, ¿por qué bailas?***, 1970), y un film testimonial (***Cao-Xa***, 1971), fruto de sus experiencias de guerra [940].

b) Como autor adaptado.

Sus dos primeras y exitosas comedias fueron llevadas a la pantalla, nada más con -cluir la explotación de las mismas en su gira por toda la

---

[939]Véase Francisco Alvaro, *El Espectador y la Crítica* (T. XVI),Madrid, Prensa Española, 1974, pp.3-7.

[940]Véanse Angel A.Pérez Gómez y José L.Martínez Montalbán, *Cine Español 1951-1978.Diccio-nario de directores*, Bilbao, Mensajero, 1978, p.154.

península. De ***Balada...***, Maria -no Ozores extrajo la adaptación titulada ***Los pecados de una chica casi decente*** (1975), y ***No le busques tres piernas...***, pasó a llamarse ***El Alcalde y la política*** (1979), en la versión hecha por Luis María Delgado, con guión del autor. Ambas fueron interpretadas por el actor Alfredo Landa [941].

FILMOGRAFIA:

Los pecados de una chica casi decente. Pr.: DIA/Lotus Films Internacional, S.A. (España), 1975. G.: Mariano Ozores, basado en *Balada de los tres inocentes*. D.: Mariano Ozores. I.: Lina Morgan, Alfredo Landa, Antonio Ferrandis, Joaquín Roa, Queta Claver.

El Alcalde y la política. Pr.: 5 Films (España), 1979. G.: Pedro Mario Herrero, basado en *No le busques tres piernas al alcalde*. D.: Luis María Delgado. I.: Alfredo Landa, Esperanza Roy, Manolo Codeso, Violeta Cela, Carmen Platero, Adriano Domínguez.

11. Junyent, Sebastián (Madrid, 1948).

Comediógrafo y guionista de televisión, después de dirigir varios grupos teatrales, estrenó dos piezas de Café-Teatro y una versión libre de ***La boda de los pequeños burgueses***, de Bertold Brecht, en 1976. Su comedia ***Hay que deshacer la casa*** (Premio

[941] Sobre los trabajos del actor y su estereotipo en las comedias de esa época, Véanse J.F.Delgado, *Alfredo Landa,el artista cotidiano*, Huelva, Festival de Cine Iberoamericano, 1991, y Santos Zunzunegui, "El cuerpo y la máscara (Para una tipología del *actor* español:el caso de Alfredo Landa)", en *El paso del mudo al sonoro en el cine español*, Madrid, Complutense, 1993.

"Lope de Vega" 1983), una obra con sólo dos personajes de hermanas encerradas en el espacio de los recuerdos familiares, se erigió en una de las más aplaudidas de nuestro último cuarto de siglo, representada en toda España, en diez países de América Latina, en Francia y EE.UU., traducida a varios idiomas y llevada al cine y a la televisión [942]. No han gozado de la misma aceptación sus obras posteriores: ***Señora de...*** (1987), ***Gracias, abuela*** (1990), y ***Sólo, sólo para mujeres*** (1993). La única relación de Junyent con el cine viene dada como:

a) Autor adaptado.

La triunfal acogida comercial de la pieza y la oportunidad de lucimiento a las actrices de la misma, ofrecían alicientes para su versión cinematográfica, emprendida en 1986 por el director García Sánchez. El guión de la película -titulada igual que la obra- lo escribieron Rafael Azcona y el director quienes reelaboraron la historia original y ampliaron la acción con un mayor número de personajes, y en el reparto únicamente Amparo Rivelles conservaba el mismo rol que tenía en la escena [943].

FILMOGRAFIA:

Hay que deshacer la casa. Pr.: Lince Films/Jet Films, S.A. (España), 1986. G.: Rafael Azcona y José Luis García Sánchez, según la obra homónima. D.: José Luis García Sánchez. I.: Amparo Rivelles,

---

[942] Véase C.Oliva, op.cit., p.456.

[943] Sobre los cambios introducidos en el guión, Véase Juan Carlos Frugone, *Rafael Azcona: atrapados por la vida*, Valladolid, Seminci, 1987, pp.114-115.

Amparo Soler Leal, Joaquín Kremel, José María Pou, Luis Merlo, Francisco Valladares, José Luis López Vázquez, Agustín González.

12. Maqua, Javier (Madrid, 1945).

Dramaturgo, narrador y director de cine y televisión, después de una larga trayec -toria en la radio, como autor de teatro estrenó en la temporada 1986-87, ***La soledad del guardaespaldas***, en el CNNTE, y ***Papel de lija (La venganza de la Señorita de Trevélez)***, en la II Muestra de Teatro Español Contemporáneo de Alicante 1993. Tiene publicadas otras obras: ***El cuerpo***, ***Doble garganta***, y ***Coches abandonados*** [944]. En TVE realizó la serie ***Muerte a destiempo*** (1989), adaptación de la novela de Javier Martínez Reverte, ***Lord Paco***. Su relación con el cine aparece como:

a) Director, guionista y autor adaptado.

En 1980 debutó en el largometraje con la adaptación de la obra de Fermín Cabal, ***¡Tú estás loco, Briones!***, en cuyo guión tambien intervino manteniendo una casi absoluta fidelidad al texto teatral cuya esperpéntica acción trascurría en una residencia psiquiátrica [945]. Su segunda película como director, al cabo de más de quince años, ***Chevrolet*** (1997), está basada en su propia obra teatral, ***Coches abandonados***, cuyos tres

---

[944] Con diálogos concisos y lenguaje dislocado y acciones sincopadas entre el cómic y el cine, las obras de Maqua -especialmente *La soledad del guardaespaldas*-, según C.Oliva, *"buscaban la renovación escénica en otros medios de expresión artísticos, entre el cine y la narrativa"*, Véase *El Teatro desde 1936*, Ibidem, pp.435-436.

[945] Para esta versión, remito a la nota 27 de este mismo capítulo.

personajes centrales son despojos humanos que viven en el rincón de un paisaje urbano desolador. Al drama original se le han añadido diversas notas sociológicas mediante la inclusión de personajes marginales que ilustran ese paisaje urbano [946].

FILMOGRAFIA:

Chevrolet. Pr.: Imval (España), 1997. G.: Javier Maqua, Montxo Armendáriz, Luis Angel Ramírez, y Gaizka Urresti, basado en *Coches abandonados*. D.: Javier Maqua. I.: Manuel de Blas, Javier Albalá, Isabel Orgaz, Juan Margallo, Alfonso Asenjo.

13. Marsillach, Adolfo (Barcelona, 1928).

Actor, director teatral, televisivo y cinematográfico, y comediógrafo, comenzó en el Teatro de Cámara de Barcelona como actor en 1947, creó su propia Compañía en 1955, con la que, además de interpretar, pasó a dirigir sus propios montajes. Ha asumido la dirección de diferentes Teatros Nacionales, y se ha encargado de formar la Compañía Nacional de Teatro Clásico (1986-1996) [947]. Estas y otras actividades en televisión y cine precedieron a su debut como autor en 1981, con ***Yo me bajo en la próxima, ¿y usted?***, una revisión irónica de las relaciones de pareja en el

---

[946] Sobre esta desasosegadora película y la forma en que ha sido enfocada su recreación por el propio autor, Véanse las críticas de Francisco Marinero, *El Mundo*/*Escenarios*, 5-IX-97,p.2, y César Santos Fontenla, *ABC*, 6-IX-97, p.82.

[947] Para conocer la trayectoria artística de Marsillach, Véase Gonzalo Pérez de Olaguer, *Adolfo Marsillach*, Barcelona, Dopesa, 1972. Sobre los detalles más polémicos de su actividad como actor, director y autor de teatro, cine y TV, Véase el libro autobiográfico de Adolfo Marsillach, *Tan lejos,tan cerca (Mi vida)*, Barcelona, Tusquets, 1998.

período franquista, a partir de técnicas provenientes del café-teatro, el cabaret, las formas musicales y los elementos paródicos [948]. Su extraordinario éxito de público no fue renovado con el estreno de sus posteriores espectáculos, ***Mata-Hari*** (1983), ***Cinematógrafo Nacional*** (1984), y ***Feliz Aniversario*** (1991) [949]. Su vinculación con el cine ofrece varios aspectos:

a) Como actor, guionista y director.

Tuvo los primeros contactos con la cámara en 1947, al incorporar un personaje secundario en el film ***Mariona Rebull*** (J.L.Sáenz de Heredia), y como protagonista cabe destacar ***Salto a la gloria*** (L.Klimovsky, 1959), por cuya interpretación de Ramón y Cajal -papel repetido en la serie televisiva de igual título- obtuvo el Premio al Mejor Actor en el Festival de San Sebastián 1959 [950].

Como guionista intervino junto al director Pedro Lazaga en ***El tímido*** (1964), y dirigió un único largometraje, ***Flor de Santidad*** (1972), adaptación de la novela homónima de Valle-Inclán que se vio bastante perjudicada por las mutilaciones de censura [951].

---

[948] Véase A.Berenguer y M.Pérez, *Tendencias del Teatro Español durante la Transición Política...*, op.cit., p.132.

[949] Sobre los factores que le impulsaron a escribir y estrenar estas cuatro piezas, y su distinta recepción crítica, Véanse los comentarios contenidos en *Tan lejos,tan cerca...*, op.cit., pp.410-414, 418-423, 426-428, y 504-506, respectivamente.

[950] Para su labor como actor de cine y teatro, Véase Manuel Román, *Los Cómicos (Vol.V)*, Barcelona, Royal Books, 1996, pp.73-79.

[951] Sobre los rasgos de la primera y única incursión de Marsillach en el largometraje, Véase Luis Quesada, *La novela española y el cine*, Madrid, JC, 1986, pp.166-167.

b) Autor adaptado.

El actor, y ocasional director, José Sacristán, que había interpretado en la escena la comedia ***Yo me bajo en la próxima, ¿y usted?***, eligió este texto en su tercera y última experiencia tras la cámara para dirigir e interpretar la película en 1992, contando tambien con la misma actriz (Concha Velasco) que lo había estrenado en el teatro con tanto éxito. La adaptación hecha por el guionista Joaquín Oristrell, sin embargo, se apartó del esquema original de la pieza de dos únicos personajes, para ampliar el argumento con otros nuevos y distintas situaciones [952].

FILMOGRAFIA:

Yo me bajo en la próxima, ¿y usted? Pr.: Sogetel (España), 1992. G.: Joaquin Oris -trell, según la obra homónima. D.: José Sacristán. I.: Concha Velasco, José Sacristán, Tina Sáinz, Ana Alvarez, Juan Jesús Valverde, María Isbert, Isabel Prinz.

14. Rodríguez Méndez, José María (Madrid, 1925).

Dramaturgo destacado de la llamada *"generación realista"*, con una importante y variada producción teatral de la cual sólo una parte ha llegado a ser estrenada. Se inició en 1953 con ***El milagro del pan y los peces***, y ***Vagones de madera*** -presentada por el TEU de Barcelona en 1959- supuso su primer drama importante, seguido de ***Los inocentes de la Moncloa*** (1960), ***El círculo de tiza de Cartagena*** (1960), ***La vendimia de***

[952] El escaso rigor de los cambios introducidos convirtieron la película en una versión fallida y en un sonoro fracaso comercial, Véase la crítica de Ramón Freixas, *Dirigido*, núm.208, diciembre 1992, pp.80-81.

Francia (1961), y ***La batalla de Verdún*** (1961), títulos destacados dentro del naturalismo costumbrista cultivado en esa etapa. Sus obras posteriores muestran un realismo evolucionado con matices esperpénticos: ***Bodas que fueron famosas del Pin-gajo y la Fandanga*** (1965/1978), ***Historia de unos cuantos*** (1970/1975), ***Flor de Otoño***, escrita en 1972 y llevada al cine en 1977, antes de ser estrenada en los escenarios en 1982 [953]. Entre sus restantes piezas se encuentran otras que no han tenido fácil salida, y un *Oratorio* (***Teresa de Avila***, 1981), monólogo para una actriz que finalmente halló la oportunidad al ser interpretado en 1982 por María Paz Ballesteros, al cumplirse el Cuarto Centenario de la muerte de Santa Teresa [954]. La relación del dramaturgo con el cine -salvo su participación sin acreditar en el guión de ***Los Tarantos***- sólo aparece:

---

[953]Sobre el teatro de este autor es obligado citar, en primer lugar, el estudio de José Monleón, "Teatro popular: la respuesta de Rodríguez Méndez", en José María Rodríguez Méndez, *Teatro: La tabernera y las tinajas.Los inocentes de la Moncloa*, Madrid, Taurus, 1968; y el de César Oliva en *Cuatro dramaturgos realistas en la escena de hoy:sus contradicciones estéticas*, Murcia, Universidad.1978.José Martín Recuerda ha recogido los trabajos escritos y dispersos sobre este autor en su tesis doctoral, "Personalidad y obra dramática de Rodríguez Méndez", Universidad de Granada (no publicada), Véase su "Introducción" y "Bibliografía escogida", en José María Rodríguez Méndez, *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga.Flor de Otoño*, Madrid, Cátedra, 1990, pp.11-51.

[954]La ORTF francesa filmó durante las representaciones en un templo madrileño la versión televisiva, con destino al film documental *Notes sur Teresa de Jesús* (Pierre Gange, 1982), inédito en España.

a) Como autor adaptado.

Antes de que su obra ***Flor de Otoño*** llegase en 1982 al Teatro Español, con dirección de Antonio Díaz Zamora [955], el productor José Frade adquirió los derechos para su adaptación, titulándose ***Un hombre llamado Flor de Otoño*** (1977). Dirigida por Pedro Olea, en ella colaboró Rafael Azcona en el guión, contando con el actor José Sacristán para encarnar el doble personaje central [956].

FILMOGRAFIA:

Un hombre llamado Flor de Otoño. Pr.: José Frade, P.C. (España), 1977. G.: Rafael Azcona y Pedro Olea, basado en *Flor de Otoño*. D.: Pedro Olea. I.: José Sacristán, Paco Algora, Carmen Carbonell, Roberto Camardiel, José Franco, Félix Dafauce, Mimí Muñoz.

15. Sanchis Sinisterra, José (Valencia, 1940).

Autor y director teatral, dirigió el TEU de Valencia en 1958, y fundó y codirigió el Aula de Teatro de la Universidad de Valencia (1960-66), y en 1977 creó el Grupo de "Teatro Fronterizo" de Barcelona, orientado a la

---

[955] *Flor de Otoño* está considerada una de las obras más interesantes del autor, tanto desde el punto de vista de su contenido como del de su lenguaje, y sitúa la acción en los años 30, en el Barrio Chino de Barcelona, en vísperas de la República, y cuyo protagonista es un aristócrata del Ensanche con doble vida y personalidad: abogado anarquista de día y travestido de noche, Véase J.M.Rodríguez Méndez, *Flor de Otoño*, Barcelona, Ed.MK, 1978.

[956] El autor en recientes declaraciones ha expresado su decepción con respecto a la adaptación de la obra: *"No me dejaron intervenir en el guión y no creo que José Sacristán fuera el actor idóneo"*, entrevista de Enrique Herreras, "José María Rodríguez Méndez, un autor de pura cepa", *Cartelera Turia*, núm.1834, 29 de marzo al 4 de abril,1999, pp.20-22.

investigación teatral y al montaje de varias dramaturgias, hechas a partir de obras clásicas de autores tanto de narrativa como de la escena (Brecht, Kafka, Joyce, Calderón , Melville, Shakespeare, Cortázar, etc.). Con uno de estos espectáculos, ***La noche de Molly Bloom*** (1979), a partir de la novela de Joyce, llamó la atención de crítica y público, y obtuvo el éxito con su primer texto original, ***Ñaque o De piojos y actores*** (1980), donde continuaba la línea de espectáculos basados en uno o dos actores, y que proseguiría en ***¡Ay, Carmela! (elegía de una guerra civil)***, su consagración escénica en 1986, al igual que ***El cerco de Leningrado*** (1994) -interpretada por dos grandes figuras: María Jesús Valdés y Nuria Espert-, o como en la última pieza estrenada, ***El lector por horas*** (1999), con sólo tres intérpretes. Además de esos títulos y de muchas piezas inéditas, Sanchis Sinisterra tiene estrenadas otras obras (como ***El retablo de Eldorado***, 1984, y ***Lope de Aguirre***, 1992, perteneciente a su trilogía americana) [957]. Su relación con el cine viene dada como:

a) Autor adaptado.

El estreno de ***¡Ay, Carmela!***, en 1987, dirigida e interpretada por José Luis Gómez, constituyó uno de los acontecimientos más significativos del último teatro español, y este éxito se vio acrecentado por la favorable acogida y los Premios Goya otorgados a la versión cinematográfica homónima, realizada por Carlos Saura en 1990, con guión de Saura y de Rafael Azcona. Esta adaptación servía a su director para ofrecer una

[957] Sobre la trayectoria del autor, Véase la "Introducción" de Manuel Aznar Soler, en José Sanchis Sinisterra, *Ñaque o De piojos y actores.¡Ay,Carmela!*, Madrid, Cátedra, 1991, pp.9-101.

peculiar visión de la guerra civil a través de las peripecias de una pareja de cómicos, aun cuando mantuviese notables variaciones con respecto al texto original de la pieza [958].

FILMOGRAFIA:

¡Ay, Carmela!. Pr.: Iberamericana/Ellepí Films/TVE (España), 1990. G.: Carlos Saura y Rafael Azcona, según la obra homónima. D.: Carlos Saura. I.: Carmen Maura, Andrés Pajares, Gabino Diego, Maurizio di Razza, Miguel Rellán, José Sancho, Edward Zentara, Mario de Candia, Chema Mazo.

16. Otros Autores.

1. JOSE HEREDIA MAYA (Albuñuelas -Granada-, 1947).- Autor y director de espectáculos en donde la música y el baile flamenco desempeñan un papel importante en la acción. Entre ellos, el más destacado fue ***Camelamos naquerar (Queremos hablar)***, una propuesta escénica representada por toda España en 1976, en la que, a partir del cante y el baile jondos como signos de denuncia, se reivindicaba el mundo gitano. El realizador Miguel Alcobendas -autor de diversos cortometrajes de temática andaluza- realizó aquel mismo año un mediometraje documental, basándose en dicho espectáculo y con los mismos intérpretes.

Camelamos naquerar/Queremos hablar. Pr.: España, 1976. G.: Miguel Alcobendas, según la obra homónima. D.: Miguel Alcobendas. I.:

---

[958] Sobre dicha adaptación, Véase el estudio de Miguel Angel Auladell, "¡Ay,Carmela!, antítesis del teatro filmado", *Teatro*, núm.6-7 (1994-1995), pp.249-257.

Mario Maya, Concha Vargas (baile), Antonio Cuevas *El Piki*, Gómez de Jerez (cante), Paco Cortés, José María Ojeda, Jesús Cuadrado, Carlos Arribas, Antonio Ramos.

2. ELOY HERRERA SUEVOS.- Actor, autor, director y empresario teatral, estre-nó su primera obra -formando pareja con Tony Soler, su esposa-, ***Están...¡Cómo nunca!*** (1970), que aparecía dirigida por Juan de Orduña. Formó la Compañía Herrera-Soler y siguió una misma línea de comedia ligera y estival, con títulos como ***...Y llegó la prima Vera*** (1971), y ***Profesora de partos*** (1974), cosechando sus primeros éxitos en la época de la Transición, vinculados al carácter propagandístico de sus obras. Con ***Un cero a la izquierda*** recorrió España durante los años 1976-79, estrenando tambien otras piezas: ***El socavón*** (1977), ***Que Dios os lo demande*** (1979), y ***El avispero*** (1979) [959]. Como guionista colaboró en una cinta folklórica de Estrellita Castro (***La niña del patio***, 1967), y en la tercera versión de ***La tonta del bote*** (1970), y en 1980 se convirtió en el principal artífice de la adaptación de su obra más exitosa, ayudado por el realizador-productor Gabriel Iglesias.

Un cero a la izquierda. Pr.: Gabriel Iglesias Martín (España), 1980. G.: Antonio Fos, Eloy Herrera y Juan José Porto, según la obra homónima. D.: Gabriel Iglesias. I.: Tony Soler, Eloy Herrera, Blanca Estrada, Cristina

[959] Sobre el carácter panfletario de sus comedias *"de ultraderecha"*, Véase A.Berenguer y M.Pérez, *Tendencias del Teatro Español durante la Transición Política...*, Ibidem, p.53.

Galbó, Miguel Ayones, María Isbert, Pedro Valentín, Emilio *El Moro*, Antonio Gamero.

3. *ELS COMEDIANTS*.- Nombre del Grupo Teatral creado en 1970 por Joan Font, con sede en Canet de Mar (Barcelona), cuyos espectáculos pretenden retomar la fiesta tradicional catalana, utilizando como elementos escénicos la música (pasacalles, instrumentos de viento), la danza popular, las máscaras, y como recursos expresivos la acrobacia, gigantes y cabezudos, títeres, máscaras, etc. Después de sus primeros espectáculos (1972-76), su repertorio de influjos autóctonos se amplía con la tradición escénica universal, dando como resultado éxitos tan celebrados como ***Sol, solet*** (1979), ***Dimonis*** (1982) -el espectáculo de mayor prestigio internacional-, ***Alé*** (1984), ***Mediterrànea*** (1991), ***El Llibre de les Bèsties*** (1995), etc. En el cénit de la popularidad del Grupo, el cineasta valenciano Carles Mira (1947-1993) abordó la filmación del montaje teatral ***Alé***, del que surgiría la película ***Karnabal*** (1985), adaptada por el propio colectivo y Joan Mallarach.

Karnabal. Pr.: Ama Films/Figaró Films/Imatco, S.A. (España), 1985. G.: Joan Malla -rach y "Els Comediants", basado en *Alé*. D.: Carles Mira. I.: Compañía de Teatro *"Els Comediants"*.

4. JUAN DE LOXA (Loja -Granada-, 1944).- Más conocido como poeta, de su producción teatral alcanzó resonancia el espectáculo de raíz autóctona, ***¡Ay jondo...y lo que quea por cantar!*** (1978), que pretendía

denunciar la marginación gitana [960]. Para la adaptación de este montaje, el productor-director Nicolás Astiárraga se unió al realizador francés (T.Gatlif), contando con el bailarín Mario Maya, intérprete y coreógrafo de la película titulada ***Corre, gitano*** (1982). Dicho título viene a erigirse principalmente en un espectáculo de baile y cante flamencos, a través del que se comunica la rebeldía gitana ante la persecución de que es objeto un niño gitano por un crimen que no ha cometido [961].

Corre, gitano. Pr.: N.Astiárraga, P.C./Oronova Films (España), 1982. G.: Roberto López Peláez y Tony Gatlif, basado en *Ay jondo...y lo que quea por cantar*. D.: Nicolás Astiárraga y Tony Gatlif. I.: Mario Maya, Carmen Cortés, Francisco Santiago, Rafael Al-varez *El Brujo*, Manuel de Paula, Félix Rotaeta, José Rubianes.

5. TIMO LOZANO.- Sin más referencias de este autor que su procedencia del ámbito del baile y el haber escrito ***El bailaor***, obra que trata el tema del amor interracial entre un joven payo, bailaor de flamenco por las noches, y una estudiante gitana, ambientada en el barrio madrileño

---

[960]La obra -denominada *libro*- se representó en el Teatro de la Comedia de Madrid con el título abreviado de *¡Ay! "de Loxa y Maya",* perteneciente al llamado *"teatro gitano andaluz"*,Véase *El Espectador y la Crítica* (T.XXII), ed.cit., 1979, pp.213-214.

[961]Véase la sinopsis argumental en el Anuario de *Cine Español 1982*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1983, p.105. La presencia del realizador francés parece obedecer a la atracción de éste por los temas insólitos o exóticos, según se desprende de las referencias a su filmografía, en la que el film español aparece bautizado como *Les princes*, Véase Jean Tulard, *Dictionnaire du Cinéma.Les réalisateurs*, Paris, Robert Laffont, 1989, p.321.

de Cascorro. El propio autor se convirtió en promotor de su versión cinematográfica, encargando el guión a la realizadora Chus Gutiérrez quien contó para su adaptación con otros colaboradores. Para la película, titulada ***Alma gitana*** (1995), se buscaron dos intérpretes noveles, Amara Carmona, de 17 años, y Pedro Alonso, que llegaba al cine tras una breve experiencia teatral con "La Fura dels Baus" [962].

Alma gitana. Pr.: Samarkanda/TVE (España), 1995. G.: Chus Gutiérrez, Antonio Conesa, Juan Vicente Córdoba y Joaquín Jordá, basado en *El bailaor*. D.: Chus Gutiérrez. I.: Amara Carmona, Pedro Alonso, Peret, Loles León, Rafael Alvarez *El Brujo*, Julieta Serrano, Saturnino García, Merche Esmeralda, Pepe Luis Carmona.

6. FERNANDO MACIAS (1931).- Dramaturgo andaluz, encuadrado entre la generación de Nuevos Autores Españoles surgidos a principios de los 70. Tras una pieza corta, ***El adivino*** (1970), y una obra fuertemente satírica, ***El velatorio*** (1972), se reveló en el Festival de Sitges al presentar ***Campanada sin eco*** (1973), donde venían a aflorar sus principales rasgos dramáticos -fluidez narrativa, tipificación popular y humor corrosivo-, y volvía a ejercer la crítica a un medio social que cree en milagros y supersticiones. La producción posterior de este autor, aunque publicada, permanece prácticamente inédita. Su principal obra, ***Campanada sin eco***, sirvió de base argumental para un film ´andalucista` que apenas tuvo

[962] Para más datos sobre el proceso de adaptación de esta película, Véase la crónica de Julieta Martialay, "Alma gitana.Pasión mestiza", *Fotogramas*, núm.1819, mayo 1995, p.107.

difusión comercial, ***María la Santa*** (1977), realizado por el director de origen cubano afincado en España, Roberto Fandiño [963].

María la Santa. Pr.: Film Bandera, S.A.(España), 1977. G.: Pancho Bautista y Rober-to Fandiño, basado en *Campanada sin eco*. D.: Roberto Fandiño. I.: Antonio Ferrandis, Isela Vega, Patricia Adriani, Iñaki Miramón, José Ruiz Lifante, Idilio Cardoso, Manuel Pereiro.

7. TONI MARTÍ (Barcelona, ¿1970?).- Joven autor y director teatral perteneciente a la última generación de hombres de teatro revelados en la Ciudad Condal, con textos actuales que han sabido conectar con el público. Su pieza ***Canvis*** (*Cambios*), una comedia disparatada sobre las relaciones personales de seis jóvenes vecinos (tres chicos y tres chicas), que trata problemas relativos a la sexualidad, se representó con éxito en Barcelona durante 1996, en un montaje dirigido e interpretado por Miquel García Borda.

Este mismo y el autor han escrito la adaptación cinematográfica y aquél se ha encargado también de dirigirla e interpretar el mismo papel que hizo en el escenario. La película se titula ***Todo me pasa a mí*** (1999), y en ella trabajan igualmente otros dos actores del montaje original [964].

Todo me pasa a mí. Pr.: Iris Star (España), 1999. G.: Toni Martí y Miquel García Borda, basado en *Canvis*. D.: Miquel García Borda. I.: Lola

---

[963] Véase la entrevista de Rafael Utrera, "Un autor sevillano: Fernando Macías. Su obra Campanada sin eco es María la Santa", *El Correo de Andalucía*, 16-XI-1977.

[964] Para conocer más detalles sobre el modo en que se ha abordado esta adaptación, Véase la entrevista con Miquel García Borda, en *El Cultural/La Razón*, 18-IV-99, pp.56-57.

Dueñas, Jordi Collet, Miriam Alemany, Cristina Brondo, Javier Albalá, Miquel García Borda.

8. ANTONIO MARTINEZ BALLESTEROS (Toledo, 1929).- Dramaturgo con a-bundante producción dramática el cual, junto con José Ruibal y José María Bellido, suele aparecer incluido en el grupo intermedio entre la "Generación Realista" y el Nuevo Teatro de los años de decadencia de la Dictadura franquista. Comenzó con obras planteadas de forma realista (***Los mendigos***, 1961), para iniciar un ciclo de farsas y sátiras concebidas como alegorías críticas, editadas y , sólo en parte, estrenadas, muestras significativas del carácter vanguardista y *underground* de finales de los 60, y agrupadas bajo el título de ***Farsas contemporáneas*** (1969), ***Fábulas zoológicas*** (1974), o bien sueltas, como la sátira ***Sultanísimo por la gracia de Alá*** (1976), considerada la mejor de las conocidas [965]. Entre sus últimas piezas estrenadas se encuentran: ***Los comediantes*** (1982), ***Pisito clandestino*** (1990), ***Matrimonio para tres*** (1991), y ***Salir en la foto*** (1995). En 1974, Rafael Azcona escribió la versión cinematográfica de ***La revolución matrimonial***, dirigida por Nieves Conde, inspirada en una farsa en un acto sobre la

[965]Para su teatro, Véanse los trabajos de George E.Wellwarth,"Teatro español de vanguardia", *Primer Acto*, núm.119, abril 1970, pp.50-58, y *Spanish Underground Drama*, University Park and London, The Pennsylvania State University Press, 1972. Traducción de Carmen Hierro, *Teatro español underground*, Madrid, Villalar, 1978.

pareja que resuelve sus crisis en el hogar encontrándose fuera de casa, divorciándose y volviendo a vivir juntos como amantes [966].

La revolución matrimonial. Pr.: José Frade, P.C. (España), 1974. G.: Rafael Azcona, según la obra ¿homónima?. D.: José Antonio Nieves Conde. I.: Analía Gadé, José Luis López Vázquez, Ismael Merlo, Pedro Alonso, Terele Pávez, Ketty de la Cámara, Monica Kolpek.

9. RAFAEL MENDIZABAL (San Sebastián, 1940).- Autor de un teatro de corte comercial de cierta ambición -según lo ha definido Ragué-Arias-, obtuvo consecutivamente el Premio "Ciudad de San Sebastián" por ***Uña y carne*** en 1990, y por ***Feliz cumpleaños, señor ministro***, en 1992, considerada su obra más ambiciosa, y que, en tono de comedia *inglesa* manejando muchos de los tópicos de la comedia de enredo y humor, conseguía que sus seis personajes masculinos sacaran a la luz con normalidad el tema de la homosexualidad latente [967]. No obstante, obtuvo sus más populares éxitos en obras costumbristas, entre el sainete y el vodevil, escritas a la medida de la actriz Rafaela Aparicio: ***Mi tía y sus cosas*** (1982), ***Mala hierba*** (1990), y ***La abuela echa humo*** (1992). El enorme éxito obtenido por la segunda de estas piezas atrajo a José Luis

---

[966] Sobre el título e identidad de la pieza original no queda claro que sea el mismo que el de la película, según las fuentes del monográfico de Francisco Llinás, *José Antonio Nieves Conde.El oficio del cineasta*, Valladolid, Seminci,1995, pp.131-133, y 172-173.

[967] Véase M.J.Ragué-Arias, Ibidem, p.99.

P.Tristán a llevarla a la pantalla, un año después de su estreno, con la misma intérprete.

Mala yerba. Pr.: Tristán P.C., S.A.(España), 1991. G.: Arturo Ruibal, según la obra homónima. D.: José Luis P.Tristán. I.:Rafaela Aparicio, Quique Camoiras, Emma Ozores, Luis Hostalot, Valeriano Andrés, Aurora Redondo, María Fernanda D´Ocón.

10. IGNACIO DEL MORAL (San Sebastián, 1957).- Autor teatral procedente del campo de la interpretación (desde 1977 venía actuando en diversos Grupos de Teatro In-dependiente), dándose a conocer como dramaturgo en 1982, con ***La gran muralla*** (Pre-mio de Teatro Infantil del Ayuntamiento de Badajoz), estrenada en 1988. Escribió varios textos para el Grupo Producciones Marginales, y en 1990 estrenó ***Viure a Malibú***, (ver-sión catalana de la obra ***Días de calor***), y en 1993, ***La mirada del hombre oscuro*** (I Premio de Teatro de la SGAE 1993), en la Sala Olimpia, con montaje de Ernesto Caballero. Dicha pieza, de temática antiracista, contada en clave de comedia con toques de ternura y un trasfondo de tragedia social que la llevaba a alcanzar cierta universalidad, la trasladó al cine Imanol Uribe en 1995. Con el título ***Bwana***, éste construyó a partir del original una comedia cruel que ponía el acento en la visión sarcástica y realista de una familia media española y sus reacciones ante el encuentro

de un africano en la playa [968], y obtuvo el Premio a la Mejor Película en el Festival de San Sebastián de 1996.

Bwana. Pr.: Origen, P.C./Aurum/Cartel, S.A. (España), 1995. G.: Juan Potau, Imanol Uribe y Francisco Pino, basado en *La mirada del hombre oscuro*. D.: Imanol Uribe. I.: Andrés Pajares, María Barranco, Alejandro Martínez, Emilio Buale, Andrea Granero.

11. CARLES PONS (Vilafranca -Castellón-, 1956 -Valencia, 1999).- Actor, director y autor teatral, cuya muerte prematura a los 43 años ha producido un hondo dolor en su población natal y en toda la comarca de Els Ports por haber mantenido unos fuertes vínculos con sus raíces y por haber colaborado activamente en la vida cultural. Pons se introdujo en los círculos teatrales a través del Grupo La Chula de Castellón. En 1989 fue contratado por el Centre Dramàtic de la Generalitat para actuar en el montaje de ***El Mussol y la Gata***, y desde entonces participó en numerosas obras teatrales como actor, además de dirigir sus propias obras. La escritura teatral había centrado su atención, con títulos como ***Puja´t al carro***, y ***El Chapao*** *(sin curro, sin pasta, sin na´...).* Esta última la escribió en 1996, en colaboración con los miembros del grupo de teatro del Kolectivo de Jóvenes del barrio de La Coma de Paterna, bajo el auspicio de la Universidad de Valencia y la dirección escénica de Paul Weibel. Dicha obra se ha venido representando fuera de los circuitos teatrales

[968] Véase la crítica de Fernando Méndez-Leite,Jr., *Fotogramas*, núm.1836, octubre 1996, p.22.

establecidos, por toda la Comunidad, cosechando un éxito espectacular por su especial visión artística de la acción participativa del público. La muerte le sobrevino a su autor mientras trabajaba en la adaptación al cine de dicha obra, que, con el título ***La tarara del chapao***, se ha rodado bajo la dirección de Enrique Navarro Monje, con técnicos y actores valencianos [969].

La tarara del chapao. Pr.: NISA, S.L. (España), 1999. G.: Carles Pons, Toni Canet, Jorge Goldenberg y Enrique Navarro, basado en *El Chapao*. D.: Enrique Navarro Monje. I.: Pertenecientes a la Asociación de Actores y Actrices del Pais Valenciano.

12. DIONISIO RAMOS.- Su aparición en la década de los 70 es una muestra de la vigencia en los escenarios españoles del teatro *"de encargo"* a la vieja usanza. Representante de la Compañía de Paco Martínez Soria, por unos años desempeñó las funciones de autor de algunas piezas expresamente escritas o adaptadas para aquel actor. La primera, ***Te casas a los 60...¿y qué?***, calificada de *"comedia doméstica"*, se estrenó a finales de 1973 y, tras una larga gira, se representó en Madrid y Barcelona entre 1974-75, y se repuso en 1979-1980. En la temporada 1976-77 dio a conocer ***¡Guárdame el secreto, Lucas!***, reelaboración de una pieza de Abati y Reparaz de principios de siglo (*Los hijos artificiales*), y finalmente

[969] Los datos que ofrecemos de este autor están extraídos de las crónicas periodísticas publicadas en varios diarios con motivo de su fallecimiento, y del art. de G.Ripoll, "Juicio del rodaje de La tarara del chapao", *Cartelera Turia*, núm. 1846, 21-27 junio,1999, pp.85-86.

retomó ***La tía de Carlos*** (original de Brandon Thomas), en versión libre y actualizada, con la que obtuvo otro de sus mayores éxitos comerciales entre 1980-81 [970]. Este fenómeno escénico se acrecentó con las versiones fílmicas de las tres piezas, protagonizadas por el propio Martínez Soria en los años finales de su carrera artística.

Vaya par de gemelos. Pr.: Filmayer Producción, S.A. (España), 1977. G.: Vicente Co-ello, basado en *¡Guárdame el secreto, Lucas!*. D.: Pedro Lazaga. I.: Paco Martínez Soria, Margot Cottens, María Isbert, Inma de Santis, María Luisa Ponte, José María Guillén.

Es peligroso casarse a los 60. Pr.: Filmayer Producción, S.A. (España), 1980. G.: Vi-cente Coello y Mariano Ozores, basado en *Te casas a los 60...¿y qué?*.D.: Mariano Ozo-res. I.: Paco Martínez Soria, Julita Martínez, María Luisa Ponte, Antonio Ozores, Margot Cottens, Agustín González, Adriana Ozores, Rafael Hernández.

La tía de Carlos. Pr.: Filmayer Producción, S.A. (España), 1980. G.: Vicente Coello, basado en la obra homónima según la versión de D. Ramos. D.: Luis María Delgado. I.: Paco Martínez Soria, Rafael Alonso, María Luisa Ponte, Ricardo Merino, María Kosty, Luis Varela, Carmen Lozano.

13. FRANCISCO SAGARZAZU. Actor (*El florido pensil*, 1998), director y autor de teatro en lengua vasca, conocido por una de sus obras,

---

[970] Sobre el fenómeno Ramos-Martínez Soria, Véase *El Espectador y la Crítica* (T.XX), ed.cit., 1978, pp.185-187.

Balantzatxoa, adaptada al cine por él mismo y dirigida por Juan Miguel Gutiérrez en 1978 [971]. Como actor ha intervenido en uno de los cortos dirigidos por Ramón Barea (***Muerto de amor***, 1996), y en el film *Cuando vuelvas a mi lado* (G.Querejeta, 1999).

Balantzatxoa. Pr.: España, 1978. G.: Francisco Sagarzazu, según la obra homónima. D.: Juan Miguel Gutiérrez. I.: Joseba Urcelay, José Ramón Soroia, Arantxa Etxebeta, María Carmen Oyanedes, María Jesús López, Koro Agesta, Lola Fernández.

[971] La única referencia a esta cinta -inexistente en los Anuarios de la producción española-, al igual que la obra en la que se basa, aparece en el reciente volumen de José Gómez Vilches, *Cine y Literatura. Diccionario de adaptaciones de la literatura española*, Málaga, Area de Cultura del Ayuntamiento, 1998, p.227.

III. Conclusiones

A lo largo de las páginas precedentes se han ofrecido las pautas en las que los distintos autores de épocas diferentes se han acercado al cine, y, a la inversa, también se han indicado las preferencias teatrales de la industria cinematográfica, y, por tanto, los autores más atractivos a dicho medio. Lo mismo que esa faceta, más artesana y personal, de los dramaturgos involucrados en la tarea de difundir su teatro -o el de sus progenitores y familiares-, a través del Cinematógrafo, vehículo más directo y multitudinario que los escenarios, convirtiéndose ellos mismos en productores, guionistas y directores. Además de la servidumbre del cine con respecto al teatro, hay que resaltar en muchos de estos casos el espíritu de aventura que anima a numerosos autores a embarcarse en un medio desconocido, tarea para la que se bastan ellos solos o son ayudados por asesores técnicos, pero que, en la mayoría de los casos, su empresa acaba en el fracaso artístico o en la ruina. Ahí están Benavente y ***Los intereses creados***, de1918; Eusebio Fernández Ardavín dirigiendo las versiones de obras de su hermano Luis, tras erigirse ambos en productores; Joaquín Dicenta, hijo, pasando a realizar la adaptación de ***El lobo*** (1928), según la obra homónima del padre; el singularísimo caso del cura *bohemio*, José María Granada, antes de retractarse de su vida pasada y pedir el reingreso en el seno de la Iglesia; o el de Gómez Hidalgo, con ***La malcasada*** (1926), so pretexto de hacer desfilar por la versión de su obra a todas las personalidades de la época de Primo de Rivera, etc.

III. Conclusiones

1. Acerca del primer objetivo de este trabajo, el referido a la catalogación y clasificación de la obra fílmica, extraido de piezas y autores teatrales españoles, ya podemos trazar algunas conclusiones:

a) Con respecto al cómputo general de adaptaciones por países, realizadas entre los años 1898 y 1999, es de 691 películas, como muestra el:

Cuadro I:

ESPAÑA	482
MEXICO	103
ARGENTINA	52
ESTADOS UNIDOS	19
FRANCIA	12
ALEMANIA	6
ITALIA	6
PORTUGAL	3
CHILE	2
CUBA	2
BRASIL	1
GRAN BRETAÑA	1
MARRUECOS	1
HUNGRÍA	1
Total	691

Según podemos observar, la mayor parte corresponden al cine español, y una con-siderable porción al cine latinoamericano (103, México, 52, Argentina, 2, en Cuba, y 2, en Chile), repartiéndose el resto (52 films), entre Norteamérica, diversos paises de Europa (Francia, Italia, Alemania,

Portugal, etc.), Marruecos, lugar de rodaje de una versión de ***Bodas de Sangre***, de García Lorca.

La notable presencia del cine de habla hispana (en especial, el mexicano y argentino), queda suficientemente ilustrado en el capítulo dedicado a los **Autores del Exilio**, pero también en el de aquellos autores finiseculares, de primera y segunda fila (pensemos en Arniches, los Alvarez Quintero, y los Abati, Muñoz Seca, Mihura, padre, Antonio Paso, etc.-, y en otros posteriores -como Jardiel, Mihura, Tono y Alfonso Paso-, todos ellos adscritos a un determinado teatro *cómico*, muy popular en los escenarios de aquellas latitudes.

Habría que señalar la presencia, nada desdeñable, del cine norteamericano, en el que se llevaron a cabo 19 films -generalmente, mudos-, en torno a piezas de Echegaray, Guimerá, Benavente y Martínez Sierra, fenómeno explicable por la normal penetración de sus obras en los escenarios de Broadway a principios de siglo.

b) En cuanto a las piezas teatrales, hay una que sobresale sobre las demás, ***Don Juan Tenorio*** (1844), de José Zorrilla, al haber alcanzado 21 versiones, aunque casi todas de carácter bastante libre. Lo curioso de este título es la fecha y país donde se localiza la primera cinta con ese título, no en España, sino en México en 1898. Dicho *Tenorio* es importante por representar la primera adaptación al cine de una obra de la literatura española, precediendo a las primitivas cintas sobre ***Don Quijote***, también extranjeras (en Francia, 1902, e Italia, 1910). A cierta distancia del Don Juan, se sitúan las obras de Guimerá, ***Tierra baja*** (1896), con siete

versiones, de las que cinco pertenecen al mudo (aparecen rodadas en países tan distintos como Argentina, EE.UU., Alemania y España), y sólo dos al sonoro, y de Feliu y Codina, la celebérrima ***La Dolores*** (1892). De ésta se rodaron seis versiones (cinco de las cuales pertenecen a España).Acudimos de nuevo a la esquematización que nos ofrece el:

Cuadro II:

TÌTULO	AUTOR	NºVERS.	ESP.	MEX.	ARG.	EE.UU	FRAN.	ALEM.	OTRAS
Don Juan Tenorio	Zorrilla	21	12	7	1		1		
Tierra Baja	Guimerá	7	2	1	1	1		2	
La Dolores	Feliu y Codina	6	5		1				
María Rosa	Guimerá	5	3		1	1			
Alcalde Zalamea	Calderón	5	3					2	
Es mi hombre	Arniches	5	4						1 (Chile)
Nobleza Baturra	Dicenta / Paso	5	3	2					
Canción de cuna	Martínez Sierra	5	2	1	1	1			
Celestina	F. de Rojas	4	2	1					1 (Italia)
La Malquerida	Benavente	4	2	1		1			
Gran Galeoto	Echegaray	4	1	1		2			
Que viene mi marido	Arniches	4		3	1				
Bodas de sangre	Lorca	4	2		1				1 Marruecos
La Cigüeña dijo sí	Llopis	4	1	1	2				
Amor Brujo	Martínez Sierra	4	4						
Juan José	J. Dicenta	3	1						2 (GB y Cuba)
Las de Caín	Álvarez Quintero	3	2		1				
Malvaloca	Álvarez Quintero	3	3						
Reina Mora	Álvarez Quintero	3	3						
Genio Alegre	Álvarez Quintero	3	2						1 (Italia)
Chica del gato	Arniches	3	3						
D. Quintín...	Arniches	3	2	1					
Pobre Valbuena	Arniches	3	3						
Yerma	Lorca	3	1						2 (Brasil, Hungría)
Madre Alegría	F. de Sevilla	3	1	1	1				

Por el cuadro anterior -que contiene la frecuencia y localización geográfica de las obras adaptadas- se observa que a las tres primeras

obras en un principio mencionadas, le siguen cinco títulos muy populares en las cinematografías de habla hispana, con cinco versiones de cada uno de ellos: ***El Alcalde de Zalamea*** (1636 ?), de Calderón, ***María Rosa*** (1894), de Guimerá, ***Es mi hombre*** (1921), de Arniches, ***Nobleza Baturra*** (1924), de Dicenta y Paso (hijos), y ***Canción de Cuna*** (1911), de Martínez Sierra. Con cuatro versiones aparecen seis obras de épocas bien distintas: ***La Celestina*** (Siglo XV), ***El Gran Galeoto*** (Siglo XIX), y ***La Malquerida***, ***Bodas de Sangre***, ***¡Que viene mi marido!, El Amor Brujo***, y ***La cigúeña dijo sí***, del Siglo XX. Más numerosa es la lista de obras con tres versiones, entre las que predominan los títulos de Arniches y los Alvarez Quintero.

Junto a las peculiaridades aludidas, es preciso resaltar que, si bien la norma de casi todas las versiones es la explotación en cine del precedente éxito escénico, resultan casos inversos en los que una obra fue antes película que texto teatral. El primer caso re-gistrado pertenece a ***Los arlequines de seda y oro***, un tema escrito por el periodista *Amichatis* en 1919, originalmente para el cine, y convertido luego en pieza teatral, aunque el más notable fue ***Nobleza baturra***, en 1924, con guión escrito por Joaquín Dicenta, hijo, pasando a ser este tipo de experiencias una práctica casi habitual entre los comediógrafos de postguerra, como ilustran Edgar Neville, con ***La vida en un hilo*** (1945), y Miguel Mihura, con ***Una mujer cualquiera***, y ***Mi adorado Juan***, en 1949.

c) Respecto a los autores más adaptados a lo largo de este siglo, los 61 films extraí-dos de la obra del alicantino Carlos Arniches convierten su filmografía en un auténtico récord y cuya fenomenología queda explicitada

en el presente trabajo en toda su extensión. Y lo mismo cabe decir del autor que le sigue, Alfonso Paso, el segundo más adaptado, con 37 films, los cuales -fechados con preferencia entre 1960-1975- se enmarcan en el período culminante de su carrera, como el autor *de éxito* por excelencia del teatro español más reciente. Con poca distancia de Paso siguen, en orden cuantitativo, los Hermanos Quintero (29 films), José Zorrilla (25), Jacinto Benavente (24), Jardiel Poncela y Mihura (20), y Muñoz Seca y la pareja Quintero/Guillén (19). En el extremo opuesto, la lista de autores con una sola obra es de 76 nombres, todos pertenecientes al teatro del Siglo XX, con la excepción de Moratín (Siglo XVIII), y Ventura de la Vega y Gil y Zárate (Siglo XIX). A propósito de Moratín, al detenerme brevemente en el siglo XVIII, he podido constatar que, cuando se trata la época de Moratín en el cine español, éste no difundió su obra con ninguna adaptación. La única inspirada en ese siglo, ***El médico a palos*** (1926), no procedía de una pieza original del comediógrafo Moratín sino de una versión hecha por él de la obra homónima de Molière.

El cuadro que ofrecemos a continuación pretende ser ilustrativo de las directrices que han marcado las preferencias de las adaptaciones teatrales, de llevar a la pantalla todo éxito escénico que había sobrepasado la prueba de estricto consumo comercial, y en el que figuran autores de las primeras décadas de siglo (como Antonio Paso, Muñoz Seca, Torrado, Quintero y Guillén, Martínez Sierra, etc.), y otros de las décadas de los 50 y 60 (como Calvo Sotelo, Mihura, Llopis, Alonso Millán y, por supuesto, Alfonso Paso).

Cuadro III:

AUTOR	Nº VERS.	ESP.	MEX.	ARG.	EE.UU.	ALEM.	FRANC.	OTRAS
Carlos Arniches	61	40	14	5				2 (Chile)
Alfonso Paso	37	29	2	6				
Álvarez Quintero	29	25	1	1				2 (Port. e Italia)
J. Zorrilla	25	14	7	2	1		1	
Jacinto Benavente	24	20	1	1	1			1 (Italia)
Jardiel Poncela	20	15	3	1	1			
Miguel Mihura	20	13	3	2		1		1 (Italia)
Quintero / Guillén	19	16	2	1				
Muñoz Seca	19	13	4	1	1			
Guimerá	18	11	1	2	2	2		
Martínez Sierra	18	6	1	5	6			
Torrado / Navarro	17	8	6	3				
Casona	14	3	4	7				
Lope de Vega	12	8	1				1	2 (Italia y Cuba)
García Lorca	12	8		1				3 (Hungría, Marruecos, Brasil)
Carlos Llopis	12	5	3	4				
Calderón	10	4	1	1	1	2	1	
Calvo Sotelo	10	9	1					
Feliu y Codina	9	6		1			2	
Fernández de Sevilla	9	7	1	1				
Luca de Tena	9	8					1	

Alonso Millán	9	9						
J. Dicenta	8	6						2 (GB y Cuba)
Fernández Ardavín	8	6	1		1			
Echegaray	7	4	1		2			

De hacer una rápida observación genérica, las adaptaciones precedentes vienen a apuntar hacia un cierto *casticismo* en los gustos teatrales, al servicio de la comedia folklórica, o *españolada*, de un lado (extraída de los Hermanos Quintero y sus continuadores, la pareja Quintero-Guillén , los Hermanos De la Cueva, Granada, etc.), y de otro, de la comedia *costumbrista*, inspirada en los cultivadores del teatro cómico que recorre las épocas de Arniches hasta llegar a sus últimos seguidores (Dionisio Ramos).

Otro rasgo que habría que apuntar es el de la escasa fiabilidad de que el filón argumental del teatro pueda alimentar el éxito cinematográfico. Entre los años 60-90 se ha seguido practicando el recurso a adaptar los más sonados triunfos de la escena, y asombra la ínfima -por no decir nula- rentabilidad que sus versiones han obtenido no sólo de crítica sino entre el público. Con alguna excepción, como la versión de ***¡Ay, Carmela!***

de Saura, los títulos que ofrecemos a continuación lo corroboran: ***La taberna fantástica*** (1990), ***Mala yerba*** (1991), ***Yo me bajo en la próxima¿y usted?*** (1992), ***El cianuro..¿solo o con leche?*** (1993), ***La herida luminosa*** (1996), etc.

El contraste con esas líneas comerciales o tradicionales -cuyo análisis excede los límites de este trabajo- lo ofrecen las iniciativas

surgidas a partir de 1950, recogidas aquí por primera vez, al romper con la monótona fórmula de la comedia *burguesa* que venía proporcionando el mayor lote de adaptaciones. Me refiero a la generación de autores noveles que fueron surgiendo tímidamente tras el impacto de la primera obra de Buero Vallejo, y de los que ni siquiera consta el estreno comercial de sus obras. No obstante, estas obras inspiraron diversas películas insólitas en aquella década: de Horacio Ruiz de la Fuente procede ***Bandera negra*** (1956), trasposición fiel del monodrama homónimo y alegato contra la pena de muerte. Del canario Juan del Río Ayala es ***Tirma*** (1954), sobre el tema de los guanches; de Faustino González-Aller y José María Espinás se extrajeron dos dramas sicológicos de fuerte carga claustrofóbica, ***Puente del diablo*** (1955), y ***Distrito quinto*** (1957). Otra iniciativa insólita -dando un salto en el tiempo- es la del director Ventura Pons, orientado en los últimos cinco años a crear una cultura moderna en el cine y la literatura catalanas, nutriéndose excepcionalmente de los textos teatrales de dos autores modernos, Sergi Belbel y Benet i Jornet. En cuanto a otras culturas autóctonas, tampoco se han dejado pasar los tímidos intentos que, desde otras autonomías, han empezado a surgir con textos y espectáculos de autores valencianos, vascos y andaluces, de los cuales el último capítulo de este trabajo ofrece numerosos ejemplos.

2. Otro objetivo del presente estudio era <u>conocer y detallar todos aquellos textos literarios que muestran el influjo de lo cinematográfico</u>. La línea divisoria que para dicho estudio suponía la aparición del Cinematógrafo en las postrimerías del XIX, no ha impedido fijarse en el

fenómeno denominado *précinema*, o lo que es lo mismo, las técnicas cinematográficas intuidas en textos literarios anteriores a esa fecha. Así he descrito el tema de la anticipación del cine en la literatura dramática del Siglo de Oro, en autores como Lope de Vega -según preconizaba Azorín en sus artículos, al hablar de aquél como autor de *"centenares de películas"*-, en Tirso de Molina, un dramaturgo con una concepción escénica *cinematográfica* -como descubría Zamora Vicente-, y en Calderón, en cuyas escenas de ***La vida es sueño*** ya se vislumbraban formas de planificación fílmica. No he dejado de aludir a las apreciaciones azorinianas en torno a la comedia moratiniana (pese a no haberse filmado), que reunía en su perfecta estructuración narrativa los ingredientes de acción y tiempo, imprescindibles para su resolución en imágenes. Al llegar al siglo XX no he olvidado los hallazgos valleinclanescos en la utilización del espacio escénico (la técnica de la simultaneidad de escenas), con movimiento y un ritmo equivalentes a la sucesión de planos cinematográficos. Ni tampoco las experiencias pioneras del *"cine-teatro"* (o utilización de escenas filmadas en las representaciones), que no se limitan a los casos ya estudiados de Muñoz Seca y Martínez Sierra, sino que, con diferentes propósitos, las encontramos en los montajes de obras como ***Santa Isabel de Ceres***, de Vidal y Planas, ***Nobleza baturra***, de Dicenta y Paso (hijos), y en ***¿Quién te quiere a tí?***, de Luis de Vargas, que utilizaba un prólogo filmado además de ostentar el subtítulo de *"novela escénica en 3 actos y unos metros de película"*.

Como señalé en la introducción, he recogido los referentes fílmicos subyacentes en bastantes piezas teatrales que no habían sido estudiadas

por los ensayistas que han abordado el fenómeno de la recepción intelectual del cine. Para no abusar del tema, me referiré a los diálogos y tipos extraídos de comedias, en orden cronológico, de Arniches (***El fresco de Goya***, ***¡Mecachis, qué guapo soy!***, y ***Me casó mi madre o Las veleidades de Elena***), de Benavente, quien introduce el rodaje de una película en la acción de ***¡No quiero, no quiero!***; Luis Fernández de Sevilla (***Los peliculeros***), Quintero y Guillén, recreando el tipo chaplinesco en ***Papá Charlot***, o José María Granada, en ***Manolito Pamplinas*****,** traslación de la figura de Keaton al ambiente de la comedia andaluza. Y a las obras que contienen una reflexión sobre el cine que, tal como aparece en las comedias ***Yo soy la Greta Garbo***, de Antonio Paso y Cano, y ***En la pantalla las prefieren rubias***, de Serrano Anguita, se abordaba de forma desenfadada y caricaturesca el ambiente de las versiones hispanas en Hollywood y Joinville, puesto por primera vez de relieve. Otros títulos rescatados dentro de la misma tendencia han sido ***Cine Fantomas***, de Miguel Mihura, padre, ***Cinema***, de Luis de Vargas, y ***Piernas de oro***, o *"película en 5 jornadas"* de Honorio Maura. De Rafael de León hemos encontrado refe-rentes de los mitos cinematográficos en las letras de composiciones musicales, además de hacernos eco de la existencia de un guioncito inédito suyo ("La novia del marinero").

En cuanto a esta otra modalidad, el guión experimental, *guioncitos* o *preguiones*, mi trabajo no se limita a registrar los ejemplos ya conocidos de Azorín, Benavente y García Lorca, sino que se rescatan otros muchos, entre ellos el ya aludido de Rafael de León y los de Gómez de la Serna, sólo publicados bajo el título de ***Chiffres*** en ***La Revue du Cinema***, y el de

Max Aub, ***Prehistoria, 1928***, aparecido en la revista ***Murta*** en 1932. Es agradable poder ofrecer un inédito, encontrado de forma casual en la colección ***La Novela con Regalo***: el titulado ***¡A la fuerza!*** (1916), de Rafael López de Haro, subtitulado *"Argumento de película, inédito, por Rafael López de Haro"*, o *"Film en tres partes"*, el cual se adelantó a todos los experimentos citados.

3. Otro de mis propósitos era dar a conocer las actividades en el ámbito de la in -dustria por parte de los autores de teatro, cuya labor no fue en absoluto tarea de unos pocos. Al fijarnos en la práctica de la realización, el caso paradigmático del*"dramaturgodirector"* que suele atribuírsele a Adrià Gual y a Jacinto Benavente como figuras pioneras, hay que ampliarlo considerablemente, como se ha visto en los Capítulos del **Teatro Finisecular**, y **Teatro anterior a 1936**, con una extensa relación de nombres que va de Muñoz Seca a Jardiel Poncela y Claudio de la Torre. Este último, que trabajó como director de diálogos en las versiones hispanas de la Paramount en Francia, y realizó también un film en aquel país, viene a representar la figura puente entre aquellos primitivos directores y el más cosmopolita del *"comediógrafo-cineasta"*, ampliada y ya normalizada en los años 30 con los Neville, Martínez Sierra y Tono. Del grupo de los exiliados del 39 saldrán igualmente otros casos bastante interesantes, como el de Eduardo Ugarte -estudiado por el profesor Ríos Carratalá-, que es un compendio de la figura maldita del exilio, en torno al cual se mueven otros nombres complementarios, como Manuel Altolaguirre y Max Aub. En ese mismo capítulo sobre el exilio, junto a los citados, he

visto y recogido un verdadero vivero de escritores cuya dedicación *alimenticia* en actividades de argumentista y guionistas, fundamentalmente en México, sobrepasa el carácter ocasional que se les solía atribuir. Aporte personal ha sido la reconstrucción de la filmografía de autores adaptados en Latinoamérica, como Casona, Altolaguirre, Eduardo Borrás, Julio Alejandro, Carbó, Masip o Alfonso Lapena, al igual que la labor de la pareja Alberti-María Teresa León como autores de una notable adaptación de ***La Dama Duende***, de Calderón; y las experiencias de dos figuras oscurecidas como Magda Donato-Salvador Bartolozzi, en el terreno del cine de animación. De Julio Alejandro apuntamos la fuente de inspiración no oficial de la película ***Viridiana***, extraída de su obra inédita ***El pozo***, observación que en fecha reciente hemos visto ratificada en el estudio de Sánchez Biosca, fechado en 1999. De Altolaguirre, aventuramos la idea de haber servido de *negro* (entre 1943 y 1947), en los guiones de Cantinflas, firmados por su amigo y compatriota Jaime Salvador, pasando a describir del poeta y director su peculiar estilo de rodar sin negativos la mitad de una película, la versión *fantasma* de ***El condenado por desconfiado***; y, en fin, de Bergamín, destacamos su contribución al guión del film televisivo ***Los ángeles exterminados***, rodado en Francia, donde encontramos el más audaz planteamiento de adaptar a los clásicos del teatro español.

El desempeño del oficio de director y guionista, unido al de comediógrafo, a partir de la segunda mitad del siglo XX, como se ve, suele ser bastante habitual, por lo que no voy a detenerme por lo prolijo, y caso por caso, en nuestras nuevas aportaciones en esta labor, referida a los autores de postguerra hasta hoy, aunque sí hago referencia a aquellos

nombres que he estudiado, desde aspectos poco habituales, sucesivamente, desde Suárez de Deza, Torrado, Luis Escobar, Mihura, Arrabal, Alonso Millán, Jaime Salom, Alfonso Paso -del que se ofrece la totalidad de sus adaptaciones hasta ahora incompleta-, Marsillach, Fermín Cabal..., hasta terminar con los más recientes, Alvaro del Amo, Javier Maqua, Ramón Barea, Carles Pons y Francisco Sagarzazu, con los que concluye mi estudio.

El ejercicio teórico, en torno a cuestiones fílmicas, practicado por los dramaturgos desde la aparición del Cinematógrafo hasta hoy mediante conferencias, artículos y ensayos, se encuentra reflejado en algunos epígrafes de los diversos autores del último siglo. A la contribución de Azorín en el terreno del artículo de cine -estudiado por nume-rosos especialistas y recopilado en publicaciones como ***El Cinematógrafo***, y ***Azorín, periodismo cinematográfico***-, he añadido las opiniones en pro y en contra de algunos autores, ilustrándolas con textos, el ideario fílmico de Adrià Gual, el de Alberti trasformado en poesía, el de Altolaguirre, en conferencias, el de Max Aub y León Felipe, en ensayo, Masip, en crítica, el de Gómez de la Serna en sus greguerías, el de Jardiel en sus amargas impresiones hollywoodenses, y, por último, las teorías de Claudio de la Torre sobre cine y literatura vertidas en una encuesta...Así como también, la constatación de la ausencia de opiniones y teorías en el teatro de postguerra hasta llegar a las últimas generaciones, más sensibles de nuevo hacia el fenómeno cinematográfico, sintetizado en dos autores, Fernán Gómez y sus escritos recopilados en ***Desde la última fila***, de

forma tradicional, y Alvaro del Amo, al escribir dos libros de teoría y abordar el análisis fílmico en otro, según planteamientos más novedosos.

En resumen, el título de esta tesis trata de concretar los diversos vectores que, en distintas direcciones, nos llevan de las adaptaciones del teatro al cine, y, en sentido inverso, del influjo de éste sobre el teatro, y siempre sobre la base del genio individualista de los dramaturgos y directores españoles, creadores por duplicado, ya que de la nada surge una industria cinematográfica con base literaria dramática.

A. BIBLIOGRAFIA GENERAL.

1. Aspectos teóricos y críticos sobre la Historia del Teatro Español.

1. a. Libros.
1. b. Artículos y capítulos de libros.
1. c. Ediciones.
1. d. Publicaciones monográficas:
1. d. 1. Revistas monográficas.
1. d. 2. Colecciones Teatrales.

2. Aspectos teóricos y críticos sobre la Historia del Cine Español.

2. a. Diccionarios.
2. b. Libros.
2. c. Artículos y capítulos de libros.
2. d. Publicaciones monográficas:
2. d. 1. Revistas especializadas.
2. d. 2. Colecciones de *Novelas Cinematográficas*.
2. d. 3. Anuarios y Catálogos.

B. BIBLIOGRAFIA SOBRE EL CINE Y SU RELACIÖN CON LA LITERA TURA.

1. El Cine y su relación con los Géneros Literarios.

1. a. Libros.
1. b. Artículos.
1. c. Videografía.

2. Los dramaturgos españoles y su relación con el cine.

2. a. Libros y Monografías.

2. b. Artículos y conferencias.
2. c. Guiones cinematográficos.
2. d. Textos con referentes fílmicos.
2. e. Otras Publicaciones:
2.d. 1. Libros biográficos y de memorias.
2.d. 2. Tesis Doctorales.
2.d. 3. Publicaciones cinematográficas extranjeras.

IV.A. BIBLIOGRAFIA GENERAL.

IV.A.1. Aspectos teóricos y críticos sobre la Historia del Teatro Español.

IV.A.1.a.LIBROS.

ADRADOS, F.R., *Del teatro griego al teatro de hoy*, Madrid, Alianza, 1999.

ALBORG, J.L., *Historia de la Literatura Española*, 3 vols., Madrid, Gredos, 1972.

ALONSO, C. (ed.*), Actas del Congreso Internacional ´Max Aub y el Laberinto Español`,* 2 vols., Valencia, Ayuntamiento, 1996.

ALONSO CORTES, N., *José Zorrilla. Su vida y sus obras*, Valladolid, Librería Santarés, 1943.

ALVARO, F. (ed.), *El Espectador y la Crítica*, 23 vols., Valladolid, 1958-1985.

AMOROS, A., *Luces de candilejas*, Madrid, Espasa Calpe, 1991.

ARCHIVO TEATRAL MODERNO, Barcelona, López Santos, 1959.

AUBRUN, Ch., V., *La Comedia Española (1600-1680),* Madrid, Taurus, 1968.

AA.VV., *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*, T.6, Madrid, Espasa Calpe, 1932 (Reimpresión, 1973).----------, *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana (Suplemento Anual 1942-1944),* Madrid, Espasa Calpe, 1978.

----------, *El Teatro de Humor en España*, Madrid, Editora Nacional, 1966.

----------, *El teatro menor en España a partir del siglo XVI*, Madrid, CSIC, 1983.

----------, *Historia de la Literatura Catalana*, Martí de Riquer (dir.), Part Moderna, V. 7, Barcelona, Ariel, 1986.

----------, *Historia del Teatro en España, II.Siglo XVIII.Siglo XIX*, Madrid, Taurus, 1988.

----------, *Historia de los Teatros Nacionales, 1939-1962.Vol.I*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1993.

----------, *Historia de la Literatura Española.Siglo XIX (I),* Guillermo Carnero (coord.), Madrid, Espasa Calpe, 1997.

----------, *Aproximación al Teatro Español Universitario (TEU)*, Luciano García Lorenzo (dir.), Madrid, CSIC, 1999.

----------, *Once ensayos en busca de un autor: Alfonso Sastre*, José Angel Ascunce (coord.), Hondarribia (Guipúzcoa), Hiru, 1999.

BARRERA MARAVER, A., *Crónicas del Género Chico y de un Madrid divertido*, Madrid, El Avapiés, 1983.

BATAILLON, M., *La Celestina selon Fernando de Rojas*, Paris, 1961.

BONET, J.M., *Diccionario de las Vanguardias en España (1907-1936),* Madrid, Alianza, 1995.

BONNIN VALLS, I., *El teatro español desde 1940 a 1980*, Barcelona, Octaedro, 1998.

BRUNEL, P. (dir.), *Dictionnaire de Don Juan*, Paris, Robert Laffont, 1999.

BURGUERA NADAL, M.L., *Edgar Neville: entre el humorismo y la poesía*, Málaga, Diputación Provincial, 1994.

CABALLE, A., *Sobre la vida y la obra de Paulino Masip*, Barcelona, 1987.

CANTOS CASENAVE, M., y ROMERO FERRER, H. (coords. y eds.*), Pedro Muñoz Seca y el Teatro de Humor Contemporáneo (1898-1936),* Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad/Fundación Pedro Muñoz Seca, 1998.

CASTELLI, E., *Análisis de El Alcalde de Zalamea*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1968.

CASTRO, A., *La Celestina como contienda literaria*, Madrid, Eds. Revista de Occidente, 1965.

----------, y RENNERT, H.A., *Vida de Lope de Vega*, Salamanca, Anaya, 1968.

CAUDET, F., *Crónica de una marginación.Conversaciones con Alfonso Sastre*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1984.

COBO, A., *José Martín Recuerda: Génesis y evolución de un autor dramático*, Granada, Diputación Provincial, 1993.

COLLADO, F., *El Teatro bajo las bombas en la guerra civil*, Madrid, Kaydeba, 1989.

CRESPO MATELLAN, S., *La parodia dramática en la literatura española*, Salamanca, Universidad, 1979.

CUEVAS GARCIA, C. (dir.), *El teatro de Buero Vallejo.Texto y Espectáculo*, Madrid, Anthropos, 1990.

CURET, F., *El arte dramático en el resurgir de Cataluña*, Barcelona, Minerva, 1917.

CHICHARRO, D., *De San Juan de la Cruz a los Machado*, Universidad de Jaén, 1997.

DEYERMOND, A.D., *Historia de la Literatura Española I.La Edad Media*, Barcelona, Ariel, 1973.

DIAZ PADILLA, F., *El teatro de Antonio Gala*, Oviedo, Universidad, 1975.

DIEGO, F. de, *El teatro de Alberti: teatralidad e ideología*, Madrid, Fundamentos, 1988.

DIETERICH, G., *Diccionario del teatro*, Madrid, Alianza, 1995.

DIEZ BORQUE, J.M., *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Barcelona, Antoni Bosch, 1978.

---------- (coord.), *Historia de la Literatura Española.T.II.Siglos XVI-XVII*, Madrid, Taurus, 1980.

---------- (coord.), *Historia de la Literatura Española.T.III.Siglos XVIII-XIX*, Madrid, Taurus, 1980.

DIEZ-CANEDO, E., *Artículos de crítica teatral.El teatro español de 1914 a 1936,* México, Joaquín Mortiz, 1968.

DIEZ ECHARRI, E., y ROCA FRANQUESA, J.M*., Historia de la Literatura Española e Hispanoamericana*, Madrid, Aguilar, 1968.

DIEZ MEDIAVILLA, A*., Tras la huella de Azorín.El Teatro Español en el último tercio del siglo XIX*, Alicante, CAM, 1991.

DOMENECH, R., *El teatro de Buero Vallejo*, Madrid, Gredos, 1993 (2ª de.).

ESCUDERO, C., *Nueva aproximación a la dramaturgia de Jardiel Poncela*, Murcia, Universidad, 1981.

ESQUER TORRES, R., *El teatro de Manuel Tamayo y Baus*, Madrid, CSIC, 1965.

----------, *La colección dramática de ´El Teatro Moderno`*, Anejos de la rev*.* ***Segis****mundo*, II, Madrid, CSIC, 1969.

FABREGAS i SURROCA, X., *Angel Guimerá: les dimensions d´un mite*, Barcelona, Edicions 62, 1971.

----------, *Aproximació a la historia del teatre catalá*, Barcelona, Curiel, 1972.

FERNANDEZ ALMAGRO, M., *Vida y literatura de Valle-Inclán*, Madrid, Taurus, 1966.

FERNANDEZ-CID, A., *Cien Años de Teatro Musical en España (1875-1975),* Madrid, Real Musical, 1975.

FERRERAS, J.I., y FRANCO, A., *El teatro en el siglo XIX*, Madrid, Taurus, 1989.

FINKENTHAL, S., *El teatro de Galdós*, Madrid, Fundamentos, 1980.

FONTBONA, F., *Las claves del arte modernista*, Barcelona, Ariel, 1988.

FREIXA, M., *El Modernismo en España*, Madrid, Cátedra, 1986.

FROLDI, R., *Lope de Vega y la formación de la comedia*, Salmanca, Anaya, 1968.

FUENTE BALLESTEROS, R. de la*, Introducción al teatro español del siglo XX (1900-1936),* Valladolid, Aceña Editorial, 1988.

GARCIA PAVON, F., *El Teatro Social en España (1895-1962),* Madrid, Taurus, 1962.

GARCIA TEMPLADO, J., *Literatura de postguerra: el teatro*, Madrid, Cincel, 1981.

----------, *El teatro anterior a 1939*, Madrid, Cincel, 1984.

GATTI, J.F. (ed.), *El teatro de Lope de Vega.Artículos y Estudios*, Buenos Aires, Eudeba, 1962.

GENNEP, A., *La formación de las leyendas,* Barcelona, Alta Fulla, 1982 (Edición facsímil reproduciendo la primera edición del libro: Madrid, Librería Gutenberg de José Ruiz, 1914).

GIES, D.T., *El teatro en la España del siglo XIX*, Cambridge, University Press, 1996.

GIULIANO, W., *Buero, Sastre y el teatro de su tiempo*, Nueva York, Las Américas Publishing Company, 1971.

GLENDINNING, N., *Historia de la Literatura Española, IV. El Siglo XVIII*, Barce lona, Ariel, 1973.

GOMEZ GARCIA, M., *El teatro de autor en España (1901-2000),* Madrid, Asocia ción de Autores de Teatro, 1996.

----------, *Diccionario del Teatro*, Madrid, Akal, 1997.

GONZALEZ CLIMENT, A., *Andalucía y los Quintero*, Madrid, Escelicer, 1956.

GORDON, J., *Teatro Experimental Español*, Madrid, Escelicer, 1965.

GUERRA, M.H., *El teatro de Manuel y Antonio Machado*, Madrid, Mediterráneo, 1966.

GULLON, R (dir.), *Diccionario de Literatura Española e Hispanoamericana*, 2 vols., Madrid, Alianza, 1993.

HOLT, M.P., *José López Rubio*, Boston, Twayne, 1980.

HUERTA CALVO, J., *El teatro en el siglo XX*, Madrid, Playor, 1985.

IGLESIAS FEIJOO, L., *La trayectoria dramática de Antonio Buero Vallejo*, Santiago de Compostela, Secretariado de Publicaciones de la Universidad, 1982.

IZQUIERDO GOMEZ, J., *Obra teatral de Jaime Salom*, Granada, Universidad, 1993.

KRONIK, J.W., *La Farsa (1927-1936) y el teatro español de preguerra*, Estudios de Hispanófila, University of North Carolina, 1971.

LARRAZ, E., *Teatro español contemporáneo*, Paris, Masson et cie., 1973.

LEITER, S.L., *The Encyclopedia of the New York Stage, 1920-1930*, Wesport (Connecticut), Geenwood Press, 1985.

LENTZEN, M., *Carlos Arniches: Von género chico zur tragedia grotesca*, GénèveParis, Droz, 1966.

LEYVA, A.M.(coord.), *Antonio Buero Vallejo.Literatura y Filosofía*, Madrid, Complutense, 1998.

LIDA DE MALKIEL, M.R., *La originalidad artística de La Celestina*, Buenos Aires, Eudeba, 1962.

Lo Spettacolo.Enciclopedia di Cinema.Teatro.Balletto.Circo.TV.Rivista, Milano, Garzanti, 1976.

MACHADO, M., *Un año de teatro (Ensayos de crítica dramática),* Madrid, Biblioteca Nueva, s.a. (1918).

MACCHIA, G., *Vida, aventuras y muerte de Don Juan*, Madrid, Tecnos, 1998.

MAESTRE, R., *Escenotecnia del Barroco: El error de Gomar y Bayuca*, Murcia, Universidad, 1989.

MAINER, J.C., *La Edad de Plata (1902-1931),* Barcelona, Los Libros de la Frontera, 1975.

MARAÑON, G., *Don Juan*, Madrid, Espasa Calpe, 1940.

MARAVALL, J.A., *El mundo social de La Celestina*, Madrid, Gredos, 1964.

MARISCAL, A., *Cincuenta años de teatro en Madrid*, Madrid, El Avapiés, 1984.

MARQUERIE, A., *Veinte años de teatro en España*, Madrid, Editora Nacional, 1959.

----------, *Alfonso Paso y su teatro*, Madrid, Escelicer, 1960.

----------, *El teatro que yo he visto*, Barcelona, Bruguera, 1969.

----------, *Realidad y fantasía en el teatro de Jaime Salom*, Madrid, Escelicer, 1973.

MAS FERRER, J., *Vida, teatro y mito de Joaquín Dicenta*, Alicante, Instituto de Estudios Alicantinos, 1978.

MEDINA VICARIO, M.*, Los géneros dramáticos en la obra teatral de José Luis Alonso de Santos,* Madrid, Libertarias/Asociación de Autores de Teatro, 1993.

MENENDEZ ONRUBIA, C., *Introducción al teatro de Benito Pérez Galdós*, Madrid,

CSIC, 1983.

MIGUEL MARTINEZ, E. de, *La Celestina de Rojas*, Madrid, Gredos, 1997.

----------, *El teatro de Miguel Mihura*, Salamanca, Universidad, 1997 (2ª ed. revisada).

MODERN, R.E., *Historia de la Literatura Alemana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1972.

MOLERO MANGLANO, L., *Teatro español contemporáneo*, Madrid, Editora Nacional, 1974.

MONLEON, J., *El teatro de Max Aub*, Madrid, Taurus, 1971.

----------, *Treinta años de teatro de la derecha*, Barcelona, Tusquets, 1971.

MORALEDA GARCIA, P., *Temas y técnicas del teatro menor de Max Aub*, Córdoba, Universidad, 1989.

MORLEY, S., y BRUERTON, C., *Cronología de las Comedias de Lope*, Madrid, Gredos, 1968.

MUÑOZ-ALONSO LOPEZ, A**.,** *Ramón y el teatro. La obra dramática de Ramón Gómez de la Serna***,** Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 1993.

NAVAS, F., *Las esfinges de Talía o Encuesta sobre la crisis del teatro*, Imprenta Real Monasterio de El Escorial, 1928.

NIEVA DE LA PAZ, P*., Autoras dramáticas españolas entre 1918 y 1936 (Texto y representación),* Madrid, CSIC, 1993.

O´ CONNOR, P.W*., Gregorio y María Martínez Sierra. Crónica de una colaboración*, Madrid, La Avispa, 1987.

----------, *Dramaturgas españolas de hoy*, Madrid, Fundamentos, 1988.

----------, *Antonio Buero Vallejo en sus espejos*, Madrid, Fundamentos, 1996.

OLIVA, C., *Cuatro dramaturgos realistas en la escena de hoy: sus contradiciones estéticas*, Murcia, Universidad, 1978.

----------, *El Teatro desde 1936*, Madrid, Alhambra, 1989.

PACO, M. de, *María del Carmen, de Felíu y Codina*, Murcia, Sucesores de Nogués, 1974.

PADILLA MANGAS, A.M., *Tipología en la obra dramática de Antonio Gala,* Córdoba, Diputación/Universidad, 1985.

PEREZ MINIK, D., *Teatro europeo contemporáneo*, Madrid, Guadarrama, 1961.

PEREZ-STANDFIELD, M.P., *Direcciones del teatro español de postguerra*, Madrid, José Porrúa Turanzas, S.A., 1983.

PINEL MARTINEZ, J.A., *Manual de Literatura Española*, Madrid, Castalia, 1998.

PORTO-BOMPIANI, V., *Diccionario literario de obras y personajes de todos los tiempos y todos los países*, T.V, Barcelona, Montaner y Simón, 1967.

RAGUE-ARIAS, M.J., *El teatro de fin de milenio en España (De 1975 hasta hoy),* Barcelona, Ariel, 1996.

RAMOS, V., *El Teatro Principal en la historia de Alicante (1847-1947),* Publicaciones de la Comisión de Cultura del Excelentísimo Ayuntamiento de Alicante, 1965.

----------, *Vida y teatro de Carlos Arniches*, Madrid, Alfaguara, 1966.

RIOS CARRATALA, J.A., *Arniches*, Alicante, Caja de Ahorros Provincial, 1990.

RIOS TORRES, F., *El teatro de vanguardia: Claudio de la Torre*, Islas Canarias, Gobierno de Canarias, 1985.

RISCO, A., *La estética de Valle-Inclán.En los esperpentos y en El Ruedo Ibèrico*, Madrid, Gredos, 1966.

RODRIGUEZ CACERES, M., *Las épocas de la Literatura Española*, Barcelona, Ariel, 1997.

RODRIGUEZ RICHART, J., *Vida y teatro de Alejandro Casona*, Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos, 1963.

ROMERA-NAVARRO, M., *La preceptiva dramática de Lope de Vega*, Madrid, Yunque, 1935.

ROSSI, G.C., *Leandro Fernández de Moratín. Introducción a su vida y obra*, Madrid, Cátedra, 1974.

RUGGERI MARCHETTI, M., *Il teatro de Alfonso Sastre*, Roma, 1975.

RUIZ RAMON, F., *Historia del Teatro Español, I (Desde sus orígenes hasta 1900),* Madrid, Alianza, 1967.

----------, *Historia del Teatro Español, II (Siglo XX),* Madrid, Alianza, 1971.

----------, *Historia del Teatro Español.Siglo XX*, Madrid, Cátedra, 1997.

SAENZ DE LA CALZADA, L.*, La Barraca.Federico García Lorca y su Teatro Universitario*, Madrid, Revista de Occidente, 1976 (reedición ampliada con el título *La Barraca.Teatro Universitario*, Madrid, Residencia de Estudiantes, 1998).

SAINZ DE ROBLES, F.C., (ed.), *Teatro español, 1952-53*, Madrid, Aguilar, 1954.

----------(ed.), *Teatro español, 1954-55*, Madrid, Aguilar, 1956.

----------(ed.), *Teatro español, 1955-56*, Madrid, Aguilar, 1957.

----------, *Ensayo de un Diccionario de la Literatura*, 2 vols., Madrid, Aguilar, 1964.

SALAÜN, S., *El Cuplé (1900-1936),* Madrid, Espasa Calpe, 1990.

SALOMON, N*., Recherches sur le thème paysan dans la ´comedia` au temps de Lope de Vega*, Bordeaux, 1965.

SANCHEZ ESTEVAN, I., *Jardiel Poncela y su teatro. Estudio biográfico-crítico*, Barcelona, Ariel, 1954.

SCHACH, A.F. VON, *Historia de la Literatura y del arte dramático en España*, 5 vols., Madrid, 1985-87.

SECO, M., *Arniches y el habla de Madrid*, Madrid, Alfaguara, 1990.

SERRANO, C*., Carnaval en Noviembre.Parodias teatrales españolas de Don Juan Tenorio*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1996.

SHAW, D.L., *Historia de la Literatura Española.V. El Siglo XIX*, Barcelona, Ariel, 1973.

SOTOMAYOR, M.V*., Teatro, público y poder.La obra dramática del último Arniches*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1998.

TORRENTE BALLESTER, G., *Teatro español contemporáneo*, Madrid, Guadarrama, 1961.

TORRES MONREAL, F., *Introducción al teatro de Arrabal*, Murcia, Ed.Godoy, 1981.

VALENTI, E*., El primer modernismo literario catalán y sus fundamentos ideológicos*, Barcelona, Ariel, 1973.

VALBUENA BRIONES, A., *Calderón y la Comedia Nueva*, Madrid, Espasa Calpe, 1977.

VALBUENA PRAT, A., *Calderón, su personalidad, su arte dramático, su estilo y sus obras*, Barcelona, Ed.Juventud, 1941.

----------, *Historia del teatro español*, Barcelona, Noguer, 1956.

----------, *Historia de la Literatura Española*, 4 vols., Barcelona, Gustavo Gili, 1974.

VAN der NAALD, A.C., *Alfonso Sastre.Dramaturgo de la revolución*, Anaya, Las Américas, 1973.

VAREY, J.E., y SHERGOLD, N.D., *Teatros y comedias en Madrid, 1600-1650.Estudio y documentos*, Londres, Támesis Book, 1971.

VILCHES DE FRUTOS, M.F., y DOUGHERTY, D., *La escena madrileña entre 1918 y 1926. Análisis y documentación*, Madrid, Fundamentos, 1990.

----------, *La escena madrileña entre 1926 y 1931. Un lustro de transición*, Madrid, Fundamentos, 1997.

---------- (coords. y eds.), *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia (1938-1939),* Madrid, CSIC/Fundación Federico García Lorca/Tabapress, 1992.

VIVANCO, L.F., *Moratín y la ilustración mágica*, Madrid, Taurus, 1972.

VOSSLER, K., *Lecciones sobre Tirso de Molina*, Madrid, Taurus, 1965.

WARDROPPER, B.W., *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro*, Salamanca, Anaya, 1967.

WELLWARTH, G.E., *Teatro español underground*, Madrid, Villalar, 1978.

WILSON, E.M., y MOIR, D., *Historia de la Literatura Española III. Siglo de Oro: Teatro (1492-1700),* Barcelona, Ariel, 1971.

YXART, J., *Entorn de la literatura catalana de la Restauració* (a cura de J.Castellanos), Barcelona, Edicións 62, 1980.

ZAMORA VICENTE, A*., La realidad esperpéntica (Aproximación a ´Luces de Bohemia`),* Madrid, Gredos, 1969.

IV.A.1.b. ARTICULOS Y CAPITULOS DE LIBROS.

ALBIAC BLANCO, M.D.”Cetros y Puñales. Don Sancho García y la filosofía del poder”, *Bulletin Hispanique*, Bordeaux, Tome 96, 1994, núm.2, pp.335-352.

ALONSO, C., “Imágenes del teatro Romántico.La información gráfica teatral entre 1836 y 1871”, *El Gnomo*, núm.5, 1996, pp.71-122.

AMESTOY EGIGUREN, I., “La literatura dramática española en la encrucijada de la posmodernidad”, *Insula*, núm.601-602, enero-febrero 1997, pp.3-5.

ASENSIO, J.M., “El teatro de don Manuel Bretón de los Herreros”, *La España Moderna*, XCVII, 1987, pp.79-100.

AZORIN, “Los Burladores”, *ABC*, 19-IX-50.

BAQUERO GOYANES, A., “El humor en el teatro de Ruiz Iriarte”, en *El teatro de humor en España*, Madrid, Editora Nacional, 1966, pp.187-199.

CALDERA, E., y CALDERONE, A., “El Teatro en el siglo XIX (Y)(1808-1844)”, en *Historia del Teatro en España, II.Siglo XVIII.Siglo XIX*, Madrid, Taurus, 1988, pp. 357-624.

CASALDUERO, J., “El Teatro en el Siglo XIX”, en J.M.Díez Borque (coord.), *Historia de la Literatura Española III (Siglos XVIII y XIX),* Madrid, Taurus, 1980, pp. 487-527.

CASTELLON, A., “Proyectos de reforma del teatro español 1920-1939”, *Primer Acto,* núm.176, 1976, pp.4-13.

CATENA, E., “Lo azoriniano en ´Doña Inés`”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 226-227, 1968, pp.266-291.

COSSIO, J.M., “El tema de ´Margarita la Tornera`en la tradición popular”, en *Amigos de Zorrilla*, Valladolid, Imprenta Castellana, 1933.

ESQUER TORRES, R., “Valoración técnica del teatro de Tamayo y Baus”, *Revista de Literatura*, VII, 1955, pp.19-113.

FABREGAS I SURROCA, X., “Frederic Soler y el teatre del seu temps”, *en Historia de la Literatura Catalana*, Martí de Riquer (dir.), Part Moderna, V.7, Barcelona, Ariel, 1986, pp.306-351.

FERNANDEZ, J.R., “Teatro de Búsqueda: Las representaciones de cámara y ensayo en los Teatros Oficiales (1939-1960)”, en *Historia de los Teatros Nacionales, 1939**1962***, Vol. I, Madrid, Ministerio de Cultura, 1993, pp.133-141.

FUENTE BALLESTEROS, R. de la, “En torno al astracán”, *Castilla*, núm.9-10, 1985, pp.23-24.

----------, “La teatralidad del astracán y del sainete: a propósito de Carlos Arniches”, en J.A.Ríos Carratalá (ed.), *Estudios sobre Carlos Arniches*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1994, pp.163-175.

GARCIA GUTIERREZ, J.I., “Reflexiones sobre el arte pánico”, *Reseña*, núm.18, Madrid, junio 1967.

GARCIA LORENZO, L., “La denominación de los géneros teatrales en España durante el siglo XIX y el primer tercio del XX”, *Segismundo*, III, 1967, pp.191-199.

GARRIDO GALLARDO, M.A., “Notas sobre el sainete como género literario”, *en El teatro menor en España a partir del siglo XVI*, Madrid, CSIC, 1983.

HIGUERA, L.F., “El Teatro Nacional María Guerrero (1940-1952): la creación de un público”, en *Historia de los Teatros Nacionales, 1939-1962*, Vol.I, Madrid, Ministerio de Cultura, 1993, pp.80-105.

JULIA, E., “Andalucía en el teatro de los Quintero”, *Cuadernos de Literatura Contemporánea*, fasc.13-14, Madrid, 1944, pp.5-49.

LAZARO CARRETER, F., “Apuntes sobre el teatro de García Lorca”, en IldefonsoManuel Gil (ed.), *Federico García Lorca*, Madrid, Taurus, 1973.

MAESTRE PAYA, R., “Humanización y deshumanización en el teatro de Azorín”, en *Anales Azorinianos/4*, Alicante, CAM, 1994, pp.447-458.

----------, “Actor, espacio y espectáculo en el Teatro Menor del Barroco”, Publicacio nes de la Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia, Curso 1994-95.

MAINER, J.C., “José López Pinillos en sus dramas rurales”, *Papeles de Son Arma dans*, XIII, 1968, T.L, nº CL, pp.229-258.

MARAVALL, J.A., "Una interpretación histórico-social del teatro barroco", *Cuadernos Hispanoamericanos,* núms. 234 y 235, 1969, pp. 621-649, y 74-108.

MONLEON, J., "Alfonso Paso y su tragicomedia", en *El teatro de humor en España*,

Madrid, Editora Nacional, 1966, pp.247-268.

----------, "Martín Recuerda y la otra Andalucía", en J.Martín Recuerda, *Teatro*, Ma drid, Taurus, 1969, pp.9-11.

----------, "Teatro popular: la respuesta de Rodríguez Méndez", en J.M.Rodríguez Méndez, *Teatro: La tabernera y las tinajas.Los inocentes de la Moncloa*, Madrid, Taurus, 1968.

NUÑEZ ESTEBAN, C., "La reconstrucción del mito en el teatro de Alejandro Casona", en M.Aznar Soler (ed.), *El Exilio Literario Español de 1939*, Barcelona, Gexel, Vol.II, pp.533-538.

OBREGON, M., "El enigma del burlador en el mito de Don Juan -según la obra de Tirso de Molina", *Barcarola*, núm.41, enero 1993, pp.189-192.

PACO, M. de, "Edgar Neville y el teatro", *Montearabí*, núm.13, 1992, pp.49-54.

----------, "Alfonso Sastre en el teatro español***",*** *Cuadernos de Dramaturgia Contemporánea nº 1*, Alicante, IV Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos, 1996, pp. 57-61.

----------, "Teatro histórico actual: Buero Vallejo y Alfonso Sastre", *en Teatro Histórico (1975-1998): Textos y representaciones*, José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez (eds.), Madrid, Visor Libros, 1999, pp.129-140.

----------, y DIEZ MEDIAVILLA, A., "Los textos teatrales de Azorín", en Azorín, *Obras Escogidas III*, Miguel Angel Lozano Marco (coord.), Madrid, Espasa Calpe, 1998, pp. 25-34.

PEREZ BOWIE, J.A., "La colección dramática ´La Novela Teatral`(1916-1925)", *Segismundo*, XIII, núm.25-26, Madrid, 1977, pp.273-325.

----------, "Una aportación al estudio del teatro español de preguerra: La colección dramática ´La novela cómica`(1916-1919)", *Revista de Literatura*, LIII, 1991, pp. 679-723.

RIOS CARRATALA, J.A., "El sainete y lo sainetesco: una propuesta", en M.Cantos Casenave y A.Romero Ferrer (coords. y eds.*), Pedro Muñoz Seca y el teatro de humor contemporáneo (1898-1936),* Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad/Fundación Pedro Muñoz Seca, 1998, pp.279-283.

RODRIGUEZ DE LEON, A., "El humor en el teatro de López Rubio", en *El teatro de humor en España*, Madrid, Editora Nacional, 1966, pp.155-168.

RUBIO JIMENEZ, J., "El Teatro en el siglo XIX (II) (1845-1900)", en *Historia del Teatro en España, II, Siglo XVIII.Siglo XIX*, Madrid, Taurus, 1988, pp.625-762.

SASTRE, A., "Teatro de la realidad", *Primer Acto*, núm.18, diciembre 1960, pp.1-2.

SERRANO, V., "Alfonso Sastre, una nueva etapa*", Cuadernos de Dramaturgia Contemporánea nº 1*, Alicante, IV Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos, 1996, pp. 63-68.

----------, y PACO, M. de, “La dramaturgia del doble: ´Los crímenes extraños`”, en *Once*

Ensayos en busca de un autor: Alfonso Sastre, José Angel Ascunce (coord.), Hondarribia, Hiru, 1999, pp.11-125.

SHEVLIN, R., “Benavente and Martínez Sierra on Broadway”, *Estreno*, Vol.14, 2, 1988, pp.30-33.

SOBEJANO, G., “Razón y suceso de la dramática galdosiana”, *Anales Galdosianos V,* 1970, pp.39-54.

TORRES NEBRERA, G., “Manuel Altolaguirre, dramaturgo”, *Segismundo*, núm.2526, Madrid, 1977, pp.349-379.

VILCHES DE FRUTOS, M.F., y DOUGHERTY, D., “La escena madrileña entre 1900 y 1926: apuntes para una historia”, *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, XVII, 1992, pp.207-220.

WELLWARTH, G.E., “Teatro español de vanguardia”, *Primer Acto*, núm.119, abril 1970, pp.50-58.

YRAVEDRA, L., “Las figuras femeninas del teatro de Bretón”, *Berceo*, núm.2, 1947, pp.17-24.

ZATLIN, P., “Teatro español contemporáneo en Estados Unidos: el reto de llevar las traducciones al escenario”, *Cuadernos de Dramaturgia Contemporánea nº 3*, Alicante, VI Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos, 1998, pp. 73-79.

IV.A.1.c. EDICIONES.

ALVAREZ QUINTERO, J. y S., *Obras Completas*, T.IV, Madrid, Aguilar, 1948.

----------, *Las Adelfas.La Lola se va a los puertos*, D.Chicharro (ed.), Madrid, Espasa Calpe, 1992.

ARNICHES, C., *Teatro Completo*, T.III, Madrid, Aguilar, 1948.

----------, *Me casó mi madre o Las veleidades de Elena*, La Farsa, núm.12, 1927.

----------, *Del Madrid castizo*, J.Montero Padilla (ed.), Madrid, Cátedra, 1989.

----------, *La señorita de Trevélez.¡Que viene mi marido!,* A.Amorós (ed.), Madrid, Cátedra, 1995.

----------, *La señorita de Trevélez. Los Caciques*, J.A.Ríos Carratalá (ed.), Madrid, Castalia, 1997.

----------, *El amigo Melquíades. La señorita de Trevélez*, M.Seco (ed.), y M.de Paco (Apéndice), Madrid, Espasa Calpe, 1998.

ARRABAL, F., *Teatro completo*, Vol.I, Madrid, Cupsa Editorial, 1979.

----------, *Pic-nic.El triciclo.El Laberinto*, A.Berenguer (ed.), Madrid, Cátedra, 1993.

AUB, M., *Teatro*, Madrid, Taurus, 1971.

----------, *San Juan (Tragedia),* Roberto Mesa (ed.), Barcelona, Anthropos, 1992.

----------, *Geografía.Prehistoria, 1928*, I.Soldevila Durante (ed.), prol. de de F.J.Tortajada Agustí, Segorbe, Ayuntamiento, 1996.

AZORIN, *Ante las candilejas*, Zaragoza, Librería General, 1947.

----------, *Doña Inés,* E.Catena (ed.), Madrid, Castalia, 1973.

----------, *Judit* (Tragedia moderna), M. de Paco y A.Díez Mediavilla (eds.), Alicante,

CAM, 1993.

----------, *Obras escogidas*, M.A.Lozano Marco (coord.), Madrid, Espasa Calpe, 1998.

BELBEL, S., *Morir (Un instante antes de morir),* Madrid, Ed.Antonio Machado, 1996.

BUERO VALLEJO, A., *Aventura en lo gris*, M.de Paco (ed.), Murcia, Universidad, 1993.

----------, *En la ardiente oscuridad*, M.de Paco(ed.), Madrid, Espasa Calpe, 1995.

CALDERON DE LA BARCA, P., *Obras Completas (Dramas),* L.Astrana Marín (ed.), Madrid, Aguilar, 1945.

----------, *La Dama Duende*, A.Serrano(ed.), Alicante, Aguaclara, 1992.

----------, *Andrómeda y Perseo (Fábula Escénica),* R.Maestre Payá (ed.), Almagro, Museo Nacional de Teatro, 1994.

DE MUÑON, S., *La Tercera Celestina*, Madrid, Akal, 1977 (ed. facsímil de la editada en 1921 por Joaquín López Barbadillo).

DICENTA, J., *Juan José*, J.Más Ferrer (ed.), Madrid, Cátedra, 1992.

DICENTA, J. y PASO, A. (hijos), *Rosario la Cortijera*, Barcelona, Ed.Maucci, s.f.

----------, *Rosario la Cortijera*, La Novela Teatral, núm.442, 10 de mayo de 1925.

DICENTA ALONSO, J., *Nobleza baturra*, El Teatro Moderno, núm.191, 20 de abril de 1929.

DUQUE DE RIVAS, A., *Don Alvaro o la fuerza del sino*, J.Casalduero (ed.), Barcelona, Labor, 1974.

FERNANDEZ DE MORATIN, L., *Obras*, Madrid, Academia de la Historia, 1830.

GALA, A., *Los buenos días perdidos.Anillos para una dama*, A.Amorós (ed.), Madrid, Castalia, 1987.

GARCIA LORCA, F., *Obras Completas*, M.García-Posada (ed.), Barcelona, Galaxia

Gutenberg(Círculo de Lectores, 1997.

GRANADA, J.M., y SOBREVILA, N., *La hija de Juan Simón*, La Farsa, núm. 144, 14 de junio de 1930.

GUAL, A., *Misterio de dolor*, Madrid, Alfil, 1967.

GUIMERA, A., *Teatre*, Barcelona, Edicions 62, 1979.

HARTZENBUSCH, J.E., *Los Amantes de Teruel*, S.García Castañeda (ed.), Madrid, Castalia, 1971.

LOPE DE VEGA, F., *El perro del hortelano.El castigo sin venganza*, A.D.Kossof (ed.), Madrid, Castalia, 1976.

----------, *El caballero de Olmedo*, R.Maestre Payá (ed.), Alicante, Aguaclara, 1992.

MESONERO ROMANOS, R., *Escenas Matritenses*, E.Rubio (ed.), Madrid, Cátedra, 1993.

MARTIN RECUERDA, J., *El teatrito de don Ramón.Las salvajes en Puente San Gil. El Cristo*, Madrid, Taurus, 1969.

MIHURA, M., *La Canasta*, Vigo, Ediciones Cardeñoso, 1998.

MOLIERE-MORATIN, *El médico a palos.Comedia*, Madrid, Agencia Literaria Inter naciona, 1898.

NEVILLE, E., *Teatro Selecto*, Madrid, Escelicer, 1968.

----------, *El baile.Cuentos y relatos cortos*, M.L.Burguera Nadal (ed.), Madrid, Castalia, 1996.

----------, *Don Clorato de Potasa*, Madrid, Temas de Hoy, 1998.

RIO AYALA, J. del, *Tirma*, Las Palmas de Gran Canaria, Edirca, 1990.

RODRIGUEZ MENDEZ, J.M., *Teatro: La tabernera y las tinajas.Los inocentes de la Moncloa,* J.Monleón (ed.), Madrid, Taurus, 1968.

----------, *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga. Flor de Otoño*, J. Martín Recuerda (ed.), Madrid, Cátedra, 1990.

ROJAS, F. de, *La Celestina*, D.S.Severin (ed.), Madrid, Alianza, 1974.

RUIZ DE LA FUENTE, H., *El infierno frío*, Madrid, Col.Talía, 1943.

----------, *Bandera negra*, Madrid, Alfil, 1963.

ZORRILLA, J., *Don Juan Tenorio*, S.García Castañeda (ed.), Barcelona, Labor, 1975.

----------, *Don Juan Tenorio*, D.T.Gies (ed.), Madrid, Castalia, 1994.

IV.A.1.d. PUBLICACIONES MONOGRAFICAS.

A.1.d.a. Revistas Monográficas.

Boletín de Estudios de Teatro (Buenos Aires).

Cuadernos de Teatro Clásico (Ministerio de Cultura, Madrid).

Escena (Madrid).

Estreno (Madrid).

L´Avant-Scène.Journal du théatre (Paris).

La novel.la teatral catalana (Barcelona).

Nostre Teatro (Valencia).

Paris Théatre (Paris).

Pipirijaina (Madrid).

Primer Acto (Madrid).

El Público (Ministerio de Cultura, Madrid).

Segismundo (CSIC, Madrid).

Teatro (Madrid).

Yorick (Barcelona).

A.1.d.b. Colecciones Teatrales.

1º. Anteriores a 1936:

La Comedia (Barcelona).

La Farsa (Madrid).

La Máscara (?).

La novela cómica (Madrid).

La Novela Teatral (Madrid).

El Teatro (Madrid).

El Teatro Moderno (Madrid).

2º. Posteriores a 1939:

Biblioteca Antonio Machado de Teatro (Col. Teatral de Autores Españoles, Madrid).

Biblioteca Teatral (Ed.Pandora, Barcelona).

La Escena (Barcelona).

Escena y Fiesta (Ed. CCS, Madrid).

Exito.Archivo de obras teatrales (Ed.L.Uriarte, Madrid).

La Farsa (Ed.VOX, Madrid).

La Antología Teatral Española (A.T.E., Murcia).

El Mirlo Blanco (Ed.Taurus, Madrid).

Col. Primer Acto (Madrid).

La Risa Universal (Ed. mra, Madrid).

Talía (Ed. De Miguel, Madrid).

Col.Teatro (Ed.Alfil, Madrid).

Col. Teatro Cuadernos para el Diálogo (Edicusa, Madrid).

Teatro Selecto (Ed.Cisne, Barcelona).

Teatro Selecto (Ed.Escelicer, Madrid).

IV.A.2. Aspectos teóricos y críticos sobre la Historia del Cine Español.

IV.A.2.a. DICCIONARIOS.

AGUILAR, C., *Guía del vídeo-cine*, Madrid, Cátedra, 1995.

----------, y GENOVER, J., *Las estrellas de nuestro cine*, Madrid, Alianza, 1997.

AA.VV., *Filmlexicon degli autori e delle opere*, 7 vols., Roma, Bianco e Nero, 1967.

BORAU, J.L.(dir.), *Diccionario del Cine Español*, Madrid, Alianza, 1998.

HERNANDEZ RUIZ, J., y PEREZ, P., *Diccionario de aragoneses en el cine y en el vídeo*, Zaragoza, Mira, 1994.

MARTINEZ TORRES, A., *Diccionario del Cine Español*, Madrid, Espasa Calpe, 1999.

MERINO, A., *Diccionario de directores del cine español*, Madrid, JC, 1994.

PEREZ GOMEZ, A., y MARTINEZ MONTALBAN, J.L., *Cine Español 1951-1978.*

Diccionario de directores, Bilbao, Mensajero, 1978.

POPPI, R., y PECORARI, M., *Dizionario del Cinema Italiano.I Film (Vol.III: Del 1960 al 1969)*, Roma, Gremese, 1992.

ROMAGUERA I RAMIO, J., *Diccionario filmográfico universal-I. Directores de España, Portugal y Latinoamérica*, Barcelona, Laertes, 1994.

SALAZAR LOPEZ, J.M., *Diccionario legislativo de cinematografía y teatro*, Madrid, Editora Nacional, 1970.

TULARD, J., *Dictionnaire du Cinèma.Les réalisateurs*, Paris, Robert Laffont, 1982.

VIZCAINO CASAS, F., *Diccionario del cine español (1896-1968)*, Madrid, Editora Nacional, 1970.

IV.A.2.b. LIBROS

ABAJO DE PABLOS, J.J., *Mis charlas con José Luis Sáenz de Heredia*, Valladolid, Quirón Ediciones, 1996.

----------, *Mis charlas con Antonio del Amo*, Valladolid, Fancy, 1998.

AGRAMONTE, A., *Cronología del cine cubano*, La Habana, ICAIC, 1966.

ALEGRE, S., *El cine cambia la Historia: las imágenes de la División Azul*, Barcelo na, PPU, 1994.

AMO, A. del, *Comedia cinematográfica española*, Madrid, Edicusa, 1975.

AA.VV., *Nuevo Cine Español*, Madrid, Cuadernos de Formación Cinematográfica de Cinema Universitario, núm.1, 1965.

----------, *El cine de José Isbert*, J.Pérez Perucha (ed.), Ayuntamiento de Valencia, 1984, ----------, *La comedia en el cine español*, R.Rubio (coord.), Madrid, Imagfic, 1986.

----------, *El campo en el cine español* C.Aguilar (ed.), Madrid, Banco de Crédito Agríla, 1988.

----------, *El cine en Cataluña.Una aproximación histórica*, A.Gorina (prol.), Barcelona, PPU, 1993.

----------, *El paso del mudo al sonoro en el cine español*, R.Gubern (ed.), Actas del IV Congreso de la A.E.H.C., Madrid, Complutense, 1994.

----------, *Historia del Cine Español*, Madrid, Cátedra, 1995.

CABERO, J.A., *Historia de la Cinematografía española*, Madrid, Gráficas Cinema, 1949.

CAPARROS LERA, J.M.(ed.), *Memorias de dos pioneros:Fructuós Gelabert.Francisco Elías*, Barcelona, CILEH, 1992.

----------, *El cine español de la democracia.De la muerte de Franco al cambio socialista (1975-1989),* Barcelona, Anthropos, 1992.

----------, *Historia crítica del cine español (Desde 1897 hasta hoy),* Barcelona, Ariel, 1999.

CASTRO, A., *Cine Español en el Banquillo*, Valencia, Fernando Torres, 1970.

CASTRO DE PAZ, J.L. y PENA PEREZ, J., *Ramón Torrado.Cine de consumo no franquismo*, La Coruña, CGAI/Xunta de Galicia, 1993.

CEBOLLADA, P., *Fernando Rey*, Barcelona, CILEH, 1992.

----------, y RUBIO GIL, L., *Enciclopedia del cine español.Cronología*, 2 vols., Barcelona, Ediciones del Serbal, 1996.

DEL AMO, A., e IBAÑEZ, M.L. (eds.), *Catálogo general del cine de la guerra civil*, Madrid, Cátedra/Filmoteca española, 1997.

DELGADO, J.F., *Alfredo Landa, el artista cotidiano*, Huelva, Festival de Cine Iberoamericano, 1991.

DELGADO CASADO, J., *La bibliografía cinematográfica española. Aproximación histórica*, Madrid, Arco Libros, 1993.

EQUIPO CARTELERA TURIA, *Cine Español, cine de subgéneros*, Valencia, Fernando Torres, 1974.

FALQUINA, A., *Una historia sincera del cine español*, Madrid, Camacar, 1980.

----------, y PORTO, J.J., *El cine español en premios (1941-1972),* Madrid, Editora Nacional, 1974.

FANES, F., *Cifesa, la antorcha de los éxitos*, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1982.

FERNANDEZ CUENCA, C., *Segundo de Chomón*, Madrid, Editora Nacional, 1972.

FRUGONE, J.C., *Oficio de gente humilde...Mario Camus*, Valladolid, Seminci, 1984.

----------, *Rafael Azcona: atrapados por la vida*, Valladolid, Seminci, 1987.

GARCIA FERNANDEZ, E.C., *Historia Ilustrada del Cine Español*, Barcelona, Planeta, 1985.

----------, *El cine español: una propuesta didáctica*, Barcelona, CILEH, 1992.

----------, *El cine español contemporáneo*, Barcelona, CILEH, 1992.

GASCA, L., *Un siglo de cine español*, Barcelona, Planeta, 1998.

GOMEZ RUFO, A., *Berlanga contra el poder y la gloria*, Madrid, Temas de Hoy, 1990.

GONZALEZ LOPEZ, P., *Historia del cinema a Catalunya.I: L´epoca del cinema mut, 1896-1931*, Barcelona, Llar del Llibre, 1986.

----------, y CANOVAS BELCHI, J.T., *Catálogo del cine español.Películas de ficción 1921-1930*, Madrid, Filmoteca Española, 1993.

GOROSTIZA, J., *Directores artísticos del cine español*, Madrid, Cátedra/Filmoteca Española, 1997.

GUBERN, R., *Benito Perojo.Pionerismo y supervivencia*, Madrid, Filmoteca Española, 1994.

----------, y FONT, D., *Un cine para el cadalso.40 años de censura cinematográfica en España*, Barcelona, Euros, 1975.

HEREDERO, C.F., *Pedro Beltrán.La humanidad del esperpento*, Murcia, Filmoteca Regional, 1988.

----------, *Las huellas del tiempo.Cine Español 1951-1961*, Madrid, Filmoteca Valen ciana/FIlmoteca Española, 1993.

HIDALGO, M., *Francisco Rabal...un caso bastante excepcional*, Valladolid, Seminci, 1985.

HUESO, A.L., *Catálogo del Cine Español.Pellículas de ficción 1941-1950.Volumen F-4*, Madrid, Cátedra/Filmoteca Española, 1999.

LASA, J.F. , *El mòn de Fructuós Gelabert*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 1989.

LLINAS, F., *José Antonio Nieves Conde.El oficio del cineasta*, Valladolid, Seminci, 1995.

----------, *Ladislao Vajda.El húngaro errante*, Valladolid, Seminci, 1997.

LLORENS, A., *El cine negro español*, Valladolid, Seminci, 1988.

MARIAS, M., *Manuel Mur Oti.Las raíces del drama*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa/Filmoteca Española, 1990.

MARTINEZ, J., *Los primeros 25 años de cine en Madrid (1896-1920)*, Madrid, Filmoteca Española/Consorcio Madrid 92, 1992.

MARTINEZ TORRES, A., *Cine español, años sesenta*, Barcelona, Anagrama, 1973.

---------- (ed.), *Cine Español 1896-1988*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1989.

----------, GALAN, D., y LLORENS, A., *Cine maldito español de los años sesenta*, Valencia, Quaderns de la Mostra núm.2, Fernando Torres, 1984.

MENDEZ LEITE VON HAFFE, F., *Historia del cine español*, 2 vols., Madrid, Rialp, 1965.

MENDEZ LEITE Jr., F., *Concha Velasco*, Valladolid, Seminci, 1986.

MOIX, T., *Suspiros de España*, Barcelona, Plaza y Janés, 1993.

MONTERDE, J.E., *Veinte años de cine español (1973-1992),* Barcelona, Paidós, 1993.

PACO, J. de, y RODRIGUEZ, J., *Amparo Rivelles.Pasión de actriz*, Murcia, Filmoteca Regional, 1988.

PEREZ PERUCHA, J., *El cinema de Edgar Neville*, Valladolid, Seminci, 1982.

----------, *El cinema de Luis Marquina*, Valladolid, Seminci, 1983.

----------, *El cinema de Carlos Serrano de Osma*, Valladolid, Seminci, 1983.

---------- (ed.), *Antología crítica del cine español 1906-1995*, Madrid, Cátedra/Filmoteca Española, 1998.

PLATERO, C., *El Cine en Canarias*, Las Palmas de Gran Canaria Edirca, 1981.

PORTER-MOIX, M., *Historia del cinema a Catalunya (1895-1990),* Barcelona, Departament de Cultura, Generalitat de Catalunya, 1992.

QUIROS ACEVEDO, E.(ed.), *Cien años de cine en Cádiz*, Cádiz, Fundación Municipal de Cultura, 1996.

RIAMBAU, E., y TORREIRO, C., *Temps era temps.El cinema de l´Escola de Barcelona i el seu entorn*, Barcelona, Departament de Cultura, Generalitat de Catalunya, 1993.

----------, *Guionistas en el cine español.Quimeras, picarescas y pluriempleo*, Madrid, Cátedra/Filmoteca Española, 1998.

RODERO, J.A., *Aquel Nuevo Cine Español de los 60*, Valladolid, Seminci, 1981.

RODRIGUEZ, E., *José Luis López Vázquez.Los disfraces de la melancolía*, Valladolid, Seminci, 1989.

RODRIGUEZ MARTINEZ, J., *Conversaciones con Aurora Bautista*, Orihuela, Diputación Provincial de Alicante, 1992.

ROMAN, M., *Los Cómicos*, 7 vols., Barcelona, Royal Books, 1995-96.

ROMERO, V., *Joyas del Cine Mudo*, Madrid, Complutense, 1996.

ROTELLAR, M., *Aragoneses en el cine español*, Zaragoza, Ayuntamiento, 1971.

SAINZ, S., *El Cine Erotico*, Barcelona, Royal Books, 1994.

SANCHEZ NORIEGA, J.L., *Mario Camus*, Madrid, Cátedra, 1998.

SANCHEZ VIDAL, A., *Luis Buñuel, obra cinematográfica*, Madrid, JC, 1984.

----------, *El cine de Florián Rey*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 1991.

SORIA, F., *José María Forqué*, Murcia, Filmoteca Regional, 1990.

THARRATS, J.G., *Los 500 films de Segundo de Chomón*, Zaragoza, Prensas Universitarias, 1988.

TUDURI, J.L., *San Sebastián: un Festival, una Historia (1953-1966),* San Sebastián, Filmoteca Vasca, 1989.

UTRERA, R., *Claudio Guerín Hill.Obra audiovisual*, Sevilla, Universidad, 1991.

VERA, P., *Creadores de sueños*, Murcia, Universidad, 1999.

VIZCAINO CASAS, F., *Historia y anécdota del cine español*, Madrid, Adra, 1976.

----------, y JORDAN, A., *De la checa a la meca.Una vida de cine*, Barcelona, Planeta, 1988.

IV.A.2.c. ARTICULOS Y CAPITULOS DE LIBROS.

ALBERTI, A., “La dama duende”, *ABC Cultural*, núm.267, 13-XII.96, p.19.

ALEGRE, S., y CRUSELLS, M., “Boreal Films: la productora de Fructuós Gelabert destruida por la I Guerra Mundial”, *Film Historia*, Vol.IV, núm.2, 1994, pp.179-186.

BARBERO, A., “Biografía de un director español: José Luis Sáenz de Heredia*”, Revista Internacional del Cine*, núm.17-18, julio-agosto 1955, pp.27-37.

BARTRA, E., y ESTEVE, Ll., “La I Guerra Mundial y el auge del Cine Catalán: un estudio de Barcinógrafo y de Magí Murià”, *Film Historia*, Vol.IV, núm.2, 1994, pp. 187-196.

COUSELO, J.M., “El período mudo”, en *Historia del Cine Argentino*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1992, pp.11-45.

GARCIA ESCUDERO, J.M., “Cuando el Neorrealismo pudo ser madileño”, *Nickel Odeon*, núm.7, verano 1997, pp.98-102.

GARCIA DE LEON, M.A., “Los personajes rurales en el cine español (Historia y sociología de un arquetipo rural: la figura del paleto)”, en *El paso del mudo al sononoro en el cine español*, Madrid, Complutense, 1993, pp.321-332.

GARCIA FERNANDEZ, E.C., “Aproximación a la obra de Cesáreo González, productor cinematográfico”, *en Cinematógrafo, 2. Hora actual de las autonomías del Estado español*, Bilbao, Filmoteca Vasca, 1990, pp.287-304.

GONZALEZ REQUENA, J., “Apuntes para una historia de lo rural en el cine español” *El campo en el cine español*, Madrid, Banco del Crédito Agrícola, 1988, pp.20-23.

GUBERN, R., “El cine sonoro(1930-1939)”, en *Historia del Cine Español*, Madrid, Cátedra, 1995, pp.123-179.

HERNANDEZ GIRBAL, F., “Películas españolas de dibujos”, *Cinegramas*, 4 de agosto de 1935.

----------, “Historia de La madona de las rosas, primer film de Jacinto Benavente*”, Cinegramas*, 3 de mayo de 1936.

LORIENTE, F., “El Expresionismo Alemán”, *Revista Internacional del Cine*, nú.23, abril 1956, pp.17-26.

MONCHO AGUIRRE, J.M., “Fuenteovejuna, todos a una”, *Cartelera Turia*, núm.588, Valencia, mayo 1975.

----------, “Deleitar aprovechando II: Cuentos y Leyendas”, *Cartelera Turia*, núm.630, Valencia, febrero 1976.

----------, “West Side Story, Romeo y Julieta en Nueva York”, *Historia del Cine*, II, Madrid, Ed.Diario 16, 1987, pp.666-667.

----------, “La Dama Duende: una película de exiliados”, *Gaceta Universitaria*, núm.11, Murcia, octubre 1993, pp.33-34.

MOSQUERA CAMBA, J.L., “Ricardo Núñez, una vida para el cine*”, Anuario Brigantino*, La Coruña, 1989.

PATINO, B.M., “Ensayo de adaptación cinematográfica de ´La Celestina`”, *Cinema Universitario*, núm.1, enero-febrero-marzo 1955, pp.75-84.

PEREZ BOWIE, J.A., “La recepción del cine en la práctica teatral de Muñoz Seca”, en *Pedro Muñoz Seca y el teatro de humor contemporáneo*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad/Fundación Pedro Muñoz Seca, 1998, pp.195-207.

PRATS RIVELLES, R., “Cine Religioso Español”, *Positivo.Revista de Cine Español,* núm.1, julio-septiembre, 1965, pp.31-51.

SAINZ, S., “Los Hermanos Baños.Los pioneros”, y “La Comedia Catalana”, *en El Cine Erótico*, Barcelona, Royal Books, 1994, pp. 134-135, y 157-163, respectivamente.

SALA, R., y ALVAREZ BERCIANO, R., “1936-1939”, en *Cine Español 1896-1988,* Madrid, Ministerio de Cultura, 1989, pp.129-161.

SANZ DE SOTO, E., "1930-1935(Hollywood)", en *Cine Español 1896-1988*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1989, pp.105-127.

SASSONE, F., "Películas y dramones", *Nuevo Mundo*, 9-Y-1915.

UMBRAL, F., "El Madrid de Surcos", *Nickel Odeon*, núm.7, verano 1997, pp.87-89.

URRUTIA, J., "Una escena de La vida es sueño", *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm.247, julio 1970, pp.173-191.

VANACLOCHA, J., "El cine sexy celtibérico", en *Cine Español, cine de subgéneros*, Valencia, Fernando Torres, 1974, pp.193-284.

IV.A.2.d. PUBLICACIONES MONOGRAFICAS.

A.2.d.a. Revistas especializadas.

Archivos de la Filmoteca (Generalitat Valenciana).

Arte y Cinematografía (Barcelona).

Academia.Revista del Cine Español (Madrid).

Cartelera Turia (Valencia).

Cinema (Madrid).

Cine y más (Madrid).

Cinegramas (Barcelona).

Cinema Universitario (Salamanca).

*Cinestudi**o*** (Madrid).

Cuadernos Cinematográficos (Valladolid).

Dirigido (antes *Dirigido por*) (Barcelona).

Escenarios (Valencia).

Film Ideal (Madrid).

Films Selectos (Barcelona).

Film Historia (Barcelona).

Fotogramas (Barcelona).

Griffith (Madrid).

Nickel Odeon (Madrid).

Nuestro Cine (Madrid).

Nuestro Cinema (Madrid-Paris).

Popular Films (Barcelona).

Positivo.Revista de Cine (Valencia).

Primer Plano (Madrid).

Quaderns de la Mostra (Valencia).

Revista Internacional del Cine (Madrid).

Temas de Cine (Madrid).

A.2.d.b. Colecciones de Novelas Cinematográficas.

La alegría del batallón. Barcelona: (s.ed.), (s.a.). La Novela Film, Año II, núm.39.

Alma de dios. Barcelona: Ediciones Bistagne, (s.a.). La Novela Semanal Cinematográfica, Año III, núm.93.

Carita de cielo (Guión base de la película "¿Dónde vas, Alfonso XII?", por Manuel Tamayo). Madrid: Colección Popular Literaria, núm.99, 1 de febrero de 1959.

La culpa del otro. Barcelona: Editorial Alas, (s.a.). Biblioteca Cine Nacional, Año VI, núm.30.

La chica del gato. Madrid: Publicaciones Mireya, (s.a.), núm.6.

La Dolores. Barcelona: Ediciones Bistagne, (s.a.). La Novela Semanal Cinematográfica, Año III, núm.76.

Doloretes. Barcelona: Francisco-Mario Bistagne, (s.a.). La Novela Femenina Cinematográfica, Año II, núm.92.

El Lobo. Barcelona: Ediciones Bistagne, (s.a.). La Novela Semanal Cinematográfica, Año IX, núm. 466.

Malvaloca. Barcelona: Francisco-Mario Bistagne, (s.a.). Biblioteca Los Grandes Films de La Novela Semanal Cinematográfica, (s.n.).

El médico a palos. Barcelona: Ediciones Bistagne, (s.a.). La Novela Semanal Cinematográfica, Año VI, núm.313.

Los niños del hospicio. Barcelona: Ediciones Bistagne, (s.a.). Biblioteca Los Grandes Films de La Novela Semanal Cinematográfica, (s.n.).

El Pobre Valbuena. Barcelona (s.ed.), 1923. Obras Maestras del Cine, (s.n.).

El puñao de rosas. Barcelona: Ediciones Bistagne, (s.a.). La Novela Semanal Cinematográfica, Año II, núm.106.

Rosario la Cortijera. Barcelona: Ediciones Bistagne, (s.a.).La Novela Semanal Cinematográfica, Año III, núm.81.

A.2.d.c. Anuarios y Catálogos.

Agenda Cultural 1999.Cine y Literatura, J.Marsé y J.Coma (textos).Ilustrada por The Kobal Colection, Barcelona, Círculo de Lectores, 1998.

Carlos Arniches y el cine, J.A.Ríos Carratalá (textos), Alicante, C.A.P.A.-Instituto Juan Gil-Albert, 1986.

Catálogo Héroes de Folletos de Cine (Primer Catálogo de Propaganda de Cine edi tado en España), Valencia, Héroes de Ayer y de Hoy, 1987.

Cine Español (1959-1977), Madrid, Uniespaña/Ministerio de Información y Turismo, 1959-1977: Anuarios de la producción cinematográfica española de 1959 a 1977.

Cine Español (1982-1998), Madrid, Ministerio de Cultura/ICAA, 1983-1999: Anuarios de la producción cinematográfica española de 1982 a 1998.

Invitación al Cine.Aproximación a la historia del Cine Norteamericano y Español en sus programas de mano 1929/1959, Universidad de Murcia, Aula de Cine, 3/5 octubre 1983.

Literatura Española:Una Historia de Cine, Ramón Alba (dir.), Madrid, Cine Español para el Exterior/Ed.Polifemo, 1999: Catálogo de la Exposición homónima organizada por la Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas del Ministerio de Asuntos Exteriores/AECI/Instituto Cervantes.

La produzione italiana (1958-1973), Roma, Unitalia Film, 1959-1973: Anuarios de la producción cinematográfica italiana de 1958 a 1973.

Retrospectiva Luis Lucia, Filmoteca Valenciana/Generalitat Valenciana, 1986, s.p.

Valle-Inclán y su tiempo hoy (Catálogo-Exposición *"Montajes de Valle-Inclán"*), Madrid, Ministerio de Cultura, 1986.

IV.B.BIBLIOGRAFIA SOBRE EL CINE Y SU RELACION CON LA LITERATURA.

IV.B.1. El Cine y su relación con los Géneros Literarios.

IV.B.1.a. LIBROS.

ALBA, R. (dir.), *Cine y libros en España*, Madrid, Polifemo, 1997.

AA.VV., *Las vanguardias artísticas en la Historia del Cine Español*, III Congreso de la A.E.H.C., San Sebastián, Filmoteca Vasca, 1990.

----------, *Surrealistas, Surrealismo y Cinema*, Barcelona, Fundación La Caixa, 1991.

----------, *8 Calas Cinematográficas en la Literatura de la Generación del 98*, Rafael Utrera (ed.), Sevilla, Padilla Libros, 1999.

----------, *Encuentros sobre Literatura y Cine*, Carmen Peña Ardid (coord.), Teruel/Zaragoza, Instituto de Estudios Turolenses/Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1999.

AYALA, F., *El escritor y el cine*, Madrid, Cátedra, 1996.

BALLO, J., y PEREZ, X., *La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine,*

Barcelona, Anagrama, 1997.

COMPANY, J.M., *El trazo de la letra en la imagen: texto literario y texto fílmico*, Madrid, Cátedra, 1987.

ENTRAMBASAGUAS, J., *Filmoliteratura.Temas y ensayos*, Madrid, CSIC, 1954.

FUZELLIER, E., *Cinèma et Littérature*, Paris, 1964.

GIMFERRER, P., *Cine y literatura*, Barcelona, Planeta, 1985.

GOMEZ MESA, L., *La novela y el teatro, fuentes argumentales del cine español*, Madrid, Uniespaña, 1967.

----------, *La Literatura Española en el cine nacional (Documentación y crítica), 1907-1977*, Madrid, Filmoteca Nacional de España, 1978.

GORDILLO ALVAREZ, I., *Nada, una novela, una película*, Sevilla, Productora Andaluza de Programas, 1992.

GUARINOS, V., *Teatro y Cine*, Sevilla, Padilla Libros, 1996.

GUBERN, R., Proyector de luna. La generación *del 27 y el cine*, Barcelona, Anagra ma, 1999.

GUTIERREZ CARBAJO, F., *Literatura y cine*, Madrid, UNED, 1993.

MINGUEZ ARRANZ, N., *La Novela y el Cine*, Valencia, Ediciones de la Mirada, 1998.

MONCHO AGUIRRE, J.M., *Cine y literatura. La adaptación literaria en el cine español*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1986.

MONEGAL, A., *Luis Buñuel de la literatura al cine: una poética del objeto*, Barcelona, Anthropos, 1995.

NEUSCHÁFER, H.J., *Adiós a la España eterna o la dialéctica de la censura. Novela, teatro y cine bajo el franquismo*, Barcelona, Anthropos, 1994.

PASTOR CESTEROS, S., *Cine y Literatura: La obra de Jesús Fernández Santos*, Alicante, Universidad/Secretariado de Publicaciones, 1996.

PEÑA-ARDID, C., *Literatura y cine: una aproximación comparativa*, Madrid, Cátedra, 1992.

PEREZ BOWIE, J.A., *Materiales para un sueño. En torno a la recepción del cine en España, 1896-1936*, Salamanca, Librería Cervantes, 1996.

PLATAS TASENDE, A.M. (coord.), *Literatura, cine, sociedad.Textos literarios y fílmicos*, La Coruña, Tambre, 1994.

QUESADA, L., *La novela española y el cine*, Madrid, JC, 1986.

RIOS CARRATALA, J.A., *Lo sainetesco en el cine español*, Alicante, Universidad, 1997.

----------, *El teatro en el cine español*, Alicante, Institut de Cultura Juan Gil-Albert, 1999.

----------, y SANDERSON, J.D.(eds.), *Relaciones entre el cine y la literatura: Un lenguaje común*, Alicante, Universidad, 1996.

----------, *Relaciones entre el cine y la literatura: El guión*, Alicante, Secretariado de Cultura de la Universidad, 1997.

----------, *Relaciones entre el cine y la literatura: El teatro en el cine*, Alicante, Vicerrectorado de Extensión Universitaria, 1999.

SONTAG, S., *Teatro y Cine.Estilos radicales*, Barcelona, Muchnik, 1985.

STEPUN, F., *El Teatro y el Cine*, Madrid, Taurus, 1960.

URRUTIA, J., *Imago Litterae.Cine, literatura*, Sevilla, Alfar, 1984.

UTRERA, R., *Literatura cinematográfica. Cinematografía literaria*, Sevilla, Alfar, 1987.

---------- (ed.), *Imágenes Cinematográficas de Sevilla*, Sevilla, Padilla Libros, 1997.

----------, y DELGADO, J.F. (eds.), *Cine en Andalucía: un informe*, Sevilla, Argantonio/Eds.Andaluzas, 1980.

IV.B.1.b. ARTICULOS.

ANDERSON IMBERT, E., "Antagonismo de teatro y cine", *Ensayos*, Tucumán, 1946.

ARTERO, A., "Hacia un realismo popular español", *Nuestro Cine*, núm.47, diciembre 1967, pp.48-49.

AULADELL, M.A., "¡Ay, Carmela!, antítesis de teatro filmado", *Teatro*, núm.6-7, 1994-95, pp.249-257.

BARBERO, A., "La literatura en el cine.La novela española en la pantalla mundial", *Revista Internacional del Cine*, núm.3, agosto 1952, pp.21-26.

----------, "La literatura en el cine. El teatro español en la pantalla mundial*", Revista Internacional del Cine*, núm.4, septiembre 1952, pp. 21-26 y 91-94.

----------, "La literatura en el cine.Temas hispánicos en la cinematografía extranjera", *Revista Internacional del Cine*, núm.5, diciembre 1952, pp.22-26.

ENTRAMBASAGUAS, J., "Los clásicos españoles y el cine", *Mundo Hispánico*, núm. 154, Madrid, 1961.

FALQUINA, A., "La novela española a través de nuestros realizadores*", La Estafeta Literaria*, núm.415, 1-III-69.

----------, "El teatro español a través de nuestros realizadores", *La Estafeta Literaria*, núm.418, 15-IV-69.

GOMEZ MESA, L., "Lo arnichesco en el cine español", *Arriba*, 20-II-66, p.22.

GORDILLO ALVAREZ, I., "Cine y Literatura: bibliografía en castellano", *Discurso*, núm.2, 1988, pp.95-109.

----------, "Don Juan, mi querido fantasma, de Antonio Mercero***",*** *Imágenes Cinematográficas de Sevilla*, Sevilla, Padilla Libros, 1997, pp.127-142.

----------, "La Duquesa de Benamejí de Luis Lucia", *8 Calas Cinematográficas en la literatura de la Generación del 98*, R.Utrera (ed.), Sevilla, Padilla Libros, 1999, pp. 47-66.

MONCHO AGUIRRE, J.M., "El Baile de Edgar Neville: una película en tres actos", *Relaciones entre el cine y la literatura: El Teatro en el cine*, Alicante, Vicerrectorado de Extensión Universitaria, 1999, pp.27-33.

----------, "Las adaptaciones teatrales en el cine español*", Encuentros sobre Literatura y Cine*, Carmen Peña Ardid (coord.), Teruel/Zaragoza, Instituto de Estudios Turolenses/Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1999, pp. 225-252.

OSUNA, R., "El cine en el teatro último de Valle-Inclán", *Cuadernos Americanos,* núm.223, México, 1979, pp.177-184.

PACO, M.de, "La Guerrilla de Azorín, del teatro al cine", *Anales Azorinianos/6,* Alicante, CAM, 1997, pp.213-223.

PEREZ LOZANO, J.M., "El cine y los géneros literarios", *Temas de Cine*, núm.7, Madrid, 1960, pp.23-30.

PEREZ BOWIE, J.A., "Cine versus teatro: el impacto del Cinematógrafo en la teoría teatral de la preguerra", en *El escultor Julio Antonio.Ensayos de aproximación,* Tarragona, Diputación Provincial, 1990, pp.121-132.

RECIO MIR, A., "Luces de Bohemia de Miguel Angel Díez", *8 Calas Cinematográficas en la Literatura de la Generación del 98*, R.Utrera (ed.), Sevilla, Padilla Libros, 1999, pp.165-177.

ROS BERENGUER, C., "De la novela al cine: El viaje a ninguna parte", *en Relaciones entre el cine y la literatura: El guión***,** Alicante, Secretariado de Cultura de la Universidad, 1997, pp.31-42.

RUBIO JIMENEZ, J., "Teatro y Cinematógrafo frente a frente", *Angélica.Revista de Literatura*, núm.4, 1993, pp.139-157.

SANCHEZ NORIEGA, J.L., "Un modelo teórico-práctico de análisis de adaptación cinematográfica de textos teatrales"***,*** *Relaciones entre el cine y la literatura: El Teatro en el Cine*, Alicante, Vicerrectorado de Extensión Universitaria, 1999, pp. 59-74.

SANCHEZ OLIVEIRA, E., "María de la O de Francisco Elías", en *Imágenes Cinematográficas de Sevilla*, Sevilla, Padilla Libros, 1997, pp.57-70.

TORRES NEBRERA, G., "Teatro y cine en Jardiel: dos ejemplos", en *Jardiel Poncela. Teatro, vanguardia y humor,* Barcelona, Anthropos, 1993, pp.227-257.

URRUTIA, J., "La inquietud fílmica", en *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia (1918-1939),* Madrid, CSIC/Fundación Federico García Lorca/Tabapres, 1992, pp.45-52.

UTRERA, R., "Algunas consideraciones sobre un contencioso histórico", *Insula*, núms. 508 y 509, abril-mayo 1989, pp.26 y 27, respectivamente.

IV.B.1.c. VIDEOGRAFIA

Antonio, genio **y** *figura*, Madrid, Metrovídeo/RTVE, 1996: contiene el telefilm so bre *El sombrero de tres picos*, realizado en 1972 por Valerio Lazarov.

Azorín: Episodio de la serie *Biografías* (1966-67), realizada por Alfredo Castellón. Se conserva un vídeo en la Casa-Museo Azorín (Monóvar).

José Bergamín 100 años: Programa monográfico del espacio televisivo *La Noche Temática* para commemorar el Centenario de su nacimiento el 30 de junio de 1996, compuesto por el film *Los ángeles exterminados* (1968), y el telefilm *Masques et*

Bergamasques (1970), ambos realizados por Michel Mitrani en Francia.

La Celestina, RTVE, Eds. Texto e Imagen, 1980: Telefilm de Jesús Fernández Santos, perteneciente a la serie *Los Libros* (1973-74).

El mito de Don Juan: Programa especial de la 2 dedicado a la figura del Don Juan, en vísperas del 1 de noviembre de 1997, compuesto por el documental *Biografía de*

Don Juan, y el film *Don Juan Tenorio* (1951), realizado a partir del montaje teatral homónimo dirigido en 1950 por Luis Escobar con decorados dalinianos.

IV.B.2. Los dramaturgos españoles y su relación con el cine.

IV.B.2.a. LIBROS Y MONOGRAFIAS.

ABELLAN, J.L., *De la Guerra Civil al exilio republicano (1936-1977),* Madrid, Mezquita, 1983.

ACOSTA DIAZ, J., GOMEZ LARA, M.J., y JIMENEZ BARRIENTOS, J. (eds.), *Poe mas y Canciones de Rafael de León*, Sevilla, Alfar, 1994.

ALEJANDRO, J., *Fanal de popa*, A.Sánchez Millán (de.), Zaragoza/ Diputación Provincial de Huesca/Diputación Provincial de Zaragoza/Ayuntamiento de Huesca/ Ayuntamiento de Zaragoza/ Ibercaja/ El Día, 1989.

ANGULO, J., y LLINAS, F. (eds.), *Fernando Fernán Gómez. El hombre que quiso ser Jackie Cooper*, San Sebastián, Patronato Municipal de Cultura, 1993.

ARIZA VIGUERA, M., *Enrique Jardiel Poncela en la literatura humorística española*, Madrid, Fragua, 1974.

ARMERO, A., *Una aventura americana.Españoles en Hollywood*, Madrid, Compañía Literaria, 1995.

AUB, M., *Conversaciones con Buñuel*, Madrid, Aguilar, 1985.

AA.VV., *Federico García Lorca*, Ildefonso-Manuel Gil (ed.), Madrid, Taurus, 1973.

----------, *Azorín, cien años*, Sevilla, Universidad, 1974.

----------, *El exilio español de 1939*, 4 vols., J.L.Abellán (ed.), Madrid, Taurus, 1976.

----------, *Edgar Neville y el cine*, Madrid, Editora Nacional, 1977.

----------, *Fernando Fernán Gómez.Acteur, réalisateur et écrivain espagnol*, Bordeaux, Presses Universitaires, 1985.

----------, *María Teresa León*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1987.

----------, *Galdós en la Pantalla*, Las Palmas, Filmoteca Canaria, 1989.

----------, *Historia del cine valenciano*, Valencia, Prensa Española, 1991.

----------, *El Exilio Literario español de 1939*, 2 vols., M.Aznar Soler (ed.), Actas del I Congreso Internacional (Bellaterra, 27 noviembre-1 de diciembre de 1995), Barce lona, Gexel, 1998.

----------, *Edgar Neville 1899-1967.La luz en la mirada*, José María Torrijos (ed.), Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, 1999.

AYALA BLANCO, J., *La aventura del cine mexicano*, México, Era, 1968.

AZNAR SOLER, M., *Max Aub y la vanguardia teatral. Escritos sobre teatro, 19281938*, Valencia, Generalitat, 1993.

AZORIN, *El cine y el momento*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1953.

----------, *El efímero cine*, Madrid, Afrodiso Aguado, 1955.

----------, *El Cinematógrafo.Artículos sobre cine y guiones de películas (1921-1964),* J.Payá Bernabé y M.Rigual Bonastre (eds.), Valencia, Pre-Textos, 1995.

BORAU, J.L., *El Caballero D´Arrast*, San Sebastián, Filmoteca Vasca, 1990.

BUCKLEY, R., y CRISPIN, J.(eds.), *Las Vanguardias Españolas (1925-1935),* Madrid, Alianza, 1973.

CAPARROS LERA, J.M., *El cine republicano español (1931-1939)*, Barcelona, Dopesa, 1977.

CRESPO, P., *Jaime de Armiñan.Los amores marginales*, Huelva, Festival de Cine Iberoamericano, 1987.

DE NORA, E.G., *La Novela Española Contemporánea (1898-1967),* 3 vols., Madrid, Gredos, 1973.

DI NUBILA, D., *Historia del Cine Argentino*, 2 vols., Buenos Aires, Cruz de Malta, 1960.

ENRIQUEZ PEREA, A., *México y España: solidaridad y asilo político, 1936-1942*, México, Secretaría de Relaciones Exteriores, 1990.

FERNANDEZ COLORADO, L., *Nemesio* Sobrevila *o el enigma sin fin*, San Sebastián, Filmoteca Vasca/Filmoteca Española, 1994.

FERNANDEZ CUENCA, C., *La Guerra de España y el Cine*, 2 vols., Madrid, Editora Nacional, 1972.

FUENTES, V., *Buñuel en México*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1993.

GALAN, D., *Jaime de Armiñán*, Huesca, Festival Internacional de Films Cortos, 1990.

----------, y LLORENS, A., *Fernando Fernán Gómez: apasionadas andanzas de un señor muy pelirrojo*, Valencia, Fernando Torres, 1984.

GARCIA DE DUEÑAS, J., *¡Nos vamos a Hollywood!*, Madrid, Nickel Odeon, 1993.

GARCIA LORCA, F., *Federico y su mundo*, Madrid, Alianza, 1980.

GARCIA RIERA, E., *El cine mexicano*, México, Era, 1968.

----------, *Historia Documental del Cine Mexicano*, 9 vols., México, Era, 1969-1978 (Edición española : 16 vols., Guadalajara, Universidad, 1992-1994).

GUBERN, R., *El cine español en el exilio (1936-1939)*, Barcelona, Lumen, 1976.

----------, *El Cine Sonoro en la II República (1929-1936)*, Barcelona, Lumen, 1977.

----------, *1936-1939: La guerra de España en la pantalla*, Madrid, Filmoteca Española, 1986.

HEININK, J.B., y DICKSON, R.G., *Cita en Hollywood*, Bilbao, Mensajero, 1991.

HERNANDEZ GIRBAL, F., *Los que pasaron por Hollywood*, J.B.Heinink (ed.), Madrid, Verdoux, 1992.

HIDALGO, M., *Fernando Fernán Gómez*, Huelva, Festival de Cine Iberoamericano, 1981.

LARA, F., y RODRIGUEZ, E., *Miguel Mihura en el infierno del cine*, Valladolid, Seminci, 1990.

LOPEZ RUBIO, J., *La otra Generación del 27*, Madrid, Real Academia Española, 1983.

MARQUERIE, A., *Benavente y su teatro*, Madrid, Escelicer, 1960.

MARTIN, M., *El hombre que mató a Jardiel Poncela*, Barcelona, Planeta, 1997.

MEDINA PERALTA, M., *La obra literaria de Claudio de la Torre*, Madrid, Complutense, 1990.

MOLINA FOIX, V., *La Edad de Oro*, Madrid, El Pais/Aguilar, 1997.

MORRIS, C.B., *This Loving Darkness.The Cinema and Spanish Writes.1920-1936*, Nueva York, 1980 (Traducción española: *La acogedora oscuridad.El cine y los* e*scritores españoles , 1920-1936*, Córdoba, Filmoteca, 1993).

PENALVA, G., *Tras las huellas de un fantasma. Aproximación a la vida y a la obra de José Bergamín*, Madrid, Taurus, 1985.

---------- (ed.), *Homenaje a José Bergamín*, Madrid, Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad, 1997.

PEREZ MERINERO, C. y D. (eds.), *En pos del cinema*, Barcelona, Anagrama, 1974.

----------, *Del cinema como arma de clase.Antología de Nuestro Cinema (1932-1936),* Valencia, Fernando Torres, 1975.

PORTER-MOIX, M., *Adrià Gual y el cinema primitiu a Catalunya (1896-1916**),*** Barcelona, Universitat, 1985.

REVERON ALFONSO, J.M., *Estudio de la obra literaria de Claudio de la Torre*, Santa Cruz de Tenerife, ACT, 1991.

REY BRIONES, A., *La novela de Ramón Gómez de la Serna*, Madrid, Verbum, 1992.

RIOS CARRATALA, J.A., *A la sombra de Lorca y Buñuel**:** Eduardo Ugarte*, Alicante, Universidad, 1995.

---------- (ed.), *Estudios sobre Carlos Arniches*, Alicante, Instituto de Cultura Juan GilAlbert, 1994.

RODENAS DE MOYA, D. (ed.), *Proceder a sabiendas. Antología de la narrativa de vanguardia española, 1923**-**1936*, Barcelona, Alba, 1997.

RODRIGO, A., *Lorca-Dalí: una amistad traicionada*, Barcelona, Planeta, 1981.

----------, *Mujeres para la Historia.La España silenciada del siglo XX*, Madrid, Compañía Literaria, 1996.

ROMA, F., *Azorín y el cine*, Alicante, Diputación Provincial, 1977.

SANCHEZ BIOSCA, V., *Viridiana.Luis Buñuel*, Barcelona, Paidós, 1999.

SANCHEZ VIDAL, A., *Buñuel, Lorca, Dalí: el enigma sin fin*, Barcelona, Planeta, 1988.

SANTONJA, G., *Un poeta español en Cuba: Manuel Altolaguirre*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 1995.

SERRANO, J.E., *Ramón y el arte de matar*, Granada, La General, 1990.

SOLDEVILA DURANTE, I., *La obra narrativa de Max Aub (1929-1969*, Madrid, Gredos, 1973.

TEBAR, J., *Fernando Fernán Gómez, escritor*, Madrid, Anjana, 1984.

TORRES NEBRERA, G., *Los espacios de la memoria (La obra literaria de María Teresa León)*, Madrid, Ediciones de la Torre, 19996.

TRAPIELLO, A., *Las armas y las letras.Literatura y guerra civil (1936-1969)*, Barcelona, Planeta, 1994.

UMBRAL, F., *Lorca, poeta maldito*, Barcelona, Planeta, 1998.

UNSAIN, J.M., *Nemesio Sobrevila, peliculero bilbaino*, San Sebastián, Filmoteca Vasca, 1988.

UTRERA, R., *Modernismo y 98 frente a Cinematógrafo*, Sevilla, Universidad, 1981.

----------, *García Lorca y el cinema: lienzo de plata para un viaje a la luna*, Sevilla, Edisur, 1982.

---------, *Escritores y cinema en España.Un acercamiento histórico*, Madrid, JC, 1985.

---------, *Federico García Lorca.El cine en su obra.Su obra en el cine*, Sevilla, ASECAN, 1986.

---------, *Azorín. Periodismo Cinematográfico*, Barcelona, Film Ideal, 1998.

IV.B.2.b. ARTICULOS Y CONFERENCIAS.

AMOROS, A., "¡A Hollywood!", *Nickel Odeon*, núm.1, invierno 1995, pp.175-178.

ARMERO, A., y MOLINA FOIX, J.A., "Escritores españoles en Hollywood*", Revista Poesía*, núm.22, Madrid, 1985, pp.117-118.

BERNAL MUÑOZ, J.L., "Del Kinetoscopio al sonoro.El cine visto por la generación del 98", *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm.541-542, julio-agosto 1995, pp.145170.

BUERO VALLEJO, A., "Neorrealismo y teatro", *Informaciones*, Madrid, 8-IV-50.

CASTRO, A., "El cine de Edgar Neville", *Edgar Neville 1899-1967.La luz en la mirada*, José María Torrijos (ed.), Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, 1999, pp.95-125.

DIEZ MEDIAVILLA, A., "Cine y teatro superrealista en Azorín*", Anales Azorinianos/4*, Alicante, CAM, 1993, pp.425-437.

----------, "Azorín ante el cine mudo:cinematógrafo y teatro", *Anales Azorinianos/6,* Alicante, CAM, 1997, 185-212.

EGIDO, L.G., "García Lorca y el cine", *Cinema Universitario*, núm.8, 1958, pp.36-40.

FERRI COLL, J.M., "El humor cinematográfico de Miguel Mihura.El caso de la protagonista femenina", en *Relaciones entre el cine y la literatura: un lenguaje co mún,* Alicante, Universidad, 1996, pp.31-42.

GARCIA ESCUDERO, J.M., "Los intelectuales españoles y el cine", en *Cine Español,* Madrid, Rialp, 1962, cap.3, pp.106-190.

GARCIA FUENTES, E., "El cine como tema en Jardiel Poncela*", Notas y Estudios Filológicos,* núm.9, UNED, Navarra, 1994, pp.107-117.

GONZALEZ, P., "Els intellectuals catalans i el cinema (1896-1923)", *L´Avenç*, núm.79, 1985, pp.40-68.

LOZANO, J., "Edgar Neville cineasta: la vida contra el arte, el arte contra la vida", en *A DISTANCIA/Cuadernos de Cultura*, núm.20, Madrid, UNED, 1997, pp.IIXVIII.

LOZANO BARTOLOZZI, M.M., "Salvador Bartolozzi: entre las vanguardias y el casticismo", *Norba-Arte*, núm.5, 1984.

LOZANO MARCO, M.A., "No hay más realidad que la imagen.Azorín, el creador como espectador", *Anales Azorinianos/6,* Alicante, CAM, 1997, pp.57-68.

MAINER, J.C., "El espejo inquietante: Ramón y el cine", *Encuentros sobre Literatura y Cine*, Carmen Peña Ardid (coord.), Teruel/Zaragoza, Instituto de Estudios Turolenses/Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1999, pp. 109-134.

MONCHO AGUIRRE, J.M., "Arniches, un autor multiadaptado por las cinematografías de Hispanoamérica", *Estudios sobre Carlos Arniches*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1994, pp.229-251.

----------, "Rafael Alberti: Yo nací -¡respetadme!- con el cine*", Relaciones entre el cine y la literatura: un lenguaje común,* Alicante, Universidad, 1996, pp.43-48.

----------, "Azorín y el cine español del momento", *Anales Azorinianos/6*, Alicante,

CAM, 1997, pp.69-78.

----------, y RIOS CARRATALA, J.A., "Carlos Arniches y el cine hispanoamericano", *España Contemporánea*, T.VII, núm.1, primavera 1994, pp.83-92.

NIEVA DE LA PAZ, P., "Claudio de la Torre, Director del teatro María Guerrero (1954-1962)", *Historia de los Teatros Nacionales (1939-1962)*, I, Madrid, Ministerio de Cultura, 1993, pp.120-131.

----------, "Tras los pasos de Arniches, una ilustre sainetera:Pilar Millán Astray", en *Estudios sobre Carlos Arniches*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1994, pp.119-130.

PACO, M. de, "El hilo de seda de Edgar Neville", *La Esfera/El Mundo*, 22-II-92, p.4.

UTRERA, R., "La novela de Pérez Galdós en la pantalla", en *Galdós en la Pantalla*, Las Palmas, Gran Canaria, 1989, pp.5-17.

----------, "Una pasión de senectud: Azorín, espectador y crítico", en *Azorín, cien años,* Sevilla, Universidad, 1974, pp.185-194.

----------, "Un soñador para un pueblo: Esquilache", *Insula,* núm. 516, diciembre 1989, pp.26-27.

----------, "Tre sceneggiature del cinema muto spagnolo agli inizi del sonoro", en Ga brielle Morelli (ed.), *Ludus, gioco, sport, cinema nell´avanguardia spagnola*, Milán, Jaca Book, 1994, pp.297-306.

----------, "Escritores coetáneos a Azorín y sus relaciones con el cinematógrafo", *Anales Azorinianos/6*, Alicante, CAM, 1997, pp.79-89.

----------, "Edgar Neville, un clásico re-conocido del cine español", *Diario de Sevilla*, 16-XII-1999.

ZAMORA VICENTE, A., “Acercamiento a Tirso de Molina.Rapidez, cinematográfia”, en *Presencia de los clásicos*, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1951, pp.69-70.

----------, “Tirso de Molina, escritor cinematográfico”, en *Voz de la letra*, Madrid, Espasa Calpe, 1958, pp.95-100.

IV.B.2.c. GUIONES CINEMATOGRAFICOS

ALEJANDRO, J., *La cárcel de cristal*: guión escrito en colaboración con Luis Alcoriza, publicado en el vol. *Fanal de popa*, Zaragoza, 1989, pp.425-505.

AUB, M., *Prehistoria, 1928*, en la revista *Murta*, Mensuario de Arte (Levante de España, núm.3, Valencia -enero?-, 1932, p.8.

----------, *Sierra de Teruel*, México, Era, 1968.

AZORIN, *Azorín.Guión de Azorín* (1958), en Antonio Bestard Fornis, “Azorín ante el cinema”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm.226-227, octubre-noviembre, 1968, pp.421-422.

----------, *La ruta de Don Quijote*. Guión original de Azorín, B.Martín Patino y Luis Ciges Martínez (1960), en J.Payá Bernabé y M.Rigual Bonastre (eds.), *El Cinematógrafo*, Valencia, Pre-Textos, 1995, p.315.

BARDEM, J.A., *Calle Mayor*, Madrid, Alma-Plot, 1993.

CASTELLON, A., y ALEJANDRO, J., *San Manuel Bueno, Mártir*, Zaragoza, Diputación Provincial de Aragón, 1991.

GOMEZ DE LA SERNA, R., *Chiffres.Scénarios par Ramón Gómez de la Serna*, en *La Révue du Cinema* (1928-1931, 1946-1949), ed.facsímil, Pierre Lherminier, Paris, 1979, núm.9 (1 de abril, 1930), pp. 29-36.

----------, *El entierro del Stradivarius*, publicado por Román Gubern en *Les Cahiers de la Cinématheque*, núm.30-31, Perpignan, verano-otoño de 1980, p. 163.

FELIPE, L., *La manzana.Poema cinematográfico*, México, Tezontle, 1951.

GARCIA LORCA, F., *Viaje a la Luna* , Antonio Monegal (ed.), Valencia, Pre-Textos, 1994.

LEON, R. de, *La novia del marinero*, en *Poemas y Canciones de Rafael de León*, Sevilla, Alfar, 1994, Apéndice 2, pp.289-294.

LUCA DE TENA, J.I., *A Madrid 682*, Santander, Aldus, 1939.

MARTIN RECUERDA, J., *Mudarra y los 7 Infantes de Lara* (1963), inédito.

----------, *El Ebro*, publicado en *Barcarola*, núm.13-14, Albacete, 1983.

----------, *La Gitanica Rosa*, publicado en *Barcarola*, núm.21, Albacete, 1986.

SASTRE, A., *En el cuarto oscuro* (1986), inédito.

IV.B.2.d. TEXTOS CON REFERENTES FILMICOS

ALBERTI, R., *Yo era un tonto...,* en C.Brian Morris (ed.), *Sobre los ángeles.Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos*, Madrid, Cátedra, 1992.

ALTOLAGUIRRE, M., *Las Maravillas* (1958): guión y obra teatral, en Archivo mejicano de M.Altolaguirre.

AMO, A. del, *Motor*: Texto publicado en el programa de mano del CDN, 1988.

GOMEZ DE LA SERNA, R., *Cinelandia*, Madrid, Nostromo, 1977.

----------, *Charlot.Opera en 3 actos*, A.Gallego (ed.), Madrid, Fundación Juan March, 1988.

GRANADA, J.M., *Manolito Pamplinas*, Madrid, El Teatro Moderno, núm.64, 27 de enero de 1926.

JARDIEL PONCELA, E., *Exceso de equipaje*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1943.

----------, *El amor sólo dura 2000 metros*, Madrid, Alfil, 1953.

JARNES, B., *Charlot en Zalamea (Film)*, en *Escenas junto a la muerte.Novela*, Madrid, Espasa Calpe, 1931, pp.157-177

LOPEZ DE HARO, R., *¡A la fuerza! (Film en tres partes)*, La Novela con Regalo, Año 1, 30 diciembre 1916, núm.12, pp.377-408.

MARTINEZ DE PISON, I., *El viaje americano* (Novela), Madrid, SM, 1998.

MUÑOZ SECA, P., *Calamar*, La Farsa, núm.14, 17 diciembre de 1927.

NEVILLE, E., *Producciones García, S.A.* (Novela), Madrid, Taurus, 1956.

PASO, A., *Yo soy la Greta Garbo*, La Farsa, núm.272, 26 noviembre 1932.

QUINTERO, A., y GUILLEN, P., *Papa Charlot*, La Farsa, núm.385, 2 de febrero de 1935.

SERRANO ANGUITA, F., *En la pantalla las prefieren rubias*, La Farsa, núm.282, 4 de febrero 1933.

IV.B.2.e. OTRAS PUBLICACIONES.

B.2.e.1. Libros biográficos y de memorias.

ALBERTI, R., *La Arboleda Perdida*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1975.

ARANDA, J.F., *Luis Buñuel, biografía crítica*, Barcelona, Lumen, 1975.

BROSSA, J., *Brossa x Brossa*, Barcelona, La Campana, 1999.

IV. Bibliografía

BUÑUEL, L., *Mi último suspiro*, Barcelona, Plaza y Janés, 1982.

CARO BAROJA, P., *El Gachupín. En busca de la juventud perdida*, Pamplona, Pamiela, 1995.

FERNAN GOMEZ, F., *El tiempo amarillo.Memorias.1943-1987*, 2 vols., Madrid, Debate, 1990.

GARCIA MAROTO, E., *Aventuras y desventuras del Cine Español*, Barcelona, Plaza y Janés, 1988.

GUAL, A., *Mitja vida de teatre.Memòries*, Barcelona, Aedos, 1960.

LAZARO, A., *Jacinto Benavente. De su vida y de su obra*, Paris, Agencia Mundial de Librería, 1925.

----------, *Vida y obra de Benavente*, Madrid, Afrodisio Aguado, 1964.

LEON, M.T., *Memoria de la melancolía*, Buenos Aires, Losada, 1970 (reedición con prol. de R. Alberti y epil. de Mª A. Mateo, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1999.

MARSILLACH, A., *Tan lejos, tan cerca (Mi vida)*, Barcelona, Tusquets, 1998.

MARTIN, M., *Las cuatro vidas de Juan Ignacio Luca de Tena*, Barcelona, Planeta, 1998.

MARTINEZ SIERRA, M., *Gregorio y yo.Medio siglo de colaboración*, México, Biografías Gandesa, 1953.

MATHIAS, J., *Benavente*, Madrid, Epesa, 1969.

MEDINA, P., *Lorca, un andaluz en Buenos Aires.1933-1934*, Buenos Aires, Manrique Zago/León Goldstein, 1999.

MIHURA, M., *Mis Memorias*, Madrid, Mascarón, 1981 (reedición: Madrid, Temas de Hoy, 1998).

MOLINA, M. de, *Botín de guerra.Autobiografía*, Barcelona, Planeta, 1998.

MONTERO ALONSO, J., *Pedro Muñoz Seca.Vida, ingenio y asesinato de un comediógrafo español*, Madrid, Eds.Españolas, 1939.

----------, *Vida de Eduardo Marquina*, Madrid, Editora Nacional, 1965.

NUEZ, M. de la, *Eduardo Marquina*, Boston Twayne, 1976.

PEREZ DE OLAGUER, G., *Adolfo Marsillach*, Barcelona, Dopesa, 1972.

PEREZ FERRERO, M., *Vida de Antonio Machado y Manuel*, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1952.

PONCE, F., *Miguel Mihura*, Madrid, Epesa, 1972.

RABAL, P., *Si yo te contara.Memorias*, Madrid, El Pais/Aguilar, 1994.

RIEFENSTAHL, L., *Memorias*, Barcelona, Lumen, 1991.

ROBLES, M., *Mis ochenta añitos.Autobiografía de la actriz Margarita Robles*, Madrid, Agesa, 1982.

RODRIGO, A., *Margarita Xirgu y su teatro*, Barcelona, Planeta, 1974.

----------, *María Lejárraga, una mujer en la sombra*, Madrid, Vosa, 1994.

SAGARRA, J. de, *Memorias*, Barcelona, Anagrama, 1958.

TUSELL, J., y ALVAREZ CHILLIDA, G., *Pemán*, Barcelona, Planeta, 1998.

ULACIA ALTOLAGUIRRE, P., *Concha Méndez. Memorias habladas, memorias armadas*, Madrid, Mondadori, 1990.

B.2.e.2. Tesis Doctorales

CAPDEVIELLE, E., *Estudio temático del teatro de Antonio Gala: el juego, la guerra, la religión y el amor*, Madrid, Universidad Complutense, 1985, inédita.

CONDE GUERRI, M.J., *El teatro de Enrique Jardiel Poncela*, Zaragoza, Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, s.d.

LLORENS GARCIA, R.F., *Azorín.La vida (1936-1967) y la obra (colaboraciones en la prensa de postguerra*, *1940-1965),* 2 Tomos, Universidad de Alicante, 1998.

MARTIN RECUERDA, J., *Personalidad y obra dramática de Rodríguez Méndez*, Universidad de Granada, inédita.

ROS BERENGUER, C., *Fernando Fernán Gómez***,** *Autor*, Universidad de Alicante, 1996, inédita.

SMERDOU ALTOLAGUIRRE, M., *Manuel Altolaguirre, poeta e impresor*, Madrid, Universidad Complutense, 1970, inédita.

B.2.e.3. Publicaciones extranjeras

Bianco e Nero: *"Cinema e letteratura"*, núm.2, 1965, Roma.

Les Cahiers du Cinéma: "Cinema et Roman", núm.185, dic. 1966, Paris.

Les Cahiers de la Cinémathèque: monográfico "Le cinéma de l´Espagne franquiste (1939-1975)", M.Oms y P.Roura (coords.), núm.38-39, Hiver, 1984, Perpignan.

Lyra: edición especial dedicada al cine argentino, núm.186-188, 1962, s.p. Buenos Aires.

Revue des Lettres Modernes: "Cinéma et Roman. Elléments d´appréciation*"*, núm.3638, eté, 1958.

BIBLIOTECA DE TEATRO ESPAÑOL DEL SIGLO XX, Fundación Juan March, Madrid.

BIBLIOTECA GABRIEL MIRO, Alicante.

BIBLIOTECA DEL CENTRE CULTUREL CASA DE GOYA, Burdeos (Francia).

CENTRO DE DOCUMENTACION TEATRAL, Madrid.

CENTRO EXPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA, Roma (Italia).

FILMOTECA ESPAÑOLA, Madrid.

FILMOTECA DE LA GENERALITAT VALENCIANA, Valencia.

FILMOTECA REGIONAL, Murcia.

I.N.E.T. (Instituto Nacional de estudios Teatrales), Buenos Aires (Rep. Argentina).

MUSEO MUNICIPAL DEL CINE PABLO DUCRO´S HICKEN, Buenos Aires (Rep.Argentina).