Juan de Mata Moncho Aguirre

Teatro capturado por la cámara

Obras Teatrales Españolas en el Cine (1898-2009)

INSTITUTO ALICANTINO DE CULTURA
Juan Gil-Albert

TEATRO CAPTURADO POR LA CÁMARA
Obras Teatrales Españolas en el Cine (1898-2009)

© Juan de Mata Moncho Aguirre
© Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2011
c/ San Fernando, 44 - 03001 Alicante

Maquetación:
Espagrafic
Impresión:

ISBN: XXX-XX-XXXX-XXX-X
Depósito legal: A-XXX-2011

Reservados todos los derechos. No se permite reproducir, almacenar en sistemas de recuperación de la información ni transmitir alguna parte de esta publicación, cualquiera que sea el medio empleado (electrónico, mecánico, fotocopia, grabación, etc.), sin el permiso de los titulares de los derechos de la propiedad intelectual.

TEATRO CAPTURADO POR LA CÁMARA
Obras Teatrales Españolas en el Cine (1898-2009)

Juan de Mata Moncho Aguirre

INSTITUTO ALICANTINO DE CULTURA
Juan Gil-Albert

DIPUTACIÓN DE ALICANTE

A mis hijos Víctor (in memoriam), y Andrés,
y a Mari Carmen, por el apoyo durante tanto
tiempo.

Del teatro sale, a nivel mundial, la renovación de los contenidos en el cine.

VENTURA PONS, 2007

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN 11

AGRADECIMIENTOS 15

PRIMERA PARTE

I. UN SIGLO DE ADAPTACIONES 19
I.1. Período Mudo 19
I.2. Período Sonoro 23
I.2.1. 1930-1939 23
I.2.2. Las versiones teatrales del *exilio cinematográfico* 25
I.2.3. Un largo período de postguerra (1940-1975) 27
I.2.4. De la transición hacia el siglo XXI (1976-2009) 32
I.2.5. Teatro español en el cine extranjero 35
I.3. Conclusiones 38
I.4. Bibliografía 40

II.EL TEATRO ESPAÑOL EN EL CINE: TIPOS DE ADAPTACION 43
II.1. Factores que influyen en la Adaptación de Textos Teatrales 43
II.2. Aproximación a algunas clasificaciones teóricas de las adaptaciones teatrales 44
II.3. Hacia una tipología de las Adaptaciones del Teatro Español 46
II.4. Tipología de las Adaptaciones del Teatro Español en el cine 55
II.4.1. Adaptación íntegra 56
II.4.2. Adaptación simplificada 68
II.4.3. Adaptacion Libre 71
II.4.4. Adaptación desconocida 90
II.5. Conclusiones 92
II.6. Bibliografía 94

SEGUNDA PARTE

III. ÉPOCAS LITERARIAS Y AUTORES ESPAÑOLES ADAPTADOS: DEL TEATRO LATINO AL DECIMONÓNICO 99
III.1. Las tragedias de un español latinizado 99
III.1.1. Séneca 99
III.2. El Teatro Medieval y Prerrenacentista 101
III.2.1. *Misteri d´Elx* 101
III.2.2. Fernando de Rojas 102
III.3. Teatro del Siglo de Oro 105
III.3.1. Lope de Vega 105
III.3.2. Tirso de Molina 109
III.3.3. Calderón de la Barca, ... 111
III.3.4. Agustín Moreto 116
III.4. Teatro del Siglo XVIII 117
III.4.1. Leandro Fernández de Moratín 118
III.5. Teatro del Siglo XIX 119
III.5.I. Entre el Neoclasicismo y el Romanticismo 119
III.5.I.1. Bretón de los Herreros 119
III.5.I.2. Gil y Zárate 120
III.5.I.3. Duque de Rivas 121
III.5.I.4. Juan Eugenio Hartzenbusch 122
III.5.I.5. José Zorrilla 123
III.5.II. Teatro Decimonónico 130
III.5.II.1. Ventura de la Vega 131
III.5.II.2. Josep Bernat i Baldoví 131
III.5.II.3. Francisco Camprodón 133
III.5.II.4. Manuel Tamayo y Baus 133
III.5.II.5. José Echegaray 134
III.5.II.6. Serafí Pitarra 137
III.5.II.7. Benito Pérez Galdós 138
III.5.II.8. Valentín Gómez y Félix González Llana 139
III.5.II.9. Ángel Guimerà 140
III.5.II.10. José Felíu y Codina 146
III.5.II.11. Miguel Ramos Carrión 149
III.5.II.12. Joaquín Dicenta 150

IV. ÉPOCAS LITERARIAS Y AUTORES ESPAÑOLES ADAPTADOS: EL TEATRO DEL SIGLO XX 153
IV.1. Teatro Finisecular 153

IV.1.1. Joaquín Abati y Díaz 154
IV.1.2. Serafín y Joaquín Álvarez Quintero 155
IV.1.3. Carlos Arniches 162
IV.1.4. Jacinto Benavente 176
IV.1.5. Adrià Gual 182
IV.1.6. Manuel Linares Rivas 183
IV.1.7. Manuel Hermanos Machado 184
IV.1.8. Eduardo Marquina 186
IV.1.9. Pedro Muñoz Seca 187
IV.1.10. Antonio Paso y Cano 191
IV.1.11. Santiago Rusiñol 193
IV.1.12. Francisco Villaespesa 195
IV.1.13. Otros Autores Finiseculares 196
IV.2. Teatro anterior a 1936 207
IV.2.1. Azorín 208
IV.2.2. Pío Baroja 210
IV.2.3. Jorge De la Cueva 211
IV.2.4. Joaquín Dicenta Alonso y Antonio Paso Díaz 212
IV.2.5. Luis Fernández Ardavín 214
IV.2.6. Luis Fernández de Sevilla 216
IV.2.7. Federico García Lorca 218
IV.2.8. José María Granada 223
IV.2.9. Enrique Jardiel Poncela 224
IV.2.10. Rafael de León 231
IV.2.11. Rafael López de Haro 233
IV.2.12. Honorio Maura 233
IV.2.13. Pilar Millán Astray 235
IV.2.14. Antonio Quintero y Pascual Guillén 236
IV.2.15. Francisco Ramos de Castro 239
IV.2.16. Margarita Robles 240
IV.2.17. Francisco Serrano Anguita 241
IV.2.18. Enrique Suárez de Deza 241
IV.2.19. Ramón María del Valle-Inclán 244
IV.2.20. Luis de Vargas, ... 247
IV.2.21. Otros Autores de Preguerra 248
IV.3. Autores del Exilio 253
IV.3.1. Julio Alejandro 253
IV.3.2. Max Aub 255
IV.3.3. Eduardo Borrás 257

IV.3.4. José Carbó 258
IV.3.5. Alejandro Casona 259
IV.3.6. Magda Donato 264
IV.3.7. Jacinto Grau 265
IV.3.8. Alfonso Lapena 267
IV.3.9. Gregorio Martínez Sierra 267
IV.3.10. Paulino Masip 273
IV.4. Autores del Teatro de Postguerra 275
IV.4.1. Joaquín Calvo Sotelo 276
IV.4.2. Rafael Duyós Giorgeta 279
IV.4.3. Antonio Guzmán Merino 280
IV.4.4. Manuel López Marín 280
IV.4.5. Juan Ignacio Luca de Tena 281
IV.4.6. Francisco Muñoz Román, ... 284
IV.4.7. Manuel Mur Oti 286
IV.4.8. José María Pemán 286
IV.4.9. Francisco Prada Blasco y Ignacio Ferrés Iquino 289
IV.4.10. Sáenz de Heredia 291
IV.4.11. Vicente Soriano de Andía 291
IV.4.12. Adolfo Torrado y Leandro Navarro 292
IV.4.13. Natividad Zaro 296
IV.5. Autores del Teatro de Humor 297
IV.5.1. Jaime de Armiñán 298
IV.5.2. Álvaro de Laiglesia 299
IV.5.3. José López Rubio 300
IV.5.4. Carlos Llopis 301
IV.5.5. Miguel Mihura 304
IV.5.6. Edgar Neville 310
IV.5.7. Víctor Ruiz Iriarte 314
IV.5.8. Luis Tejedor 315
IV.5.9. Antonio de Lara *Tono* 316
IV. 6. Dramaturgos de los Años 50 317
IV.6.1. Antonio Buero Vallejo 318
IV.6.2. José Camón Aznar 320
IV.6.3. Luis Delgado Benavente 320
IV.6.4. Josep-María Espinás 321
IV.6.5. José Antonio Giménez-Arnau 321
IV.6.6. Faustino González-Aller, ... 322
IV.6.7. Emilio Hernández del Pino 323

IV.6.8. Manuel Pilares 323
IV.6.9. Juan del Río Ayala 324
IV.6.10. Manuel Ruiz-Castillo Ferrero 325
IV.6.11. Horacio Ruiz de la Fuente 326
IV.6.12. Josep María de Sagarra 327
IV.6.13. Alfonso Sastre 329
IV.6.14. José Suárez Carreño 331
IV.6.15. Jesús Vasallo 333
IV.7. Dramaturgos de los Años 60 333
IV.7.1. Juan José Alonso Millán 334
IV.7.2. Fernando Arrabal 337
IV.7.3. Juan José Arteche Goñi, ... 339
IV.7.4. Antonio Gala 339
IV.7.5. Fernando Lázaro Carreter 340
IV.7.6. Ricardo López Aranda 341
IV.7.7. Alfredo Mañas 342
IV.7.8. José Martín Recuerda 343
IV.7.9. Santiago Moncada 345
IV.7.10. Joaquín Muntañola 346
IV.7.11. Javier Palmero 347
IV.7.12. Alfonso Paso 347
IV.7 13. José María Rodríguez Méndez 355
IV.7.14. Emilio Romero 356
IV.7.15. Roberto Romero 356
IV.7.16. Jaime Salom 357
IV.7.17. José María Zabalza 359
IV.8. Dramaturgos de fin de milenio 360
IV.8.1. José Luis Alonso de Santos 361
IV.8.2. Ángel Alonso Tomás 362
IV.8.3. Álvaro del Amo, ... 363
IV.8.4. Ramón Barea 364
IV.8.5. Sergi Belbel 364
IV.8.6. Josep Maria Benet i Jornet 366
IV.8.7. Joan Brossa 367
IV.8.8. Fermín Cabal 368
IV.8.9. Els Comediants 368
IV.8.10. Miguel Delibes 369
IV.8.11. Ana Diosdado, ... 370
IV.8.12. Fernando Fernán Gómez 371

IV.8.13. Juan Gil-Albert 372
IV.8.14. Rafael Gordon 373
IV.8.15. Eloy Herrera Suevos 374
IV.8.16. Pedro Mario Herrero 374
IV.8.17. José Heredia Maya 375
IV.8.18. Manuel Iborra 375
IV.8.19. Sebastián Junyent 376
IV.8.20. Juan de Loxa 377
IV.8.21. Timo Lozano 377
IV.8.22. Fernando Macías 378
IV.8.23. Javier Maqua 378
IV.8.24. Adolfo Marsillach 379
IV.8.25. Antonio Martínez Ballesteros 380
IV.8.26. Rafael Mendizábal 381
IV.8.27. Ignacio del Moral 381
IV.8.28. Carles Pons 382
IV.8.29. Dionisio Ramos, ... 383
IV.8.30. José Sanchis Sinisterra 384
IV.8.31. Francisco Sagarzazu 386

V. ÉPOCAS LITERARIAS Y AUTORES ESPAÑOLES ADAPTADOS: EL TEATRO DE COMIENZOS DEL SIGLO XXI. 387
V.1. Los autores de comienzos de siglo en Cataluña 387
V.1.1. Lluïsa Cunillé 388
V.1.2. Albert Espinosa 389
V.1.3. Jordi Galcerán 390
V.1.4. Carol López 391
V.1.5. Toni Martín 391
V.1.6. Joan Rosquellas, ... 392
V.1.7. Jordi Sánchez y Joel Joan 392
V.1.8. Gerard Vàzquez 393
V.2. Bibliografía 394

VI. CONCLUSIONES 405

INDICE DE AUTORES Y OBRAS TEATRALES 413

ÍNDICE DE PELÍCULAS 431

INTRODUCCIÓN

El estudio incide en el fenómeno de las fuentes temático-literarias de las que el Cinematógrafo se sustentó desde sus inicios y a lo largo del siglo XX, en concreto, de las fuentes derivadas del teatro español, ofreciendo un copioso ciclo de piezas escénicas capturadas por la cámara. Este ciclo, paradójicamente puesto en marcha en México en 1898 con la primera versión de *Don Juan Tenorio*, se focaliza en las cinematografías de habla hispana aunque también se expande desde Hollywood a varios países europeos, e, incluso, se ramifica por lugares como Filipinas, Turquía y Marruecos.

Desde la época más primitiva del cine mudo, a falta de asuntos originales, los pioneros de la industria no dejaron de adaptar piezas prestigiosas de la escena y ofrecérselas al público en versiones abreviadas convenientemente, si bien más adelante supieron evolucionar hacia las adaptaciones completas de obras de cualquier género, ya fuesen dramas clásicos, folletines decimonónicos o sainetes costumbristas.

El propósito del libro se centra en los diversos aspectos relacionados con el texto teatral y el cine: las múltiples versiones que han generado las obras teatrales españolas y, en especial, los tipos de versiones que puede admitir una misma obra según su localización geográfica. Para desarrollarlo, el libro presenta dos partes diferenciadas.

En la Primera Parte, compuesta por dos capítulos, se ofrecen:

a) Un panorama descriptivo de las preferencias teatrales por parte de la industria cinematográfica en el período secular de 1898 a 2009. A ello está dedicado el Capítulo I, titulado "Un siglo de adaptaciones".
b) Una Tipología de las Adaptaciones del teatro español en el cine, de acuerdo con las múltiples variaciones que ofrece la versión de una misma obra. En este apartado –al que está dedicado el Capítulo II– se llegan a establecer diversos tipos de adaptación teatral que se resumen en

cuatro categorías: 1. Adaptación *íntegra*. 2. Adaptación *simplificada*. 3. Adaptación *libre*. 4. Adaptación *desconocida*.

A la Segunda Parte le corresponde el análisis de los dramaturgos llevados a la pantalla siguiendo las épocas literarias que arroja un censo de aproximadamente 300 autores. Para establecer el estudio de los dramaturgos españoles adaptados en cualquier parte del mundo se dedican tres grandes capítulos:

a) El Capítulo III contiene desde la Época Latina (Séneca), continúa con el Teatro Medieval (Siglo XV), el teatro del Siglo de Oro, y llega al teatro del Siglo XIX.
b) El Capítulo IV abarca todas las corrientes del Teatro Español del Siglo XX.
c) El Capítulo V concluye con los autores de comienzos del Siglo XXI.

Tras haber quedado establecidas las pautas en las que los distintos autores de épocas diferentes han llegado a adaptarse al cine y los factores que influyeron en su trasvase a la pantalla, al final del libro se ofrecen las siguientes conclusiones con la ayuda de cuadros esquemáticos:

1ª) Con respecto al cómputo general de adaptaciones por países.
2ª) Con respecto a las piezas teatrales que han alcanzado mayor número de versiones.
3ª) Con respecto a los autores más adaptados a lo largo de un siglo.

Con relación a éstos, una de las principales aportaciones ha sido rescatar para la memoria fílmica todo el referente escénico alicantino, desde el *Misteri d´Elx* hasta Azorín y Juan Gil-Albert, y, sobre todo, Carlos Arniches, ya que su presencia cinematográfica se extiende por casi toda una centuria ocupando el primer puesto en el ranking de los comediógrafos más solicitados por la industria española y sudamericana, con la cifra de sesenta y tres films inspirados en sus obras.

Al ofrecer este trabajo, conviene presentar antes un breve esquema de los criterios metodológicos seguidos. En primer lugar la Selección de los dramaturgos españoles se ha hecho en función de haber sido objeto sus obras de adaptación cinematográfica, bien en España o en cualquier otro país. Para esa selección –que abarca cerca de trescientos autores- 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 ha excluido a los autores de seriales radiofónicos estrenados poste-

riormente en los escenarios. Tampoco se incluyen determinados títulos - como por ejemplo, *El curioso impertinente* (1910), *La muerte del tirano* (1910), *Flors de Cingle* (1911?), *Isabel de Solís, reina de Granada* (1931), y *Eres un caso* (1945)- sobre los que pesa la incertidumbre acerca de su adscripción a los géneros narrativo o escénico, o lo improbable de su filmación y lo confuso de la autoría. 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.

La *Filmografía* de las obras adaptadas viene a completar el estudio de cada autor, del que se tienen en cuenta los films adaptados exclusivamente para el cine y aquéllos que habiendo sido producidos por TV han gozado de una difusión en salas de cine, con fines comerciales o con fines 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- aparece en segundo lugar.
b) Producción (Pr.), Nacionalidad y Año: cuando la entidad productora es desconocida sólo se indican los dos últimos.
c) Guión (G.), y / o Diálogos adicionales (Dial.).
d) Dirección (D.), y/o Supervisión Escénica (Sup. Esc.), e Intérpretes (I.).
e) Versión (V.), de acuerdo a la Tipología establecida en el Capítulo II.

La *Bibliografía* se estructura sintetizada en la PRIMERA PARTE (Capítulos I y II), y en la SEGUNDA PARTE (Capítulo V).

El libro se cierra con dos Índices, el dedicado a los Autores y Obras Teatrales citadas, y el dedicado a las Películas igualmente mencionadas en el texto.

AGRADECIMIENTOS

Por último, deseo expresar mi agradecimiento a todas las personas e instituciones que a lo largo de la investigación y la realización de este trabajo colaboraron generosamente conmigo, aportando algún dato, ayudando con su apoyo y ofreciendo sus valiosas sugerencias o bien proporcionando documentación de sus archivos. Quiero recordar en este apartado a Ana Alonso Borga, Cecilio Alonso, Miguel Ángel Auladell, Jaime Crespo Giner, Miguel Ángel Lozano Marco, a Rafael Maestre Payá (in memoriam), Ricardo Matas Pita, Gaspar Peral Baeza y a Rafael Utrera Macías.

Igualmente, reconocer las facilidades dadas siempre por instituciones como la Biblioteca Gabriel Miró de Alicante, y los datos requeridos al Museo Municipal del Cine Ducro´s Hicken, y el Instituto de Estudios Teatrales (INET), ambos de Buenos Aires.

Finalmente, quiero agradecer de forma especial la ayuda prestada para esta edición desde el Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, en las personas de su Director, Don Francisco Sánchez Martínez, y de José Luis V. Ferris, Director de Publicaciones.

PRIMERA PARTE

I. UN SIGLO DE ADAPTACIONES

I.1. Período Mudo

1898 es el año en que se rodó en México la primera película *de argumento* sobre una obra literaria española: *Don Juan Tenorio*. Esta precoz filmación de la pieza de José Zorrilla, dirigida, fotografiada y producida por Salvador Toscano Barragán, en un intento de sintetizar visualmente lo más anecdótico del celebérrimo drama romántico, venía a anticiparse en diez años a las versiones teatrales hispanas con las que aparecieron los primeros atisbos de un cine de ficción argumental en la industria cinematográfica nacional. Cuando el recién inventado Cinematógrafo llegó a España, éste se convirtió en un fenómeno de masas. De hecho, en 1910, las salas de cine comenzaron a superar el número de teatros, desplazando la atención del público hacia aquel novedoso espectáculo. De ahí que en poco tiempo la demanda del cine con argumento –tras agotarse la novedad mostrada hacia las primitivas cintas a medio camino entre el documental y las tomas de imágenes de índole costumbrista– fuese superior a la oferta, por lo que las empresas productoras, necesitadas de materia prima, comenzaron a fijarse en la literatura como fuente de argumentos para la pantalla. En este sentido, el número de adaptaciones de obras teatrales en el período mudo resulta elevadísimo pues buena parte de nuestro cine, entre 1906 y 1929, no existiría sin el teatro[1]. Se trataba de cintas basadas en obras de escritores consagrados y de gran popularidad entre el público de la época: *Terra baixa* (F. Gelabert, 1907), *María Rosa* (J.M.Codina, 1908), y *La Reina Joven* (M.Murià, 1916), de Angel Guimerá; *La Dolores* (E.Jiménez,1908),de Feliu y Codina;*Don Juan Tenorio* (R. De Baños, en versiones de 1908 y 1921-22), de Zorrilla; *Don Álvaro o la fuerza del sino* (A.Cabot, 1909), del Du-

1. Emilio C. García Fernández, *El cine español entre 1896 y 1939. Historia, industria, filmografía y documentos*, Barcelona, Ariel, 2002, pp. 83-139: proporciona una cifra de, aproximadamente, 290 películas argumentales producidas en ese período, de las que casi la mitad provenían de adaptaciones literarias, de las cuales 110 estaban extraídas de obras teatrales.

Tercera versión muda de ***Don Juan Tenorio* (1921-22)**, en la que se seguía al pie de la letra el drama de Zorrilla.

que de Rivas; *Los Amantes de Teruel* (R.De Baños, 1908), de Hartzenbusch); *El Pobre Valbuena* (S. De Chomón, 1910), *Los Guapos* (M.Noriega, 1923), *Alma de Dios* (M.Noriega, 1923), *Doloretes* (J.Buchs, 1923), *Don Quintín el Amargao* (M.Noriega, 1925), *Es mi hombre* (C. Fernández Cuenca, 1926), y otras más, de Carlos Arniches; *El Alcalde de Zalamea* (E.Jiménez, 1914), de Calderón de la Barca; *La Malquerida* R. De Baños, 1914), y *Los intereses creados* (J.Benavente, 1918), de Benavente; *Juan José* (R. De Baños, 1917), de Joaquín Dicenta; *Mancha que limpia* (J.Buchs,1924), de José Echegaray; *Malvaloca* (B.Perojo, 1926), de los Hermanos Quintero; *La Bejarana* (E.F.Ardavín, 1925), y *El bandido de la sierra* (E.F.Ardavín, 1926), de Luís Fernández Ardavín; *La Malcasada* (F.Gómez Hidalgo, 1926), de Francisco Gómez Hidalgo; *La loca de la casa* (L.R.Alonso, 1926), de Pérez Galdós; *El Señor Esteve* (L.Argilés, 1928), de Santiago Rusiñol, etc.

La producción de gran parte de tales versiones quedó centralizada en Barcelona (1906-1920) –pasando después a Madrid y Valencia, entre 1920 a 1929– donde se asentaron mayoritariamente las productoras pioneras, como la Hispano Films, de Marro y Baños, Films Barcelona y Barcinógrafo. Los artífices de la primera no dudaron en contratar a grandes figuras de la escena –tendencia refleja del *Film d´Art*– con la voluntad de atraer al público burgués a las salas de cine[2]. En Barcinógrafo, fundada en 1913 por Adrià Gual, este inquieto hombre de teatro puso en marcha cintas extraídas de obras de Cervantes, Calderón, Schiller, y un drama propio (*Misteri de dolor*, 1914).

Un dato histórico verdaderamente importante sobre el mismo período de la implantación social del cine como espectáculo es que, al tiempo que se perfila como el más 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[3].

El cine y su mundo influirán muy tempranamente en las técnicas expositivas y en numerosos textos teatrales que, de forma mimética, u oportunista llegarán a anunciarse en los escenarios. Lo denota la proliferante inclusión de imágenes animadas dentro de la estructura de una representación escénica, desde la fecha de 1912 en que Pedro Muñoz Seca introdujera como novedad de algunos de sus montajes escenas de película rodadas para la ocasión e interpretadas por los mismos actores de su Compañía. También las cintas se popularizaron a través de una nutrida colección de Novelas Cinematográficas que vino a resumir la última década del mudo. Como ha apuntado Cecilio Alonso, *"el prolífico Mario Bistagne fue incesante promotor de variadas ofertas populares buena parte de ellas debidas a la necesidad de explicar el cine mudo urdiendo rudimentarios relatos a partir de argumentos de películas"*[4].

2. Para potenciar algunas películas se recurrió a la contratación de actores populares por su aparición en los escenarios como cabeza de cartel o titulares de Compañía propia, independientemente de su adecuación ante la cámara. Nombres como los de Margarita Xirgu, Ernesto Vilches, Irene López Heredia, Enrique Borrás, Alberto Romea, Ricardo Calvo, Aurora Redondo, Juan Santacana, Emilio Thuiller, María Guerrero o Fernando Díaz de Mendoza y otros muchos nombres prestigiosos del teatro se convirtieron en figuras insustituibles de las versiones cinematográficas del período mudo, Véase Manuel Román, *Los cómicos*, Vol.I, Barcelona, Royal Books, 1995, pp.21-140.
3. Sobre la aparición del Cinematógrafo y su penetración en la vida cultural, Véase Rafael Utrera, *Escritores y Cinema en España.Un acercamiento histórico*, Madrid, Ediciones JC, 1985, pp.21-36.
4. C. Alonso, en "*El Cuento Semanal* en la continuidad literaria y periodística de su tiempo", *Monteagudo*, 3ª Época, Nº 12, 2007, p.33: documenta la capitalización de la industria editorial barcelonesa en torno a una nutrida colección de revistas y series narrativas.

Benito Perojo filmando un travelling en exteriores parisinos del drama benaventino ***Más allá de la muerte*** **(1924)**.

A partir de entonces, el cine entendido como una continuidad del teatro, junto con la sagacidad de muchos de los pioneros de la industria cinematográfica española, al limitarse a filmar las piezas de mayor éxito comercial, no dejarán de estar presentes con la puesta en marcha, sistemática desde 1908, de la producción de adaptaciones de dramas y sainetes –un fenómeno que volveremos a encontrar de forma cíclica en décadas posteriores–, recreados en gran parte de forma estática y rudimentaria. Habrá que esperar a que aparezcan, en las postrimerías del mudo, nuevos y eficaces narradores que sepan imprimir agilidad a esos argumentos teatrales haciendo olvidar su procedencia.

En contraste con la abundante producción desplegada en nuestra industria, las versiones mudas de teatro español en el extranjero son menos cuantiosas y se hallan repartidas por algunos países de Europa y América aunque se sustentan en el mismo repertorio de obras y autores citados al principio. Ello obedece a la internacionalización de algunos comediógrafos y la creciente popularidad de la temática hispánica, alcanzada a principios del siglo XX en los escenarios del mundo. Lo llamativo y curioso de tales versiones extranjeras

no proviene únicamente de que las incorporaran con bastante fidelidad divas, como Francesca Bertini en la cima de su fama en Italia, o actores de auténtico prestigio, como Emil Jannings y Lil Dagover en Alemania. Más interés despierta el hecho de que suscitaran por sí solas la atención de las grandes productoras de Hollywood (Famous Players, Paramount, M.G.M. y Firts National), y estuviesen dirigidas por cineastas como Cecil B. de Mille, John M. Stahl y Raoul Walsh, mucho antes de que tales temas impregnasen casi por entero la producción norteamericana de las versiones destinadas al mercado hispanohablante.

I.2. Período Sonoro

I.2.1. 1930-1939

La opinión de los estudiosos del cine republicano es casi unánime al referirse a la escasa imaginación temática de los films producidos en España a la llegada del sonoro. La confluencia de libertad de expresión con una gran creatividad en el mundo de las letras[5] no tuvo correspondencia en nuestra producción cinematográfica de los años treinta dado el tono conservador que la impregna, sustentada en adaptaciones literarias mayoritariamente extraídas del acervo teatral más arcaico. Los intentos de algunas importantes productoras –que clamaban por un cine de esencia populista y, al mismo tiempo, rentable, sintetizado en cintas ágiles y atractivas con su peculiar tipología costumbrista o de un vivo melodramatismo–, solo parecía que pudiesen hallarlo en la cantera del sainete, la comedia andaluza y el drama lacrimógeno y no en otras piezas teatrales y en los autores de vanguardia.

Paradógicamente, la renovación escénica que aportó aquella generación de dramaturgos que había nacido con el cine –entre los que se contaban autores como Max Aub, Alberti, Azorín, Casona, Gómez de la Serna, García Lorca, Jardiel Poncela, Martínez Sierra o Valle-Inclán– apenas cuenta para los gustos de la industria fílmica al decantarse por adaptaciones de éxitos teatrales previos o los consabidos *remakes* de films anteriores, dejándonos un elevado número de films escapistas y bastante alejados de la problemática social. De ahí que las piezas de Alberti, Max Aub o Gómez de la Serna, con un perfil comprometido y anticonvencional, permaneciesen –y aún permanecen para

5. *La Edad de Plata* ha servido como acuñación definitoria de ese fenómeno cultural que ilustra a la perfección el ensayo de Jose Carlos Mainer, *La Edad de Plata (1902-1931)*, Barcelona, Los Libros de la Frontera, 1975.

Rosita Díaz Gimeno y Julio Peña en ***Angelina o el honor de un brigadier* (1934)**, dirigida por Jardiel Poncela y Louis King en los estudios de la Fox.

siempre– inéditas en el cine español. Mientras que otras –como por ejemplo, las de Azorín, Lorca, Casona y Valle– tardarían varias décadas en filmarse o, bien, se abordarían en los países de habla hispana adonde acudieron muchos artistas y gentes del teatro para exiliarse[6]. El único autor que vería utilizadas por entonces dos de sus ingeniosas comedias sería Enrique Jardiel Poncela. Este se hallaba en su mejor momento artístico tras haber sido contratado por la Fox como argumentista y dialoguista de películas americanas rodadas en español y codirector en 1934 de su propia versión –conservando los diálogos en verso– de *Angelina o el honor de un brigadier*, y, más tarde, reclamado

6. Sirva de referencia la primera adaptación fílmica de un texto de García Lorca: *Bodas de Sangre*, realizada en 1938, consecuencia directa de la exitosa reposición en Buenos Aires de la obra homónima por la actriz Margarita Xirgu, en homenaje al autor asesinado en España en 1936. El director del montaje teatral, Edmundo Guibourg, se encargó de verterlo exactamente en la pantalla, como un documento fílmico de esa obra y con los mismos actores que la habían incorporado en la escena.

desde los Estudios Lumiton bonaerenses para escribir el guión de *Margarita, Armando y su padre* (1939).

Por lo demás, las obras de autores ya explotados en el mudo –Arniches, los Quintero, Dicenta, Benavente y los Dicenta y Paso hijos– pasan a rodarse de nuevo y a convertirse en uno de los signos distintivos de la temática de nuestro cine: la recurrencia a efectuar versiones de un mismo título en sucesivas épocas.

I.2.2. Las versiones teatrales del *exilio cinematográfico*

Desde los años 1936-39, Argentina y México constituyeron los centros receptores de intelectuales y artistas republicanos acogidos a la política de asilo implantada por los gobiernos de ambos países al estallar la guerra civil española. El exilio de un nutrido plantel de escritores (poetas, novelistas y dramaturgos) desempeñaría un importante papel en la vida cultural de aquellas latitudes latinoamericanas y, en especial, en el ámbito cinematográfico al coincidir su llegada con el período en que, tanto la mexicana como la argentina, se estaban transformando en una verdadera industria y, para llegar a dominar su mercado natural haciendo películas comerciales, necesitaban la colaboración de profesionales capaces de tratar o proponer asuntos con gancho popular en el seno de sus géneros más genuinos.

La actividad de los autores españoles en ambos países se vio por tanto bastante diversificada pues muchos compartieron la dedicación al medio escénico con la de argumentistas o guionistas y directores en el cine. Su labor, en consecuencia, aparece estrechamente unida a múltiples adaptaciones de obras teatrales propias o basadas en otros autores españoles.

El caso de los dramaturgos que compaginaron teatro y cine se encuentra repartido en dos ámbitos, el bonaerense y el mexicano. En el primero se afincaron la pareja Rafael Alberti-Mª Teresa León, Alejandro Casona, Gregorio Martínez Sierra y Eduardo Borrás. De todos ellos, Casona –arropado por la triunfal acogida con que se estrenaban allí sus piezas escénicas– gozó del privilegio de figurar como adaptador de las versiones cinematográficas de aquéllas pues tenía por norma, para ceder los derechos a los productores, ser él mismo quien se ocupara de escribir los guiones. Y así se explica la sucesiva traslación a la pantalla de sus más aclamados títulos: *Nuestra Natacha* (1944), *María Celeste* (1945), *La barca sin pescador* (1950), *Romance en tres noches* (1950), *Los árboles mueren de pie* (1951), y *Siete gritos en el mar* (1954). Algo parecido le sucedió a Eduardo Borrás al consolidarse, entre

María Douglas y Andrés Soler en ***La Dama del Alba* (1949)**, melodrama mexicano que adaptaba a aquel contexto la trama necrofílica de la pieza de Alejandro Casona.

1950 y 1963, como el autor-guionista más prestigioso de los círculos porteños y fiel colaborador del realizador Hugo del Carril. Menos activo que los anteriores, Martínez Sierra, junto a su actriz-musa Catalina Bárcena, conseguiría realizar allí el viejo sueño de dirigir por primera vez en lengua castellana una versión de *Canción de cuna*, en 1941, uno de los films emblemáticos del cine *de exiliados*, aún cuando la muestra más acabada de ese tipo de producciones la representa la original versión de *La Dama Duende* (1945), encargada por el realizador Luís Saslavsky a la pareja Alberti-León en torno a la comedia homónima de Calderón.

En el cine mexicano se afincaron Max Aub, Julio Alejandro, José Carbó, Alfonso Lapena, Paulino Masip, Alvaro Custodio, Manuel Altolaguirre y Eduardo Ugarte. La contribución de los cinco primeros no se debe sólo a las híbridas versiones extraídas de sus textos teatrales en las que apenas se pueden

hallar vestigios del ingenio argumental de las piezas originales, con la única excepción de la del catalán Paulino Masip quien supo conservar en su adaptación de *El barbero prodigioso* (1941), dirigida e interpretada por Fernando Soler, lo más jugoso de la irónica farsa original (*El hombre que hizo el milagro*). Las aportaciones de los nombres mencionados –como las de Altolaguirre y Ugarte– habrá que buscarlas en su función de adaptadores de comediógrafos españoles de la primera mitad del siglo XX: Arniches, Paso y Abati, Muñoz Seca, Torrado, Jardiel, Tono, Mihura, padre e hijo, los Quintero, Llopis, Ruiz Iriarte, etc. En el caudal de obras de estos sainetistas y cultivadores del teatro cómico –con títulos abundantemente representados en toda el área latinoamericana– halló el cine azteca un verdadero filón para sus innumerables cintas humorísticas, propensas a lo astracanesco, y para el melodrama ranchero, el género musical-folklórico por excelencia.

Pero el influjo de las fuentes teatrales en estas latitudes, y, en especial, la mexicana, no se reduce sólo al ciclo "cómico-sainetesco"[7], sino que se extiende a piezas de la dramaturgia clásica[8], al drama romántico del Tenorio[9], a obras lacrimógenas del repertorio decimonónico (Echegaray, Camprodón, Morales San Martín, José de Lucio, Julián Moyrón, López Pinillos,etc.), y, finalmente, a prestigiosos dramas de Guimerá, Marquina, Rusiñol y Benavente.

I.2.3. Un largo período de postguerra (1940-1975)

El cúmulo de adaptaciones producidas en este período viene a ser un reflejo de numerosos factores sociopolíticos, inseparables del desarrollo del cine español del franquismo. Entre ellos no puede olvidarse la presión censorial impidiendo abordar ciertas piezas teatrales que planteaban de forma abierta la problemática social así como temas conflictivos en materia política, religiosa

7. Carlos Arniches suele aparecer como el autor favorito, dada la cantidad (14 films en México, 5 en Argentina, 2 en Chile), y la diversidad de las versiones que comprende tanto películas de Jorge Negrete y de Luís Buñuel como del cómico argentino, Luís Sandrini, intérprete de cuatro de ellas.
8. De Calderón procedía la ya citada *La Dama Duende*, y un argumento adaptado en México a la época moderna (*El casado casa quiere*, 1947); de Tirso de Molina era el film-ensayo *El condenado por desconfiado* (1952), de Altolaguirre; y en *La viuda valenciana*, de Lope, se basó Max Aub para hacer una versión ambientada en 1900 (*La viuda celosa*, 1945).
9. El legendario personaje de Zorrilla llegó a inspirar en México las más dispares versiones: una sobre el texto íntegro en verso (*Don Juan Tenorio*, 1937), otra de tono paródico (*El Capitán Centellas*, 1941) y su sátira (*Don Juan 67*, 1966), junto a diversas películas en que al seductor lo hallamos transplantado al universo ranchero (*Ahí viene Vidal Tenorio*, 1948), o fusionado con los *donjuanes* de Wilde, Goethe, Byron, Tirso y Molière, en un descabellado folletín (*Retorno a la juventud*, 1953).

Josita Hernán en ***La tonta del bote* (1939)**, de Gonzalo Delgrás: popularización de la comedia *rosa* con reminiscencias hollywoodenses.

y sexual[10], al tiempo que se privilegiaban, entre los autores adaptados, aquéllos en sintonía con las pautas oficiales. En ese tiempo, nuestro cine se inspiró en un alto porcentaje de obras teatrales, elegidas básicamente entre las corrientes escénicas del momento: las comedias *andaluza, arnichesca, benaventina*, el melodrama *torradesco*, y el fenómeno desarrollista suscitado por el prolífico autor Alfonso Paso. Y junto a ésto, los comediógrafos mejor acogidos en los escenarios no cesaron de suministrar puntualmente a la industria materia argumental con que abastecer los géneros cinematográficos de moda. De ahí

10. La suavización de las alusiones al crimen pasional y al suicidio (patentes en *Orosia*, 1943, y *La hija de Juan Simón*, 1956, respectivamente); los cortes infligidos a *La muralla* (1958); los correctivos para impedir la difusión del film que contenía un alegato contra la pena de muerte (*Bandera negra*, 1957); y las prohibiciones de adaptar textos clásicos poco ortodoxos (*La Estrella de Sevilla*, de Lope de Vega), a Lorca (*Yerma*), y, en especial, obras con una fuerte carga testimonial (como *La camisa*, de Lauro Olmo, frustrado proyecto de José Mª Forqué en 1962), ejemplifican los escollos a que debía enfrentarse cualquier adaptación comprometida con un teatro realista sólo accesible en los más restringidos círculos escénicos.

que los éxitos comerciales sean llevados a la pantalla en bloque, con equipos intercambiables de figuras estelares[11], y realizados, casi invariablemente, por los directores más solventes y respetados del momento[12].

Los años inmediatos a la postguerra conocieron la fiebre de un teatro escapista cuyo paradigma era la fórmula cómico-sentimental-melodramática de Adolfo Torrado. Al *torradismo*, o a lo *torradesco* (poblado por señoritos salvados de la ruina por sus sirvientes, bodas entre amo y criada, o viudas enfrentadas a sus hijas por el pretendiente acaudalado), quedó asociado el *cine rosa* de los años 40, y, con él, tambien un ramillete de títulos de autores como P.Millán Astray, Leandro Navarro, Honorio Maura, Prada-Iquino y Margarita Robles.

En la misma década y la siguiente asistiremos al apogeo y declive del género *folklórico*, derivado temática y estilísticamente de los sainetistas con predominio de lo andaluz y que se inclinan por la manera de los Hermanos Alvarez Quintero[13]. A ese folklorismo, asociado peyorativamente con una simbolización del cine *de pandereta* –por responder a una visión falsificada de Andalucía– le concedió la industria cinematográfica una inusitada popularidad, atraída tanto por el repertorio de los maestros (los Quintero) como por el de su amplia estela de seguidores (los Machado, De la Cueva, el binomio Quintero-Guillén, Rafael de León, José Mª Granada, etc.).

11. Similarmente a la época muda, la producción comercial supo explotar los éxitos provenientes del teatro popular incorporando a sus propios intérpretes, por lo que es frecuente hallar a los mismos protagonistas de una pieza, en la escena y en la pantalla, como ocurre con Paco Martínez Soria y otras célebres figuras y parejas artísticas: Alberto Closas-Analía Gadé, A.Gadé-Fernando Fernán Gómez, Gracita Morales-José Luis López Vázquez, Conchita Velasco-Alfredo Landa. Igualmente vinculados a muchas adaptaciones teatrales de aquella época aparecen los nombres de Amparo Rivelles, Rafael Durán, Josita Hernán, Aurora Bautista, Eduardo Fajardo, Ana Mariscal, Manuel Luna, José Isbert, Guadalupe Muñoz Sampedro, Mercedes Vecino, Francisco Rabal, Antonio Casal, José Suárez, Juanjo Menéndez, Conchita Montes, José Luis Ozores, Emma Penella, Antonio Garisa, Arturo Fernández, Amparo Soler Leal, Paquita Rico, Rafael Alonso, Ismael Merlo, José Sacristán, Agustín González,etc.
12. La lista de directores que han buscado regularmente la apoyatura literaria de textos teatrales, eclécticamente seleccionados, la encabeza Rafael Gil (con 15 adaptaciones: Jardiel, Benavente, Mihura, Echegaray, Giménez-Arnau, Arniches, Azorín, Lope de Vega, Gala, Ana Diosdado, etc.), y Luis Lucia (con 14: Arniches, Hermanos Machado, Pemán, Benavente, Hermanos de la Cueva, Carlos Llopis, Calvo Sotelo, Calderón, Jardiel, etc.). A ambos les siguen en orden cuantitativo Pedro Lazaga (con 13), Juan de Orduña (11), Ignacio F. Iquino (9), José Mª Forqué (8), Luis Marquina (8), Sáenz de Heredia (7), Antonio Román (6), Mariano Ozores (6), F. Fernán Gómez (5), J.A. Nieves Conde (4), M. Mur Oti (4), y Edgar Neville (3).
13. En la comedia *asainetada* y tema folklórico, éste era sólo un pretexto para engarzar unas cuantas canciones populares y de tipo *aflamencado* lo que traducido a su recreación cinematográfica llegó a convertirse en un prolífico ciclo de estampas filmadas por las que desfilaron un sinfín de canzonetistas, bailaoras y cantantes ya consagrados en las tablas.

La obra cumbre de Tamayo y Baus inspiró ***Locura de amor* (1948)**, de Juan de Orduña, un delirante melodrama histórico con la exaltada interpretación de Aurora Bautista.

No obstante, a la comedia *burguesa* y, en general, a los cultivadores del teatro humorístico pertenecen el mayor lote de obras adaptadas entre los años 50 y 70. Entre sus autores figuran Calvo Sotelo, Jardiel Poncela,López Rubio, Luca de Tena, Llopis, Mihura, Neville, Pemán, Tono, y, por supuesto, Alfonso Paso, el *boom* teatral de la época desarrollista. Este autor, el más representado triunfalmente en todos los escenarios del país, se convirtió en moda cinematográfica también por espacio de quince años (1960-1975), con una treintena de films a los que vino a agregarse la versión de la milenaria obra de Fernando Ángel Lozano, *La ciudad no es para mí* (1965) –otro fenómeno sociológico de la escena– que influyó para catapultar a Paco Martínez Soria como el rey Midas de la comedia a la española.

Menos predominantes en aquel mismo período resultaron ser las adaptaciones de los dramaturgos anteriores al siglo XX, con esporádicas versiones de obras del Siglo de Oro (*El Alcalde de Zalamea*, 1953, y *El Príncipe*

Encadenado [*La vida es sueño*] (1960), y del teatro decimonónico (Zorrilla, Guimerà, Echegaray, Ventura de la Vega), entre las cuales sólo cabe destacar *Locura de amor* (1948), exacerbado drama romántico, inspirado en la obra de Tamayo y Baus, que pasaría a convertirse en paradigma del cine *histórico* al más puro estilo Cifesa.

A contracorriente del contexto sociológico imperante en los primeros años 50, y, en un momento en que el cine español intentaba renovar sus planteamientos formales con una nueva promoción de cineastas francotiradores, algunos de éstos supieron servirse audaz y estilizadamente del soporte argumental del teatro tradicional, como demuestra el insólito tratamiento ofrecido por Juan A.Bardem en *Calle Mayor* (1956), en el que una ácida farsa arnichesca –su obra cumbre, *La señorita de Trevélez*–, dio pie al retrato más descarnado y auténtico de la sociedad provinciana de aquella triste década. Otra fuente teatral utilizada con instinto cinematográfico, por la misma generación de directores a la que pertenecía Bardem, es la del grupo de autores *realistas* que vinieron a participar de los nuevos aires de cambio y renovación escénica hacia 1950 rompiendo con el teatro burgués. Algunos de ellos comenzaron a tener una presencia fílmica, bien por su profesionalización como guionistas bien por las incipientes versiones de alguna de sus piezas, o por ambas cosas a la vez, de lo que es buen ejemplo la labor de Alfonso Sastre: primero, reclamado por el inquieto realizador José María Forqué para desarrollar los planteamientos sociales en los valientes guiones de *Amanecer en Puerta Oscura* (1957), *Un hecho violento* (1958), y *La noche y el alba* (1958); y segundo, cuando el citado Bardem –director próximo a su ideología y postulados críticos– le toma prestados elementos de su obra *La cornada* para trazar una desmitificación del mundo taurino en el film *A las cinco de la tarde* (1960).

De forma esporádica se irán colando en la producción nacional otras versiones de piezas surgidas de la corriente *realista* que vienen a poner una nota bien vibrante en el falso y raquítico panorama del cine español: la aspereza del ámbito rural recogido por Suárez Carreño (*Condenados*, 1953); el claustrofóbico drama de José Mª Espinás (*Es peligroso hacer esperar*), inspirador del notable film negro *Distrito Quinto* (1957); la fiel traslación de las unidades de acción y tiempo en la intriga de Buero Vallejo, *Madrugada* (1957); el fuerte alegato contra la pena de muerte del monólogo de Ruiz de la Fuente en *Bandera negra* (1957); la desmitificación del folklore gitano en *Los Tarantos* (1963), extraída de Alfredo Mañas; y, en fin, *Las salvajes en Puente San Gil* (1966), el mejor exponente del realismo crítico del Nuevo Cine Español que provenía de la controvertida obra de Martín Recuerda.

Más adelante, a comienzos de los 70, aparecerán otros intentos de renovación de las fuentes teatrales con una cuidada selección de obras y autores nunca abordados antes en nuestro cine por problemas de censura, como era la dificultosa trama de *La Celestina* (1968), o por desinterés hacia todo lo arriesgado: la complejidad de fundir en *La leyenda del Alcalde de Zalamea* (1972) dos textos homónimos, de Lope de Vega y Calderón, y el loable intento de Rafael Gil por acercar al espectador medio *La Guerrilla* (1972), única pieza azoriniana llevada a la pantalla, la cual preanunciaba ya la recuperación de escritores anteriores a 1936 en los próximos lustros.

I.2.4. De la transición hacia el siglo XXI (1976-2009)

Lo más significativo en torno a las versiones que se suceden al llegar la transición política vino marcado por la abolición de la censura cinematográfica en España por un Real decreto del 11 de noviembre de 1977. Al desaparecer aquélla, las vinculaciones de la industria con el modo de seleccionar obras teatrales para la pantalla experimentan un giro inesperado, desde el momento en que se pueden impulsar proyectos en torno a dramaturgos hasta entonces vetados. La revisión del pasado histórico y literario iniciada por el cine español en la etapa de la Transición incidió en diversas adaptaciones de nuestro teatro más prestigioso. Como cabía esperar de su honda tradición, García Lorca y Valle Inclán –autorizados antes sólo para ser representados–, se convirtieron en autores de moda para el cine y la televisión, hecho que alcanzó plenamente al primero pues su biografía y gran parte de su obra dramática pasaron al celuloide de forma ininterrumpida. La atracción hacia *Bodas de sangre*, por parte de Carlos Saura (1980) y Pilar Távora (1984), fructificó en dos versiones musicales coincidentes en servirse de su historia original como mero referente dramático, ya que ambos films se apoyaban en la estética del ballet y el espectáculo folklórico, ideados por el bailarín Antonio Gades y el Grupo "La Cuadra" de Sevilla, respectivamente, a partir del texto lorquiano. Las siguientes versiones de su dramaturgia propusieron una lectura más literal de las piezas homónimas (*La Casa de Bernarda Alba*, 1986, y *Yerma*, 1998), o bien mostraron una selección fragmentada como homenaje a toda su obra (*El Balcón abierto*, 1984, y *Los abajo firmantes*, 2003).Sin otros criterios que la oportuna búsqueda de subvenciones oficiales, la recuperación valleinclanesca de títulos como *Luces de Bohemia* (1985), y *Divinas palabras* (1987), sirvió únicamente como pretexto a la cooartada cultural.

Los autores contemporáneos a los que los nuevos aires de cambio permitieron acceder a la pantalla, aunque su producción escénica viniera de antes, fueron J.Martínez Ballesteros (*La revolución matrimonial*, 1974); J. Rodríguez Méndez (*Un hombre llamado Flor de Otoño*, 1977); Álvaro del Amo (*Dos*, 1979); Fermín Cabal (*Tú estás loco, Briones*, 1980); F. Fernán Gómez (*Las bicicletas son para el verano*, 1983); Joan Brossa (*Entreacte*, 1988); J.Sanchís Sinisterra (*¡Ay, Carmela!*, 1990); A.Sastre (*La taberna fantástica*, 1991); Ignacio del Moral (*Bwana* [*La mirada del hombre oscuro*], 1995); Javier Maqua (*Chevrolet* [*Coches abandonados*], 1997); Ramón Barea (*Pecata minuta*, 1998); y Alonso de Santos (*La Estanquera de Vallecas,* 1986, *Bajarse al moro*, 1988, y *Salvajes*, 2001).

En el contexto de los cines autonómicos que se quisieron erigir entre los años 70 y 80, se recurrió a producir adaptaciones de montajes étnico-folklóricos, con referencias a la cultura vasca (*Balantzatxoa*, 1978, de F.Sagarzazu), al barroquismo levantino (*Karnabal*, basado en *Alé*, de "Els Comediants", 1985), y, sobre todo, a lo andaluz (*Camelamos naquerar*, de J.Heredia Maya, 1976; *Corre, gitano*, inspirado en *¡Ay jondo…!*, de Juan de Loxa, 1982; y *Alma gitana*, a partir de *El bailaor*, de T. Lozano, 1995. Otras formas de reactualizar un cine popular vinculado al folklore andaluz, pero con menor originalidad, se presentan con la modernización del entremés costumbrista de los Hermanos Quintero (*Un parado en movimiento*, 1985), la nueva versión del drama de Mañas (*Montoyas y Tarantos*, 1989), y en el *remake* de *La Lola se va a los puertos* (1993), la célebre pieza de los Machado.

Las aportaciones de una nueva generación de autores catalanes –surgida al final del milenio–, con una coincidente contemplación en sus variadas propuestas temáticas hacia los cambios sociales operados en las grandes urbes (y en especial en el área de Barcelona), se ha visto acompañado de iniciativas de crear paralelamente una cultura del cine y la literatura catalanas, plasmadas en la incesante y estrecha colaboración entre cineastas y jóvenes dramaturgos. Ventura Pons se viene distinguiendo por mantener unas constantes estilísticas con los textos dramáticos que inspiran su filmografía más reciente, extraída de Benet y Jornet (*Actriu/Actrices*, 1996, y *Amigo/Amado*, 1998), Sergi Belbel (*Caricias*, 1997, y *Morir (o no)*, 1999), y Lluïsa Cunillé (*Barcelona (un mapa)*, 2007). En línea parecida se situarían otras experiencias de directores noveles con autores del corredor mediterráneo, especializados en radiografiar la subversión social de una juventud insatisfecha y provocativa. De tales autores no cesan de adaptarse obras en la última década que gozan de estimable acogida popular: de Toni Martín (*Todo me pasa a mí/Canvis*, 1999), Carles Pons

(*La tarara del Chapao*, 1999), Jordi Sánchez (*Krámpack*, 1999, y *¡Excusas!*, 2003); Jordi Galcerán (*Palabras encadenadas,* 2002, y *El método* [*El Método Grönholm*], 2004); el prolífico Albert Espinosa (*Planta 4ª* [*Los pelones*], 2002, *Tu vida en 65 minutos*, 2005, y *No me pidas que te bese…*, 2006, con la que ha acabado pasándose a la realización); y Carol López (*V.O.S.,* 2009).

En los últimos años la profusión de adaptaciones teatrales persiste aunque, frente a la revitalización temática que han supuesto para el cine español las nuevas corrientes escénicas de fin de milenio, se han devaluado bastante las versiones de algunos referentes teatrales que en otro tiempo resultaban infalibles comercialmente. La falta de sintonía con el público joven o el fracaso artístico han venido a acompañar diversos intentos:

a) De remozar el melodrama emprendido con autores como Martínez Sierra (*Canción de cuna*, 1993), y J.Mª de Sagarra (*La herida luminosa*, 1996).
b) De reactualizar la farsa decimonónica (*Don Jaume el Conqueridor*, 1993, según la pieza de Soler *Pitarra*).
c) De volver a los clásicos (*La Celestina*, 1995, y *La Dama Boba*, 2006).
d) De retomar los dramas románticos de Zorrilla (*Don Juan Tenorio/Amar y morir en Sevilla*, 2001), y *Locura de amor,* de Tamayo y Baus (*Juana la Loca*, 2001).
e) Y, en suma, de recurrir a comediógrafos de éxito asegurado.

En este último apartado se evidencia una vez más el hecho de que los triunfos en teatro no se repiten por igual en el cine, y así ha sucedido con varias adaptaciones de comedias, planteadas tan sólo con el aval de haber alcanzado en los escenarios representaciones multitudinarias: *Un cero a la izquierda* (1980), del autor-director Eloy Herrera, *Violines y trompetas* (1984), de Santiago Moncada, *Hay que deshacer la casa* (1986), de S. Junyent, *Mala yerba* (1991), de R. Mendizábal, *Yo me bajo en la próxima ¿y usted?* (1991), sobre una pieza de Marsillach que llevaba más de diez años en escena; *Una mujer bajo la lluvia* (1991), inspirada en *La vida en un hilo*, de Neville; y, finalmente, *Cásate conmigo, Maribel* (1998), y *Ninette* (2006), basadas ambas en títulos celebradísimos de Mihura.

En 2008 sólo se ha registrado en nuestro país una producción cinematográfica basada en un texto teatral (*Forasteros*). Lo que junto a la adaptación por parte de TVE, con guión del desaparecido Rafael Azcona y dirección de José Luis García Sánchez, bajo el título de *Esperpentos*, de la trilogía de *Martes de Carnaval*, de Valle-Inclán (*Las galas del difunto, La hija del Capitán, y Los cuernos de Don Friolera*), y el complicado proceso de su gestación, viene a

evidenciar hacia donde se dirigen las versiones teatrales, con carácter didáctico o divulgativo –y más si éstas, dado su elevado coste, se plantean como superproducciones en torno a obras *de prestigio*–, cuyo futuro parece estar más en consonancia con un sistema cine/televisión estatal, a la luz de la nueva Ley de Cine que abre la puerta a ayudas públicas a ese tipo de proyectos. Dicho sistema permitirá que una versión literaria llegue al espectador por capítulos, primero, y reconvertida o *reducida* después a largometraje para salas de cine, o viceversa[14], una experiencia probada hace décadas con adaptaciones de teatro y novela producidas por TVE en colaboración con otras televisiones estatales[15].

I.2.5. Teatro español en el cine extranjero

Al comienzo del capítulo se hacía mención de los films mudos inspirados en argumentos teatrales, algunos de ellos efectuados en el ámbito del continente americano. No obstante, las versiones en otros países durante la segunda mitad del siglo XX no abundan demasiado. Tan sólo resultan representativas de ciertas obras y dramaturgos españoles con mayor proyección universal: García Lorca, Casona, *La Celestina*, Arrabal, Calderón, Tirso de Molina y Mihura.

La filmografía lorquiana se extiende a cinematografías tan dispares como la brasileña (*Yerma*, 1962), la marroquí (*Bodas de Sangre*, 1976), y la húngara (con otra versión de *Yerma*, rodada en 1985 con exteriores andaluces). En Turquía se filmó una de las obras más aclamadas de Casona (*Los árboles mueren*

14. Los primeros casos de películas españolas, fruto de coproducciones entre nuestra televisión estatal (RTVE) y la italiana (RAI), que se distribuyeron por doble vía –la proyección en cines y su emisión televisiva posterior– los hallamos en *Fuenteovejuna* (rodada en 1970 y estrenada en 1972), y *La leyenda del Alcalde de Zalamea* (rodada en 1972 y estrenada en 1973). Sobre esta práctica, remito al art. de Rafael Utrera, "El teatro clásico español transformado en género cinematográfico popular: dos ejemplos", en el vol. *Del Teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX* (J. Romera Castillo, ed.), Madrid, Visor, 2002, pp.71-89.
15. El film *Los ángeles exterminados* (1968), producido por la ORTF,dirigido por el director franco-búlgaro Michel Mitrani con guión del español exiliado José Bergamín –con la utilización de textos de la picaresca y el teatro del Siglo de Oro–, y protagonizado por actores españoles, llegó a nuestro país quince años después al proyectarse como largometraje en la Filmoteca Nacional (1 de noviembre de 1983), en la Filmoteca Valenciana y en diversos cine-clubs. Estas proyecciones se inscribieron en una serie de homenajes a la memoria del escritor fallecido ese mismo año, y hasta 1996 no llegó a emitirse a través de Televisión Española (30 de junio de 1996, dentro del espacio "La Noche Temática", dedicada a Bergamín para conmemorar el centenario de su nacimiento), en dos capítulos cuyos títulos de crédito –por primera vez– daban esta producción como resultado de la participación de RTVE con la ORTF. La distribución de este título, también por doble vía, explica su inclusión en nuestra filmografía del Teatro del Siglo de Oro, al igual que los dos casos anteriores.

de pie), bajo el título *Agaclar ayakta ölür*, en 1964. El director italiano Carlo Lizzani abordó la obra de Fernando de Rojas trasladando la acción al moderno ambiente milanés en *La Celestina P…R…*(1964). Raúl Ruiz –director chileno afincado en Francia y entregado a un cine de experimentación– firmó dos de sus ensayos fílmicos reescribiendo libérrimamente textos de nuestro Siglo de Oro: *Mémoire des apparences/La vie est un songe* (1986), y *La chouette aveugle* (1987), respectivamente inspirados en Calderón (*La vida es sueño*) y Tirso (*El condenado por desconfiado*). En el mismo país, Fernando Arrabal ha tenido ocasión de conocer la primera adaptación de su obra (*Le grand céremonial*, P.A.Jolivet, 1968), seguida de las dirigidas por él (*J´irai comme un cheval fou* –según *El Arquitecto y el Emperador*–, 1973; *L´arbre de Guernica*, 1975; y *El cementerio de automóviles*, 1981). Los vínculos mantenidos tradicionalmente en Alemania con nuestros clásicos del Barroco se traslucen en una adaptación canónica de *Der Richter von Zalamea* (1955), hecha por Martin Hellberg, profesor y director teatral especializado en el montaje del repertorio calderoniano. Y el mismo año en que triunfaba en la escena berlinesa la comedia de Mihura, *Melocotón en almíbar*, Rolp Thiele se encargó de pasarla al cine (*Auf Engel Schiesst man nicht*, 1960).

El recorrido sobre las adaptaciones fuera de España no quedaría completo sin volver de nuevo la mirada hacia las cinematografías argentina y mexicana, inseparables desde sus años de esplendor del empeño por utilizar la dramaturgia española de forma recurrente.

En el marco de los años 60 y 70 se estaba desarrollando en Buenos Aires un movimiento identificado como "Nuevo Cine Argentino", a la vanguardia de la renovación, lo que a priori invalidaba fórmulas de supuesto éxito popular provenientes de temas teatrales, basados en piezas autóctonas o importadas de España. Sin embargo, la intelectualización del Nuevo Cine no impidió a directores sin mayores inquietudes que el producto de evasión rodar numerosas películas extraídas de celebrados y añejos éxitos de la escena española, un repertorio omnipresente en las compañías teatrales criollas. El campeón de los directores-empresarios de la *vieja ola*, el prolífico Enrique Carreras (con 93 títulos entre 1951 y 1986), llegó a filmar en más de una ocasión *La cigüeña dijo sí*, de Carlos Llópis; rescató del olvido a autores de rancias comedias de *enredos matrimoniales*, como Ramos Carrión (*El noveno mandamiento*, 1960), y Luis Tejedor (*Tres alcobas*, 1964); y monopolizó el repertorio de Alfonso Paso cuando estaba de moda en todos los países de habla hispana, obteniendo la exclusiva de adaptar seis de sus obras más recientes: *Fiebre de primavera* [*La fiebre de junio*] (1965), *De profesión, sospechosos* (1965), *Vivir es for-*

midable(1966), *Este cura* (1967), *Me gusta esa chica* [*Casi Lolita*] (1972), y *Mingo y Aníbal en la mansión embrujada* [*Vamos a contar mentiras*] (1986). Otra tendencia arraigada en el cine porteño, el melodrama sentimental, la hallamos en títulos procedentes de piezas de Buero Vallejo (*En la ardiente oscuridad*, 1959), Suárez de Deza (*Las furias*, 1960), y Adolfo Torrado (*Cleopatra era Cándida* [*Doña Vitamina*], 1964).

El cine político y testimonial de los años siguientes, inquieto y polémico por la cambiante situación de la industria de aquel país, llegó a influir para que, en la línea temática adoptada por los directores argentinos en adelante, no se haya vuelto a encontrar el más mínimo rastro de teatro español filmado, salvo una rarísima y libre recreación de *La Casa de Bernarda Alba* lorquiana, contenida en el cortometraje de animación titulado *Tanto te gusta ese hombre*, del film de episodios *Historias Breves II, Parte 1*, producido durante 1996 por Bebe Kamin.

Simultáneamente, en el cine mexicano aún continuará la absorción de argumentos de comedias y dramas teatrales españoles durante las décadas de los 60 y 70, alimentando un tipo de cintas comerciales que, salvo raras excepciones, ha ofrecido poca calidad con su propensión a lo lacrimógeno y al humor grueso y vodevilesco. La selección de autores que muestra el cine azteca aparece casi clonada del argentino de la misma etapa, con adaptaciones de Paso, Arniches, Llópis, Torrado, y Suárez de Deza. Tan sólo algunos profesionales prestigiosos intentaron buscar asuntos de más alto nivel dramatúrgico, con piezas de Arrabal (*Fando y Lys*, 1968)[16], Casona (*Las tres perfectas casadas*, 1971), Max Aub (*Triángulo*[*Deseada*], 1971), Rojas (*Celestina*, 1973)[17], y Valle-Inclán, con la primera adaptación de *Divinas palabras* (1977), que se anticipó a la realizada en España.

Por sorpresa, al concluir en México la trayectoria de las relaciones entre nuestro teatro y el cine latinoamericano –país en el que curiosamente comenzaba en 1898–, se da el caso excepcional de que la postrera adaptación allí resulta una buena muestra de cine *de autor*, y está representada por *Así es la vida* (2000), de Arturo Ripstein.El más conocido, prestigioso y difundido cineasta de habla hispana va a fijar su atención en una trama mítica que inspiró a Séne-

16. Hecha de espaldas al sistema de producción comercial, la primera versión del teatro de Arrabal llevada a cabo por Alejandro Jodorowsky proponía un ensayo fílmico sobre el universo del Movimiento *Pánico*, del que era cofundador junto con Arrabal y Topor.
17. A la hora de abordar la tragicomedia de Fernando de Rojas por parte de Miguel Sabido (un hombre de teatro en su único largometraje), éste derivó su planteamiento hacia lo orgiástico sin el más mínimo rigor cinematográfico, una característica casi compartida con las versiones italiana y españolas.

ca en el año I su tragedia *Medea* (en torno a la maga y esposa de Jasón, jefe de los Argonautas), para transformarla en un conflicto actual, mediante un proceso de estilización, con el que trata de reflejar la vida mexicana contemporánea.

I.3. Conclusiones

Como colofón a lo expuesto en este capítulo, podemos concluir que:

1. Al iniciarse el siglo XX se aprecia en la producción cinematográfica española la supremacía de adaptaciones literarias sobre los argumentos originales, constituyendo los textos teatrales una de las fuentes de inspiración de los primeros films de ficción al registrarse alrededor de 110 versiones provenientes de la escena.
2. Las obras teatrales adaptadas en las primeras décadas del mudo pertenecían a autores de prestigio que gozaban del favor popular: *El Alcalde de Zalamea, Don Juan Tenorio, La Dolores, Tierra baja, El Pobre Valbuena, Es mi hombre, La Malquerida, Juan José, Malvaloca, El Gran Galeoto,* etc.
3. La producción de las primeras cintas *argumentales* se centralizó en Barcelona (1906-1920), de donde se expandió a otras empresas pioneras repartidas entre Madrid y Valencia (1921-1929).
4. Los títulos iniciales más destacables de la producción barcelonesa – dirigidos por Fructuoso Gelabert, Ricardo de Baños, Enrique Jiménez, José Mª Codina o Alberto Marro–, nos muestran la evolución en la forma de adaptar, dentro de su primitivismo narrativo: desde los intentos por hacer un *digest* del texto, seleccionando las principales escenas de una obra (*Terra baixa*, 1907, y *Don Juan Tenorio*, 1908), hasta avanzar en la reestructuración fílmica de los textos completos: baste como ejemplo la segunda versión que rodara de nuevo Ricardo de Baños de *Don Juan Tenorio* (1921-22).
5. El afán por atraer al público burgués en el período mudo llevó a los productores a contratar a figuras prestigiosas de la escena como protagonistas de las primeras versiones teatrales, iniciativa semejante a la moda proveniente de Francia del *Film d´Art*.
6. Menos cuantiosas que las españolas, las más destacables versiones mudas del cine extranjero se rodaron en Italia, Alemania, y, especialmente, en Hollywood donde las grandes productoras se mostraron atraídas por los éxitos teatrales hispánicos representados en Broadway.
7. Las adaptaciones teatrales en el cine republicano –con la llegada del sonoro y pese a la mayor libertad de expresión– reflejan el rechazo de la

industria hacia las piezas de los autores de vanguardia que, a excepción de Jardiel Poncela, permanecieron inéditos por espacio de varias décadas.

8. El *exilio cinematográfico* hacia Hispanoamérica estuvo estrechamente ligado a múltiples versiones de piezas teatrales españolas, adaptadas al contexto nacional de las cinematografías argentina y mexicana, en pleno auge y consolidación durante los años 40 y 50.
9. Del mudo al sonoro, el autor español más ampliamente adaptado a lo largo del siglo XX ha sido el alicantino Carlos Arniches de cuyas obras se han extraído 63 films: en España (40), en México (15), en Argentina (5), Chile (2), y Portugal (1).
10. El cine del franquismo, que se nutrió de innumerables adaptaciones literarias de teatro, favoreció las versiones de piezas *de prestigio* y el *boom* de la comedia burguesa, pero censuró e impidió abordar obras transgresoras sobre los tabús socio-político-religioso-sexuales.
11. Las versiones cinematográficas durante el período de la transición se orientaron hacia la recuperación del pasado literario anterior a la guerra civil y a obras de autores contemporáneos hasta ese momento inabordables.
12. Desde 1976 se intentó reivindicar un cine populista de raigambre folklórica, vinculado a la producción periférica (País Vasco, Andalucía, Valencia), recurriendo a adaptaciones de espectáculos teatrales basados en piezas con raíces autóctonas.
13. Últimamente han dejado de interesar para el público las viejas fórmulas de rescatar cada cierto tiempo obras de *reconocido prestigio* aunque persistan las versiones fílmicas en torno a ellas. En contraste, las variadas propuestas dramatúrgicas de fin de milenio, orientadas a retratar la problemática juvenil y el entorno cotidiano en las grandes urbes, han obtenido óptimos resultados cinematográficos.
14. En la segunda mitad del siglo XX han escaseado las versiones de teatro español en el cine extranjero, a excepción de unas pocas pertenecientes a dramaturgos con proyección universal, en países como Italia, Alemania, Francia, Hungría, Marruecos e, incluso, Turquía.
15. Durante el mismo período, se ha ido extinguiendo progresivamente en las cinematografías de Hispanoamérica la atracción por la dramaturgia española, hasta expirar en el año 2000 con la versión mexicana de una tragedia de Séneca en clave moderna. 16. En el momento actual, la producción de películas de inspiración escénica se encuentra estancada en el ámbito de nuestra industria pues las versiones más ambiciosas y espectaculares ya sólo parecen tener cabida en el formato televisivo con ayudas públicas.

I.4. Bibliografía

ALONSO, Cecilio, "El *Cuento Semanal* en la continuidad literaria y periodística de su tiempo", *Monteagudo*, 3ª Época, Nº 12, Universidad de Murcia, 2007, pp.27-55.

BARROSO, Miguel Ángel, y GIL-DELGADO, Fernando, *Cine Español en cien películas*, Madrid, Ediciones Jaguar, 2002.

CAPARROS LERA, José María, *El cine republicano español (1931-1939)*, Barcelona, Dopesa, 1977.

— *El cine español en la democracia. De la muerte de Franco al cambio socialista (1875-1989),* Barcelona, Anthropos, 1992.

GARCIA RIERA, Emilio, *Historia Documental del Cine Mexicano*, 16 Vols., Guadalajara, Universidad, 1992-1994.

GARCIA FERNANDEZ, Emilio C., *El cine español entre 1896 y 1939. Historia, industria, filmografía y documentos*, Barcelona, Ariel, 2002.

GUBERN, Román, *Cine Español en el Exilio (1936-39)*, Barcelona, Lumen, 1976.

— *El cine sonoro en la II República 1929-1936*, Barcelona, Lumen, 1977.

— y FONT, Domènec, *Un cine para el cadalso.40 años de censura cinematográfica en España*, Barcelona, Euros, 1975.

MAINER, José Carlos, *La Edad de Plata (1902-1931)*, Barcelona, Los Libros de la Frontera, 1975.

MANRUPE, Raúl, y PORTELA, María Alejandra, *Un diccionario de Films Argentinos (1930-1995)*, Buenos Aires, Corregidor, 2001.

— *Un diccionario de Films Argentinos II (1996-2002)*, Buenos Aires, Corregidor, 2004.

MARANGHELLO, César, *Breve historia del cine argentino*, Barcelona, Laertes, 2005.

MENDEZ-LEITE, Fernando, *Historia del cine español*, 2 Vols., Madrid, Rialp, 1965.

MONCHO AGUIRRE, Juan de Mata, "Teatro español en las cinematografías de Hispanoamérica", *Studi Ispanici*, Istituti Editoriali e Poligrafici, Pisa-Roma, 2003, pp.60-82.

ROMAN, Manuel, *Los Cómicos*, Tomo I, Barcelona, Royal Books, 1995.

RUIZ, Luis Enrique, *El cine mudo español en sus películas*, Bilbao, Mensajero, 2004.

SANZ de SOTO, Emilio, "1930-1935 (Hollywood)", *Cine Español (1896-1988)* (A.M. Torres, ed.), Madrid, Ministerio de Cultura, 1989, pp.105-127.

UTRERA MACIAS, Rafael, *Modernismo y 98 frente a Cinematógrafo*, Sevilla,

Publicaciones de la Universidad, 1981.

— *Escritores y Cinema en España. Un acercamiento histórico*, Madrid, Ediciones JC, 1985.

— *Federico García Lorca/cine*, Sevilla, ASECAN, 1987.

II. EL TEATRO ESPAÑOL EN EL CINE: TIPOS DE ADAPTACION

II.1. Factores que influyen en la Adaptación de Textos Teatrales

Desde la aparición del Cinematógrafo, la traslación de textos teatrales al cine cobró un fuerte desarrollo, fundamentalmente, por la necesidad de historias para la industria ante la escasez de guiones originales[18]. En lo referente al cine español –como se ha visto–, ése ha figurado entre los factores por lo que tanto abundaron versiones teatrales en el período de sus orígenes (1906-1929). Además, la garantía de éxito comercial, la búsqueda del prestigio artístico y cultural y el planteamiento didáctico han constituido nuevos factores, inherentes a no pocas versiones filmadas a finales del mudo y comienzos del sonoro, lo mismo en España como en la industria hollywoodense, cuando aquélla se fijó en los éxitos de obras españolas en Broadway, sin olvidar el cine de la época franquista en que lo más habitual era echar mano de fulgurantes éxitos

18. La cuestión de adaptar textos dramatúrgicos en el cine es ya de por sí problemática pues viene planteando numerosas incógnitas, desde "¿Si es el teatro el género literario más idóneo para hacer cine?", a si "Hay obras teatrales más *cinematográficas* que otras?", o "¿Qué sistemas hay de recrear la literatura dramática en el cine?", etc., etc.

A priori, la obra teatral presenta ventajas para ser llevada al cine, en cuanto que ambos medios convergen en duración y en el carácter de representación, o en la facilidad de trasladar al film los diálogos, las acciones y los espacios descritos en el texto teatral. Pero la técnica naturalista de una pieza teatral choca con los principios que rigen la técnica del texto fílmico, basado exclusivamente en la imagen. Con la preeminencia de ésta, los demás elementos (los de carácter escénico: la sobreactuación del actor, los diálogos, las acotaciones…) resultan innecesarios o están supeditados a la fuerza visual de la cámara cinematográfica. André Helbo, en *L´Adaptation. Du théâtre au cinema*, Paris, Armand Colier, 1999, pp. 34-35: ha resumido con acierto los rasgos que distinguen al cine del teatro: a) por el alto grado de realismo de las imágenes para producir el efecto de verosimilitud; b) porque la imagen visual aparece reproducida de forma inmutable, frente a la multiplicidad de las funciones teatrales; y c) por la complicada tecnología –focos, montaje, sonorización– que requiere la visualización de cualquier tema, frente a la simplificación técnica del espectáculo teatral. En suma, la reconversión en cine de obras teatrales tiene que orientarse hacia la búsqueda esencial de realismo.

escénicos adscitos a los autores de moda[19]. En cuanto al auge de adaptaciones en el ámbito de Latinoamérica, se puede añadir otro factor, el lingüístico: o de cómo ese variopinto mosaico de cintas cómicas y folletinescas respondía a diversas maneras de tomar prestadas materias del teatro español tradicional, expresadas en la misma lengua, para distorsionarlas o transferirlas a sus géneros y subgéneros cinematográficos emblemáticos.

En conclusión, los criterios que han venido rigiendo desde los años del mudo hasta hoy se basan casi exclusivamente en los rasgos siguientes:

1. La búsqueda de temas argumentales reconocidos por el público y, con ellos, el prestigio artístico.
2. El éxito comercial de una obra teatral que ha triunfado previamente en los escenarios.
3. La opción creativa del adaptador para servirse cinematográficamente del texto teatral, razón que no suele aparecer con mucha frecuencia.
4. El aprovechamiento de textos teatrales en lengua castellana de cara a una amplia área geográfica.

De ahí surge la necesidad de disponer y categorizar una tipología de las adaptaciones del teatro español en el cine, y, a partir de ella, conocer las diferentes recreaciones de que han sido objeto las obras de un dramaturgo o las diversas versiones de una misma obra. Para ello extraeremos una propuesta tipológica aplicada a la filmografía del teatro español, tras haber revisado las aportaciones teóricas derivadas de la interacción del teatro con el cine.

II.2. Aproximación a algunas clasificaciones teóricas de las adaptaciones teatrales

El panorama teórico, en torno al concepto de adaptación y ensayo de una tipología de las adaptaciones literarias, no constituye el objeto de este trabajo al haber sido abordado ya con anterioridad desde diversas fuentes. Cronológicamente, han aparecido numerosos ensayos llamando la atención sobre el interés de aproximarse al estudio de las relaciones entre dos medios expresivos diferentes, la literatura y el cine, de forma metodológica[20]; otros, repasando

19. José Luis Sánchez Noriega, *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*, Barcelona, Paidós, 2000, pp.50-56: categorizaba, junto a los factores apuntados, otras razones de peso por las cuales también existe la práctica de adaptar textos literarios: el acceso al conocimiento histórico, la recreación de mitos y obras emblemáticas y la labor divulgadora.
20. Véanse Jorge Urrutia, *Imago Litterae. Cine. Literatura*, Sevilla, Alfar, 1984; y Pere Gimferrer, *Cine y Literatura*, Barcelona, Planeta, 1985.

esas contribuciones metodológicas[21], y la observación de la narrativa en el cine como uno de los ámbitos mejor atendidos[22], así como el de los repertorios de obras y autores españoles adaptados[23], y otros trabajos que muestran las influencias del cine en los escritores[24].

Más recientemente, al llegar al tema de la traslación de textos teatrales al cine, la dialéctica "texto escrito– representación" ocupa uno de los principales motivos de estudio, junto con el de las diferencias esenciales entre texto dramático y representación fílmica[25], el de la eventual facilidad de trasladar ciertos textos teatrales al cine[26], y las propuestas de tipología de adaptaciones teatrales[27]. Sobre teatro y cine españoles existen abundantes referencias –además de las incluidas en los estudios sobre Cine y Literatura–, ejemplificadas en las

21. Carmen Peña Ardid, *Literatura y cine.Una aproximación comparativa*, Madrid, Cátedra, 1992, en el cap. "Una tradición de relaciones conflictivas" (pp.21-91), realiza un inventario de las contribuciones al tema general de las adaptaciones, exponiendo los esfuerzos de clasificación en distintas tipologías de la amplia variedad de las transposiciones, y, en especial, examina las relaciones cine-literatura desde sus puntos clásicos de enfrentamiento, partiendo de Baldelli y Bettetini.
22. En la tradición de dos trabajos clásicos, Pio Baldelli, *El cine y la obra literaria*, La Habana, ICAIC, 1966, y Gianfranco Bettetini, *La conversación audiovisual*, Madrid, Cátedra, 1986, encontramos otras aproximaciones: Norberto Mínguez Arranz, *La novela y el cine. Análisis comparativo de los discursos narrativos*, Valencia, Ediciones de La Mirada, 1998, ha efectuado un estudio sintetizador de las tipologías de la adaptación; Antoine Jaime, *Literatura y cine en España (1975-1995)*, Madrid, Cátedra, 2000, pp.103-118, propone tres denominaciones (1. La traducción cinematográfica.2. La adaptación cinematográfica. 3. La película de inspiración); y J.L. Sánchez Noriega, *De la literatura al cine…*, op.cit., pp. 64-66, establece tres clases de adaptación novelística según la dialéctica fidelidad/creatividad (A. Ilustración; B. Transposición; C. Interpretación libre).
23. Los trabajos sobre el tema de recopilación se hallan en: Luis Gómez Mesa, *Literatura española en el cine nacional. 1907-1977.Documentación y crítica*, Madrid, Filmoteca Nacional, 1978; Luis Quesada, *La novela española y el cine*, Madrid, Ediciones JC, 1986; Juan de Mata Moncho Aguirre, *Cine y Literatura. La adaptación literaria en el cine español*, Valencia, Filmoteca Valenciana, 1986; y José Gómez Vilches, *Cine y Literatura. Diccionario de adaptaciones de la Literatura Española*, Área de Cultura Ayuntamiento de Málaga, 1998.
24. Sobre la recepción del cine en los escritores españoles y las disputas surgidas como consecuencia del impacto del séptimo arte en el seno de la novela y del teatro, dos ensayos de referencia de Rafael Utrera Macías: *Modernismo y 98 frente a Cinematógrafo*, Sevilla, Publicaciones de la Universidad, 1981, y *Escritores y Cinema en España.Un acercamiento histórico*, Madrid, Ediciones JC, 1985.
25. Estas líneas aparecen planteadas en: Jean Mitry, *Estética y psicología del cine*, Vol.2, Madrid, Siglo XXI, 1978, y Virginia Guarinos, *Teatro y cine*, Sevilla, Padilla, 1996. P. Gimferrer, op.cit., pp.89-123, replantea los dos problemas básicos en el cap. "Teatro y cine": por un lado, las adaptaciones fílmicas de obras teatrales, y, por otro, la incidencia del lenguaje teatral en lo fílmico (el papel que las estructuras teatrales han ejercido en la formación y evolución del lenguaje cinematográfico).
26. Los requisitos favorables expuestos por Linda Seger, *El arte de la adaptación*, Madrid, Rialp, 1993, pp. 71-72.
27. J.L. Sánchez Noriega, op.cit., revisa las principales teorías en torno a las adaptaciones teatrales (pp.59-63), y propone una síntesis tipológica de dichas adaptaciones (pp.72-73), basadas en: 1.Adaptaciones de representaciones teatrales; y 2. Adaptaciones de textos teatrales. Su clasificación muestra una categorización similar a la línea seguida por V. Guarinos, *Teatro y cine*, op.cit., pp.54-55, que distingue como *grado cero* el teatro filmado y los vídeos que graban puestas en escena; como *grado medio* el

diferentes calas de los trabajos que abordan las adaptaciones teatrales españolas de diferentes autores y la diversidad de procedimientos empleados[28].

II.3. Hacia una tipología de las Adaptaciones del Teatro Español

Como dejan traslucir los análisis teóricos repasados en el epígrafe anterior, los criterios que están en el origen de la siempre polémica *técnica de la adaptación* no llegan a constituir una normativa fija, si bien, las propuestas más coherentes en torno a clasificar el teatro filmado en dos categorías básicas (las de representaciones teatrales y las de textos teatrales o *cine teatralizado*), muestran con sus respectivos matices notables similitudes.

Por nuestra parte, al llegar a este punto vamos a considerar la diversidad de obras españolas filmadas en distintas cinematografías y el tratamiento diferente que ha merecido un mismo texto a la hora de ser trasladado a la pantalla, apartándonos del teatro televisado y de las versiones de representaciones escénicas salvo, en algún caso aislado, en que ambos procedimientos confluyan o se utilicen en la puesta en imágenes de la ficción teatralizada de un texto.

En cada época y en cada uno de los ámbitos geográficos –a los que se ha hecho referencia en el capítulo inicial, valga la insistencia–, la adaptación fílmica surgida de una obra del teatro español puede conformar una estética y un discurso propios, pues, al margen de los autores adaptados preferentemente, todas esas versiones ofrecen múltiples variaciones dependiendo:

1º. Del llamado factor de idoneidad de las obras adaptadas: por el que se dan requisitos favorables para que unas piezas resulten más adaptables, y una cierta facilidad para trasladar al guión cinematográfico el conjunto del

teatro televisado, las telenovelas y comedias de situación; y como *grado pleno* el cine teatralizado y cine narrativo.

28. Baste citar –entre otros muchos que aquí no cabe pormenorizar– los trabajos de Antonio Barbero, "La Literatura en el cine. El teatro español en la pantalla mundial", *Revista Internacional del Cine*, nº 4-Septiembre, 1952, Año I, pp. 21-26, y 91-94; Luis Gómez Mesa, *La novela y el teatro, fuentes argumentales del cine español*, Madrid, Uniespaña, 1967; Juan Antonio Ríos Carratalá, *Lo sainetesco en el cine español*, Alicante, Universidad, 1997, *El teatro en el cine español*, Alicante, Instituto Juan Gil-Albert, 1999, pp.118-123, y J.A.Ríos Carratalá/J.Sanderson (eds.), *Relaciones entre el Cine y la Literatura: el teatro en el cine*, Alicante, Universidad, 1996; María Asunción Gómez, *Del escenario a la pantalla. La adaptación cinematográfica del teatro español*, Chapell Hill, Universidad de Carolina del Norte, 2000; Juan de Mata Moncho Aguirre, *Las adaptaciones de obras del teatro español en el cine y el influjo de éste en los dramaturgos*, Alicante, Universidad, 2000; José Romera Castillo (ed.), *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX*, Madrid, Visor Libros, 2002; y Rafael Utrera Macías, *Literatura y Cine. Adaptaciones I. Del Teatro al Cine*, Sevilla, Padilla Libros (*Cuadernos de EIHCEROA, 7-8*), 2007.

texto teatral (diálogos, acciones, espacios). A este supuesto responden los ya conocidos requisitos de Linda Seger (1993: 71-72), al considerar más adaptables las obras que poseen diversidad de espacios y pueden desarrollarse en un contexto realista e incluir exteriores, o que estén vertebradas por una historia o hilo argumental. Según tal propuesta las adaptaciones mejor valoradas provendrían de obras *"susceptibles de ser filmadas de modo visual"*, en las que la acción dramática no se apoyara totalmente en la palabra, en tanto que las piezas-monólogo con un solo personaje se presentarían de entrada como las más *anticinematográficas*. Si bien es cierto que la peculiaridad teatral del *monodrama* no es un obstáculo para convertirse en película[29], los adaptadores de diversas piezas-monólogo recientes han optado por reforzar su traslación fílmica introduciendo más personajes en la acción y recurriendo a los avances tecnológicos para hacer olvidar la procedencia escénica del texto[30].

Para otros autores hay obras teatrales que jamás deben o pueden adaptarse (J.A.Ríos Carratalá, 1999: 222): *"aunque sean reconocidas como paradigmas de un movimiento o una época, es posible que todo su sentido se dé exclusivamente sobre un escenario(...)Empeñarse en adaptar toda obra cumbre de nuestra historia teatral es, a menudo, empeño de quienes se amparan en grandes textos y títulos para hacer trabajos cinematográficos mediocres"*.

2º. <u>De los conceptos de fidelidad y traición al texto original:</u> El grado de fidelidad al texto es una de las cuestiones más debatidas y éste ha sido casi el único criterio para valorar una adaptación. ¿Puede la versión fílmica ser fiel al texto teatral? Sánchez Noriega (2000: 73) considera que se da una adaptación integral y, por tanto, fiel al original literario *"cuando el conjunto del texto teatral ha sido plasmado en el fílmico"*. A esa premisa responden ciertas versiones de piezas íntegras con la voluntad de *servir al texto* pero persiguen, además de lo didáctico, ofrecer una ilustración completa de la obra por el éxito conseguido, atendiendo a un mayor realismo cinematográfico y a ampliar la acción en exteriores sin desvirtuar el texto.

29. En nuestro país lo experimentó el debutante Amando de Ossorio con *Bandera negra* en 1956 al elegir la pieza homónima de Horacio Ruiz de la Fuente –cultivador insigne del monodrama en los años 50– pero lo que impidió que su opera-prima llegase a proyectarse comercialmente no fue que tuviese un único intérprete sino la fuerte carga política del tema, un alegato contra la pena de muerte.
30. El autor-cineasta, Rafael Gordon, se sirve de sus propios monólogos adaptados con una visualidad directa, cercana al ojo de la cámara cinematográfica: así en *Teresa, Teresa* (según su *Autorretrato de Teresa de Ávila*, 2002) utiliza la realidad virtual para llevar a la mística (Isabel Ordaz), al cabo de cinco siglos, a un programa de TV cuya presentadora (Asumpta Serna) la entrevista junto a otros invitados.

***El Baile* (1959)**, de Neville, poseía un genuino sentido cinematográfico sin renunciar a plasmar la misma estructura dramática de la obra.

P. Gimferrer (1985: 106-107) cita las versiones de piezas propias hechas por Guitry, Pagnol y Neville, como obras genuinamente cinematográficas sin renunciar a plasmar en el celuloide las cualidades dramáticas de sus obras ni la misma organización escénica. En este sentido y en línea con la paradigmática *El baile* (1959), de Neville, cabría citar títulos dirigidos o adaptados por sus propios autores: *Angelina o el honor de un brigadier* (1935), y *Margarita, Armando y su padre* (1939), por Jardiel Poncela; *Nuestra Natacha* (1936), por Casona;*Canción de cuna* (1941), por Martínez Sierra; *Habitación para tres* [*Guillermo Hotel*] (1951), por Tono; *Carlota* (1958), por Mihura; *Hay alguien detrás de la puerta* (1960), y *El sol en el espejo* [*Los pobrecitos*] (1961), por Paso; *Cerca de las estrellas* (1961), por López Aranda; *El cementerio de automóviles* (1981), por Arrabal; *Actrices/ Actriu* (1996), por Benet i Jornet; y *Chevrolet* [*Coches abandonados*] (1997), por Javier Maqua.

Pero la fidelidad al texto original también es posible sin la participación del autor en casos en que el adaptador sabe imprimir agilidad a la narración, no sólo procediendo a *airear* la obra en exteriores sino que incluye personajes y acciones contenidos en los diálogos del texto: el tratamiento de auténticas comedias cinematográficas conferido a textos de Mihura (*Maribel y la extraña familia*, 1960, y *Solo para hombres* [*Sublime decisión*], 1960), y Paso (*Usted puede ser un asesino*, 1961), con sorprendentes hallazgos visuales y de dirección de actores, se hallan entre los mejores logros a la hora de valorar la fidelidad al sentido de la pieza teatral sin caer en lo ilustrativo.Por contra, la opción por *servir al texto* sumisamente sin aportar inventiva a la teatralidad del drama aparece en las respetuosas e *ilustrativas* versiones argentinas del teatro de Casona, y en las españolas de Guimerá (*María Rosa*, 1964), Lorca (*La Casa de Bernarda Alba*, 1986, y *Yerma*, 1998), y Lope de Vega (*El perro del hortelano*, 1995, y *La Dama Boba*, 2006).

Las propuestas que suelen abundar en las llamadas versiones *libres* representan un nivel de subversión al texto original, desde el instante en que toman *"los elementos del texto teatral como punto de partida para elaborar un guión cinematográfico con un alto grado de autonomía con respecto a su origen teatral"* (S.Noriega, 2000: 75). Las versiones libres –según el resultado fílmico de tales modificaciones y el grado de mayor o menor reconocimiento del texto original– admiten una amplia clasificación que estudiaremos más adelante de acuerdo a las denominaciones de:

a) Recreación o reinterpretación.
b) Fusión o refundición de dos o más textos.
c) Traslación de espacio, de época (actualización o modernización), o de un medio a otro (del cine al teatro).
d) Subversión o traición al texto original por motivos de censura.
e) Deformación: versiones inconfesadas o que mantienen la confusión con respecto a la obra adaptada.

3º. De los diferentes recursos empleados para *desteatralizar* la versión fílmica: al adaptar textos teatrales se emplean necesariamente diferentes recursos en busca del ansiado realismo cinematográfico y/o para hacer desaparecer el origen escénico de la pieza adaptada. Entre los más frecuentes hallamos:

a) Las supresiones o cortes con función sustitutiva que contribuyen a descargar la película del peso literario del texto: los elementos verbales explicativos (soliloquios, parlamentos extensos, los *apartes*, etc.) cuyo contenido

puede sugerirse o mostrarse con la cámara rápida y simultáneamente (planos de ambientes, primeros planos, panorámicas, travellings). El guionista-director de *Los Tarantos* (1963) eliminó del drama de Alfredo Mañas todos los elementos que en la obra colocaba a sus personajes en actitud de deliberada inmovilidad (los monólogos donde los protagonistas se desahogaban de cara al mar, frente al público de la sala) y otros recursos de que se valía el autor (la voz múltiple y simultánea del coro)[31]. En otras ocasiones, el director dota de mayor coherencia sicológica a personajes fuertemente *teatrales*, como es el grupo de prostitutas de la ya citada versión de *Maribel…*, de Forqué, cuya idiosincrasia nos es sugerida desde el asfixiante habitat de una pensión, o cómo nos trasmite la evolución de su protagonista, de fulana a mujer fina, con un breve plano ante el espejo corrigiéndose el escote, y, en ambos casos, sustituyendo la frontalidad y verbalismo escénicos por la circularidad y concisión de los encuadres de la cámara.

Las supresiones que aspiran a borrar el referente teatral, a *modernizar* o poner al día el texto, sin un riguroso tratamiento, pueden resultar incoherentes y llevar a destruir el espíritu original de la obra, tal como muestran el cambio de época y lugares del Madrid de 1960 al Madrid de los 90, en la segunda versión de la pieza de Mihura (*Cásate conmigo, Maribel*, 1998), y la reconversión del hijo sacerdote del original de Sagarra en una sacrificada misionera del Congo, en otra nueva versión de *La herida luminosa* (1996).

b) Creación de nuevos pasajes distintos de los de la pieza teatral, intercalando en el montaje fílmico breves historias intermedias a fin de facilitar el tránsito de una secuencia a otra: por ejemplo, el montaje de tres espacios diferentes y consecutivos con que se nos presenta el eje del conflicto dramático en *La leyenda del Alcalde de Zalamea* (1972).

c) Cambios de lugar y tiempo relativos a la voluntad de realismo del cine cuando el adaptador ha de enfrentarse a textos teatrales sujetos a las reglas de las tres unidades y a las convenciones expresivas de textos clásicos del Siglo de Oro. El problema que plantea la transposición de textos íntegros sujetos a las reglas de acción, espacio y tiempo quedaba superado en la versión del

31. Tras rechazar el primer tratamiento del guión, encomendado al propio autor, el realizador Rovira Beleta escribió la adaptación descargándola de todo lo abstracto y teatral, orientándola a un claro realismo e introduciendo cambios (supresión de personajes innecesarios y creación de otros nuevos dramáticamente coherentes con la trama, como el de Gades) sin alterar la originalidad de la historia, el trasplante de los bandos de Montescos y Capuletos a rivalidades entre clanes gitanos del Somorrostro barcelonés.

Al ritmo del reloj que preside el escenario de la acción, en ***Madrugada* (1957)** se conseguía el tiempo exacto que duraba la obra de Buero Vallejo en el escenario.

drama de Buero Vallejo, *Madrugada* (1957), por el reto de conseguir el tiempo exacto –al ritmo del reloj que preside el escenario de la acción– sin caer en la *teatralización* ni renunciar a la integridad de los diálogos, los mismos personajes y el lugar (el interior de un chalet), aunque la película incluía elementos aludidos en la pieza (uso del *flashback*, escenas de la redacción del periódico, planos de llamadas telefónicas dando a conocer a sus receptores)[32]. En *Las salvajes de Puente San Gil* (1966), la aspiración a *airear* la obra en la calle quedaba resuelta sin que sonara a forzado, por la concurrencia de diversas acciones dentro de un teatro de pueblo (teatro dentro del teatro) y fuera, en la calle –éstas sólo mencionadas en el texto–, que se visualizaban con planos-secuencia y un montaje paralelo en interior/exterior. Otro ejemplo coincidente con la teoría de L. Seger, relativa a que la magia del tema se pueda

32. La crítica desdeñó esta versión por *teatral*, lo que rebate Pepe Coira, *Antonio Román. Un cineasta de la posguerra*, Madrid, Complutense, 2004, p. 199, al observar que *"esa teatralidad nutría el film y desde ella definió Román una puesta en escena muy elaborada, atenta al montaje interno de los planos y fiel seguidora del tráfico de fuerzas, de miradas y de silencios que Buero Vallejo había propuesto para sus personajes"*.

expresar con imágenes en lugar de con palabras, lo ofrece *La Dama del Alba* (1965),única versión de un texto de Casona pensado cinematográficamente, al acertar en liberarse de la densa carga simbólico-poética de sus diálogos y ofrecer, a cambio, un despliegue de hallazgos visuales (la ambientación en escenarios naturales, localizados en el Pirineo catalán), con los que el director rompe el *inmovilismo* de una pieza sujeta a la unidad de lugar y a la fuerza del lenguaje teatral.

Más problemática se presenta la recreación histórica de los textos clásicos al optar por un lenguaje distinto al teatral, o lo que es lo mismo, convertir la expresión en verso de las obras del Siglo de Oro en una expresión moderna convincente. Los recursos de las versiones hispanas nos ofrecen tres opciones: a) la correspondencia de las voces del diálogo cinematográfico con las de la obra: caso de *El perro del hortelano* (1995); b) el cambio del verso en prosa: *La Dama Duende* (1945), *Fuenteovejuna* (v. de 1947), *La moza de cántaro* (1953), y *El mejor Alcalde, el Rey* (1973); y la fórmula mixta, manteniendo el argumento de manera congruente con la época histórica de la obra pero dando paso a una actualización de los diálogos: opción elegida por el adaptador de *La leyenda del Alcalde de Zalamea* (1972) en los enfrentamientos dialécticos entre Pedro Crespo (F. Rabal) y Don Lope (F. Fernán Gómez).

4º. De los métodos de recrear el texto teatral en el cine: o vías desde las que se puede efectuar la adaptación. Estas giran en torno a:

A). Versiones de representaciones teatrales: se presentan bajo dos opciones:

1. *Representaciones filmadas*.– Versiones extraídas directamente de la filmación del montaje teatral desde la sala u otro espacio escénico (anfiteatro, templo, auditorio, etc.), recogiendo las reacciones sonoras del público. Suelen orientarse a la obtención de un documento audiovisual de la representación, llevado a cabo por un reducido equipo técnico, para retransmisiones de montajes teatrales a través de la TV (de igual forma que sucede con la ópera, los conciertos o los deportes), y, o bien, conservarlas como material de documentación teatral. El espectador se aproxima al punto de vista del público de una sala teatral al percibir la actuación en directo, a través de una sencilla y eficaz realización sin alardes estilísticos.

En el repertorio de versiones del teatro español –descartando las obras filmadas para TV– no hay ejemplos concretos, a excepción de un documental y

algunas películas que incluyen grabaciones previas de montajes teatrales que funcionan dramáticamente en la trama fílmica de dichas producciones.

2. Representaciones adaptadas.– Versiones obtenidas fuera de la sala teatral mediante la traslación del conjunto del montaje (escenografía, atrezzo, vestuario) y del elenco artístico a un plató cinematográfico para ser recreado alejándose del punto de vista único, percibido por el público sentado en su butaca frente al escenario, y adecuarlo al ojo de la cámara. La realización precisa de un equipo técnico complejo y un despliegue de medios similar al de cualquier rodaje cinematográfico que permita la aplicación de los elementos de la expresión fílmica (movimientos de cámara, segmentación del montaje en diversos tipos de planos, la fotografía con profundidad de campo, etc.), y, así, obtener de cara al espectador una visión privilegiada del montaje escénico y algo más sutil que la de las representaciones *filmadas* identificables con el concepto de teatro fotografiado.

Aunque los elementos de la puesta en escena permanezcan inalterables, estas versiones requieren de una adaptación previa del texto escénico al fílmico, lo que confiere a la recreación en imágenes de la representación un cierto grado de creatividad. Pues el fin último que persigue toda *representación adaptada* es preservar del olvido una muestra escénica insólita, motivo por el que surge la única experiencia llevada a cabo en el cine español: *Don Juan Tenorio* (1951). Hoy esta rara cinta de Alejandro Perla aparece como un claro homenaje al montaje homónimo de la Compañía Titular del Teatro María Guerrero y a los memorables decorados de Salvador Dalí.

B). Versiones de textos teatrales: el texto literario es el punto de partida del que obtener diferentes tipos de adaptación:

1. Basadas en la adaptación íntegra de la pieza y/o en la fidelidad al texto original, en relación con las propuestas comentadas en el apartado II.3.2º.

2. Distintas a la pieza teatral original, por recurrir:

a) A la libre divergencia del adaptador: identificables con la llamada *versión libre* y sus variantes, denominadas en el apartado II.3.2º como "recreación", "fusión", "traslación", "subversión" y "deformación".

b) A la adaptación parcial o fragmentada del texto teatral: versiones "reducidas" que buscan lo esencial de una obra y suelen practicarse en films experimentales, en documentales y cortometrajes o mediometrajes de carácter cultural.

c) A subvertir el texto teatral por diversos motivos (exigencias comerciales, reglamentos de censura, atemperar situaciones, deformación de personajes, etc.).

d) A esconder el origen literario del texto: se utilizan elementos, acciones y personajes e, incluso, la idea argumental de una obra, omitiendo el título original y la autoría y, a veces, citando al autor pero no la obra (recursos frecuentes en ciertas versiones irreconocibles o *inconfesadas* de una pieza, efectuadas en Hispanoamérica).

3. Distintas a la pieza teatral original por apelar a la intemporalidad de la obra adaptada, con:

a) La traslación de un medio geográfico a otro: la versión cambia la idiosincrasia de los personajes, ambientes y espacios a un país o marco geográfico distintos de donde los situó el autor aunque se mantenga idéntico argumento.

b) La traslación de una época a otra: la acción de la obra pasa de una época a otra posterior o a tiempos y lugares difíciles de concretar. Pese a que estas versiones muestran ciertas similitudes con las de mitos *actualizados* (cuyos cambios de época y lugar quedan justificadamente tratados) las frecuentes licencias que se permiten los adaptadores con el original en su traslación histórica se reflejan caricaturesca y superficialmente.

c) La traslación de un medio a otro: El guión de versiones escritas originalmente para el cine sirve a posteriori al autor como texto teatral representable el cual, a su vez, se suele tomar como base argumental para distintas versiones fílmicas.

d) La traslación de un género o subgénero teatral a otro: la utilización de la historia original de una pieza como referente dramático para traspasarlo a la estética de otros subgéneros dramáticos musicales. Ha quedado reflejada en adaptaciones cuya misma temática es compartida por varios géneros: por ejemplo, la correspondencia de las distintas versiones del drama lorquiano, *Bodas de Sangre*, bien con el cine *literario* bien con el cine *musical* y *cine-ballet*.

Y 5º. De principios relativos a sistemas de producción seguidos en las adaptaciones de procedencia teatral, clasificables por el medio audiovisual de comunicación:

A. Versiones de producción televisiva: planteadas y costeadas desde cadenas televisivas estatales como producciones de carácter didáctico y cultural, rodadas con soporte fotoquímico –distinto al electromagnético, usado en

telefilms–, y destinadas tanto a salas de cine como a la emisión en pequeña pantalla. Consideramos aquí, por tanto, las películas españolas fruto de coproducciones entre la TV pública y otras cadenas europeas que se distribuyeron por esa doble vía.

B. Versiones de producción cinematográfica: surgidas y financiadas en el ámbito de la industria cinematográfica de cualquier país y planteadas con diversidad de criterios (de prestigio artístico, de interés comercial, explotación de obras exitosas o como forma de experimentación), adscritos a los factores apuntados en el epígrafe II.1.

Por su división genérica y duración estas versiones se subclasifican en:

1. Películas argumentales o de ficción: largometrajes, cortometrajes y mediometrajes.
2. Películas documentales.
3. Películas experimentales: de animación, *film-ensayo*, y film de *sketches*.

II.4. Tipología de las Adaptaciones del Teatro Español en el cine

Las múltiples variaciones que ofrecen las adaptaciones del teatro español, de acuerdo con los principios expuestos, nos llevan a establecer una clasificación de los tipos de adaptación según el siguiente esquema:

II.4.1. Adaptación íntegra:
- 4.1.1. Ilustrativa.
- 4.1.2. Creativa.
- 4.1.3. Metateatral.
- 4.1.4. Representación *adaptada*.

II.4.2. Adaptación simplificada:
- 4.2.1. Reducida.
- 4.2.2. Representación *filmada*.

II.4.3. Adaptación distinta o *libre*:
- 4.3.1. Recreación (o reinterpretación).
- 4.3.2. Fusión.
- 4.3.3. Traslación: a) de lugar; b) de época; c) del cine al teatro; y d) de Género.
- 4.3.4. Subversión.
- 4.3.5. Deformación.

II. 4. 4. Adaptación desconocida.

II.4.1. Adaptación íntegra

Se puede considerar una adaptación íntegra y fiel al texto teatral cuando se consigue una obra genuinamente cinematográfica sin renunciar a plasmar en la pantalla sus cualidades dramáticas ni a hacer desaparecer su organización escénica. La voluntad de *servir al texto*, propio de las versiones de piezas íntegras ofrece, no obstante, algunas subvariaciones, según el grado de sumisión al texto literario y la búsqueda de una mayor o menor desteatralización de la pieza adaptada:

4.1.1. La adaptación *ilustrativa*: responde plenamente a la trama y organización escénica del texto y está concebida como una narración ajustada a conservar intactos los diálogos y situaciones sin renunciar a las unidades de lugar y tiempo, aunque introduciendo elementos plenamente cinematográficos, como son el ampliar la acción en exteriores y una correcta planificación fílmica. Estas versiones comprenden muchos y muy variados títulos pues ya se practicaban en la época muda. Al cobrar actualidad entre las productoras nacionales el fenómeno del *Film d´Art,* algunos directores se aferraron a sus normas estéticas en las primeras incursiones de dramas decimonónicos (*Don Juan Tenorio*, 1910; *Locura de amor,* 1909; *Los amantes de Teruel,* 1912; y *Juan José*, 1917, de Ricardo de Baños y Albert Marro). Pero otros, como Fructuoso Gelabert pronto prescinden de ellas en busca de un mayor realismo, como dejan entrever sus versiones de *Amor que mata* (1908 y 1911), *La Dolores* (1908), *María Rosa* (1908), *Guzmán el Bueno* (1909); *Mala raza* (1912), y *Entre ruinas* (1914).En el mudo, conocidos dramaturgos se pasan al cine para dirigir sus propias versiones (Adrià Gual y su *Misterio de dolor*, 1914; Benavente, con *Los intereses creados,*1918, y *La Madona de las rosas,*1919; y José María Granada, con *El niño de oro,*1925), o a participar en la co-realización, caso de Angel Guimerà, en una fiel adaptación de *El Padre Juanico* (1922), hecha en colaboración con Amich i Bert *Amichatis*[33].

33. Otros títulos de versiones *ilustrativas* del período mudo son: *Terra baixa* (1914), *Rosalinda* (1914), *El Cuervo del Campamento* [*El soldado de San Marcial,* 1915], *La reina joven* (1916),*La dicha ajena* (1917), *Anima allegra* (*El genio alegre,*1918),*La mesonera del Tormes* (1919), *La inaccesible* (1921), *La mártir* (1921), *En los jardines de Murcia* (1922), *La reina mora* (1922),*Curro Vargas* (1923), *Rosario la Cortijera* (1923), *Santa Isabel de Ceres* (1923),*La mala ley* (1924),*A fuerza de arrastrarse* (1924), *Mancha que limpia* (1924), *Cabrita que tira al monte* (1925),*El señor feudal*(1925), *La Bejarana* (1925), *Don Quintín el Amargao* (1925),*La sobrina del* cura (1925),El *médico a palos*(1926), *La chica del gato* (1926), *El bandido de la sierra* (1926),*La loca de la casa* (1926),*El idiota* (1926),*El místico* (1926),*Los niños del* hospicio (1926),*Los 4 Robinsones* (1926),La *garra del mono* (1926), *Es mi hombre* (1927),*Los aparecidos* (1927), *Las estrellas* (1927), *La moza del cantar* (1927), *Rosa de*

Son precisamente las obras adaptadas o dirigidas por sus autores las que han llegado a convertirse en paradigmáticas versiones ilustrativas: *Angelina o el honor de un brigadier* (1935), de Jardiel Poncela; *Canción de cuna*(1941), de Martínez Sierra[34]; *El difunto es un vivo* (1941), y *Un enredo de familia* (1943), de Iquino; *Habitación para tres* [*Guillermo Hotel,*1951], de Tono; *El baile* (1959), de Neville; *Camerino sin biombo* (1965), de Zabalza; *No somos ni Romeo ni Julieta,*y *Vamos por la parejita* (1969), de A.Paso; *Un cero a la izquierda* (1980), de Eloy Herrera; *Chevrolet* [*Coches abandonados,* 1997], de J. Maqua; y *Pecata minuta* (1998), de A. Barea. Y lo mismo cabe decir de otras muchas que parten con guión y diálogos del propio autor que así salvaguarda la integridad del texto, como bien ilustran todas las versiones de Jardiel Poncela, Casona y Eduardo Borrás en el cine argentino[35], y las de sus colegas en España: A. Guzmán Merino (*Canelita en rama*, 1942), Rafael Duyós (*Estaba escrito*, 1945), Delgado Benavente (*La muralla feliz*, 1947), Margarita Robles (*Trece onzas de oro*, 1947) Natividad Zaro (*Sin uniforme*, 1948), Soriano de Andía (*La otra sombra,*[*Don Genio y la sombra*],1948), J.I. Luca de Tena (*El huésped del sevillano*, 1939, y *¿Dónde vas, triste de ti?*, 1960), Buero Vallejo (*Historia de una escalera*, 1950), González Aller (*Puente del diablo* [*Menta,* 1955]), Ruiz Iriarte (*Juego de niños*, 1957), Mihura (*Carlota*, 1958), F. Abad y J. Vasallo (*Vida sin risas* [*El último concierto*, 1959]), López Rubio (*Un trono para Cristy*, 1959, y *Una madeja de lana azul celeste*, 1963), Calvo Sotelo (*Plaza de* Oriente, 1962), A. Paso (*El sol en el espejo*[*Los pobrecitos*, 1961], *Cuidado con las personas formales*, 1961, *Suspendido en sinvergüenza* [*Lo siento, sr. García*, 1961], y *El pecador y la bruja* [*Un roto para un descosido*, 1964]); Luis Tejedor (*Tres alcobas*, 1964), Alonso Millán (*Pecados conyugales*, 1968, y *Capullito de alhelí*, 1986), J. Salom (*Tu marido nos engaña* [*El triángulo blanco*, 1958], *Carta a una mujer* [*El mensaje*, 1961], *Los culpables*, 1962, y *La playa vacía*, 1976); S. Moncada (*El amor empieza a medianoche* [*Juegos de medianoche*, 1973], *Violines y trompetas*, 1984, y *La chica de la piscina* [*La muchacha sin retorno*, 1986]); A. Diosda-

Madrid (1927),*El lobo* (1928),*El orgullo de Albacete* (1928),*La del Soto del Parral* (1928),*Los Lagarteranos* (1928), *La Copla andaluza* (1929), y *El señor Esteve* (1929).

34. El mismo Martínez Sierra había aparecido como supervisor escénico de las versiones hollywoodenses de sus comedias *Mamá* (1931), *Primavera en otoño* (1932), *Canción de cuna* (1933), *Yo, tú y ella* [*Mujer*, 1933], *Una viuda romántica* [*El sueño de una noche de agosto,*1933], y *Julieta compra un hijo* (1935).

35. Del primero es *Margarita, Armando y su padre* (1939), del segundo son *Nuestra Natacha* (1944), *María Celeste* (1945), *La barca sin pescador* (1950), *Romance en tres noches* (1950), *Los árboles mueren de pie* (1951), y *Siete gritos en el mar* (1954); y del tercero, *Culpable* (1959), y *Amorina* (1960).

Juanjo Menéndez y Ana Mariscal matizaban los momentos más humorísticos de ***Carlota* (1958)**, fiel adaptación de la comedia homónima de Mihura.

do (*Olvida los* tambores, 1974), A.Gala (*Los buenos días perdidos*, 1975), F. Sagarzazu (*Balantzatxoa*, 1978), J. Palmero (*Otra vez adiós* [*Papá quiere ser libre*, 1980], F. Cabal (*¡Tú estás loco, Briones!*, 1980), Alonso de Santos (*La estanquera de Vallecas*, 1986), A. Sastre (*La taberna fantástica*, 1990), Benet i Jornet (*Actrices*, 1996), Toni Martín (*Todo me pasa a mí/ Canvis*, 1999), A. Espinosa (*Planta 4ª* [*Los pelones,* 2002], *Tu vida en 65 minutos*, 2005), J. Rosquellas (*Por Júpiter*, 2001), y Llüisa Cunillé (*Barcelona, un mapa*, 2007).

La aspiración a conservar el texto completo se halla en las versiones del teatro *en verso*_al presentar la correspondencia entre las voces del diálogo cinematográfico con el lenguaje poético de la pieza como un recurso de fidelidad integral, tal como lo experimentaron los últimos adaptadores de Lope de Vega (*El perro del hortelano*, 1996, y *La Dama Boba*, 2006), los mexicanos con Zorrilla (*Don Juan Tenorio*,1937), y Marquina (*El Monje Blanco*, 1945), o los insólitos ensayos caricaturescos de Jardiel con su ya citada *Angelina o el honor de un brigadier*, y Fernán Gómez con su disparatada recreación de

Silvia Morgan en ***Cerca de las estrellas (* 1961)**, una versión *ilustrativa* que ajustaba su acción a las mismas unidades de lugar y tiempo que la obra homónima.

La venganza de Don Mendo (1961), de Muñoz Seca. También cabe citar versiones *ilustrativas* e íntegras de piezas sujetas a las reglas de acción, tiempo y espacio, en las que sus realizadores supieron conjugar la atmósfera opresiva de la historia con el tempo cinematográfico: *Tres espejos* (1947), *La honradez de la cerradura* (1950), *Madrugada* (1957), *Bandera negra* (1957) –que es un ejemplo además de *cine-monólogo* puro–, *Milagro a los cobardes* [*La puerta giratoria*, 1959], *Las furias* (1960), *Hay alguien detrás de la puerta* (1960), *Cerca de las estrellas* (1961), *Cena de matrimonios* (1962), y *Barcelona (un mapa)* (2007).

Otro ciclo de versiones ofrecen una visión *ilustrativa* de la obra exitosa y coyuntural a la que los adaptadores se acercan rutinariamente procurando conservar el peso *verbal* del texto, una concesión comercial con la que explotar igualmente la vena popular de los intérpretes entre los que es frecuente hallar a las mismas figuras de los montajes escénicos precedentes. Esta fórmula ofrece una abultada lista de títulos del drama y de la comedia cinematográfica

española entre los años 50 y 90, algunos tan representativos como *De mujer a mujer* (1950), *Perseguidos* [*La Cárcel Infinita*, 1952], *El Padre Pitillo* (1954), *Murió hace 15 años* (1954), *La vida en un bloc* (1956), *Los ladrones somos gente honrada* (1956),*La herida luminosa* (1956), *Las de Caín* (1957), Un *marido de ida y vuelta* (1957), *La muralla* (1958),*Una muchachita de Valladolid* (1958), *Una gran señora* (1959), *Melocotón en almíbar* (1960), *Navidades en junio* [*El cielo dentro de casa*, 1960], *Tú y yo somos tres* (1961), *La Viudita Naviera* (1961), *Ventolera* (1961), *Los derechos de la mujer* (1962), *Vamos a contar mentiras* (1962), *Los palomos* (1964), *Querido profesor* (1965), *Ninette y un señor de Murcia* (1965), *La ciudad no es para mí* (1965), *Mayores con reparos* (1965), *Este Cura* (1966), *Educando a una idiota* (1967),*Las que tienen que servir* (1967),*¿Qué hacemos con los hijos?* (1967),*¡Cómo está el servicio!* (1968), *La vil seducción* (1968), *Verde doncella* (1968), *El alma se serena* (1969) *Enseñar a un sinvergüenza* (1969), *¿Quién soy yo?* (1969), *La Decente* (1970), *La casa de las chivas* (1971),*El canto de la cigarra* (1980), *El niño de su mamá* (1980), *La zorra y el escorpión* (1982),*Las bicicletas son para el* verano(1983), *La Casa de Bernarda Alba* (1986), *Mala yerba* (1991), etc.

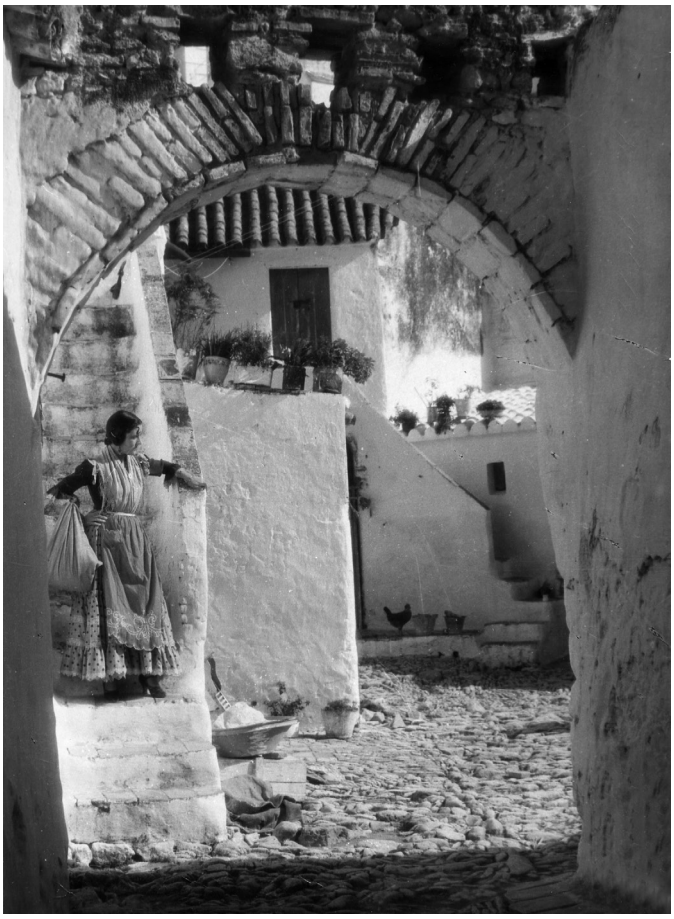
La extensa lista de versiones *ilustrativas* del sonoro se completa con *El 113* [*El soldado de San Marcial*, 1935], *Veinte mil duros* (1935), *El rayo* (1936), *La reina mora* (1936), *La Millona* (1937), *Bodas de sangre* (1938), *La tonta del bote* (1939), *Los 4 Robinsones* (1939), *Martingala* (1939), *Cancionera* (1940), *La Marquesona* (1940), *¿Quién me compra un lío?* (1940), *La fuerza bruta* (1940), *Julieta y Romeo* (1940), *Fortunato* (1941),*Un alto en el camino* (1941), *Una conquista difícil* (1941), *Para ti es el mundo* (1941), *La madre guapa* (1941), *La Condesa María* (1942), *Mosquita en palacio* (1942), *Sucedió en Damasco* (1942), *El hombre de los muñecos* (1943), *La boda de Quinita Flores* (1943), *Lecciones de buen amor* (1943), *Mi fantástica esposa* (1943),*Rosas de otoño* (1943), *Vidas cruzadas* (1943), *Ángela es así* (1944), *Chiruca* (1945), *Es peligroso asomarse al exterior* (1945), *Leyenda de feria* (1945), *Un hombre de negocios* (1945), *Cuando llegue la noche* (1946), *Los habitantes de la casa deshabitada* (1946), *Doña María la Brava* (1947), *La Calumniada* (1947), *La Dama de armiño* (1947), *Lluvia de hijos* (1947), *Noche de Reyes* (1947), *El hombre de mundo* (1948), *El señor Esteve*(1948), *Sabela de Cambados* (1948), *El Amor Brujo* (1949), *Filigrana* (1949), *La noche del sábado* (1950), *Tierra Baja* (1950), *El gran Galeoto* (1951), *Así es Madrid* [*La hora mala*, 1953], *Der Richter von Zalamea* (1955), *La guerra empieza en Cuba* (1957),*Un ángel tuvo la culpa* [*Milagro en la Plaza del Progreso*,

1959]; *¡Adiós, Mimí Pompón!* (1960), *Mi mujer me gusta más* (1960), *El Alma de la copla* (1964), *María Rosa* (1964), *La visita que no tocó el timbre* (1965), *La guerrilla* (1972),*Pisito de solteras* (1972), *Juegos de sociedad* (1973), *Luces de bohemia* (1985), *Canción de cuna* (1993), y *Yerma* (1998).

4.1.2. La adaptación *creativa*: aparece construida en una línea indecisa entre la fidelidad al texto y la libre creación del adaptador el cual se aparta del exacto seguimiento dramático de la obra original para reinventarla en la pantalla y hacer desaparecer cualquier vestigio escénico, en aras de una recreación auténticamente cinematográfica y el confeccionamiento de un producto netamente fílmico con la inclusión de audaces elementos narrativos. En el mudo aparecen ya los primeros directores que se atrevieron a trasladar al cine piezas prestigiosas desteatralizándolas abiertamente, no sólo por hacer gala de una ágil y desenvuelta planificación sino al acertar a reconvertir la estructura narrativa de la pieza escénica drásticamente, con modificaciones espacio-temporales más complejas, suprimiendo y/o añadiendo escenas nuevas, visualizando los *flash-back* de la narración verbal de los personajes y utilizando algunos recursos instaurados por destacados cineastas de la vanguardia europea.

La técnica *creativa* vino a caracterizar algunas adaptaciones del período mudo al prescindir sus artífices de decorados de cartón-piedra y relegar el empleo de los intertítulos a un segundo plano en beneficio del carácter simbólico de las imágenes, que llegan a constituirse en el verdadero hilo narrativo de films de A. Gual (*El calvario de un héroe* [*El soldado de San Marcial*], 1915), R. De Baños (*Don Juan Tenorio*, 1921-22), Noriega (*Alma de Dios*, 1923), o *La Malcasada* (1926), de Gómez Hidalgo, transformado en un film-reportaje que ha pasado a significar una pieza documental de la época al intervenir en la trama innumerables figuras de la vida política y cultural española. Pero es Benito Perojo, cuyos comienzos como director en la etapa silente los hizo adaptando a insignes dramaturgos entonces de moda en el cine español –Benavente, los Quintero y Luca de Tena–, quien mejor supo aplicar esa estética renovadora y creativa a las versiones de *Más allá de la muerte* (1924), *Malvaloca* (1926), y *La Condesa María* (*La Comtesse Marie*, 1927), en las que vuelca sus notables influencias vanguardistas con sorprendentes soluciones visuales que hoy todavía deslumbran a la crítica[36]. Y en sucesivas adaptaciones del sonoro siguió demostrando su capacidad para *reinventarse* la

36. Un pormenorizado estudio de estas versiones aparece en Román Gubern, *Benito Perojo. Supervivencia o pionerismo*, Madrid, Filmoteca Española, 1994.



Imperio Argentina en una inspirada composición de ***Morena Clara* (1936)**, destacable versión de la pieza de Quintero y Guillén por su excelente concepción de la comedia costumbrista.

trama de los textos originales y acomodarlos a las exigencias de los géneros recreados en *Susana tiene un secreto* (1933), *Es mi hombre* (1935), *Nuestra Natacha* (1936) –cinta secuestrada y luego destruida–[37], *Mariquilla Terremoto* (1939), *Los hijos de la noche* (1939), *Lo que fue de la Dolores* (1947), y *La novia de la Marina*(1948), remake argentino de *Susana tiene un secreto*.

37. 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 postguerra, según la reveladora descripción de R.Gubern, op.cit., pp.283-289.

Y como Perojo, con la llegada del sonoro, otros realizadores, lejos de limitarse a ilustrar las comedias teatrales, van a decantarse por una forma de contar ágil y eficaz –asimilada de la narrativa cinematográfica norteamericana– que les lleva a una funcional reestructuración de las piezas escénicas adaptadas, pertenecientes en su mayor parte a la comedia costumbrista y los dramas raciales. Destacan por su inspiración, las versiones de Florián Rey (*Nobleza baturra*, 1935, *Morena Clara*, 1936, *La Dolores*, 1939, y *Orosia*, 1943), y Francisco Elías (*María de la O*, 1935, y *¡No quiero…,no quiero!*,1938), al igual que las de Luis Marquina –hijo del poeta y dramaturgo Eduardo Marquina–, quien, tras debutar con la versión de un sainete de Arniches (*Don Quintín el Amargao*, 1935), sorprende gratamente con su excelente concepción en clave musical de *El bailarín y el trabajador* (1936), de Benavente, así como por la hondura con que aborda un tema de los Quintero (*Malvaloca*, 1942), sin rozar el andalucismo tópico.

Otras incursiones con un tratamiento fílmico distinto y profundo de referentes de la tragedia y el drama –extraídos de Lope, Tamayo y Baus, Hernández Pino, Guimerá, Suárez Carreño, Mañas, Casona, Martínez Sierra, Buero Vallejo, Lorca, Belbel y Benet i Jornet–, los hallamos en títulos como *Fuenteovejuna* (1947), *Locura de amor* (1948),*Duda* (1951), *La hija del mar* (1953), *Condenados* (1953), *Los Tarantos* (1963), *La Dama del Alba* (1965), *El Amor Brujo* (1967), *Yerma* (1985)-una versión húngara fielmente ambientada en paisajes alpujarreños–, *Esquilache* [*Un soñador para un pueblo*, 1988], *Caricias* (1997), *Amigo/Amado*(1998), *Morir(o no)* (1999), y *Forasters* (2008).

De las muchas adaptaciones que ofrece la comedia *de postguerra* algunas aparecen, por su sutileza y sofisticación, como la antítesis del cine español enfático y altisonante característico de los años cuarenta: *La florista de la reina* (1940), *Alma de Dios* (1941), *La chica del gato* (1943), *Eloísa está debajo de un almendro* (1943) –una de las más conseguidas muestras del humor jardielesco–, *El hombre que las enamora* (1944), *Ella, él y sus millones* [*Cuento de hadas*, 1944], *Cinco lobitos* (1945), y esas dos pequeñas piezas maestras del humor de Neville (*La vida en un hilo*, 1945), y Mihura (*Mi adorado Juan*, 1949), de las que se volverá a hablar, por constituir ambas también claros ejemplos de traslación de un guión cinematográfico en comedia teatral.

Por último, cabe anotar tres títulos modélicos que pudieron abrir un camino hacia la recuperación de la comedia satírica al trasladar en su versión al cine todas las virtudes de los textos teatrales de Mihura y Paso en que se basaban, sin que sus adaptadores renunciasen a enriquecer y renovar los modos de representación fílmica. Nos referimos a los films *Sólo para hombres* (1960),

***La chica del gato* (1943)**, resultó una de las más conseguidas versiones arnichescas por su tratamiento y por hallar en Josita Hernán a su intérprete ideal.

Maribel y la extraña familia (1960), y *Usted puede ser un asesino* (1961). En el primero, Fernán Gómez acentuaba la caricaturización gráfica de la época 1900 ampliando el número de personajes y ambientes y sirviéndose del género chico para sintetizar con motivos zarzuelescos el revuelo causado por el caso *Florita*, la heroína mihuriana de la pieza original (*Sublime decisión*). En los otros títulos se destacaba la habilidad de José María Forqué para diversificar ágilmente las acciones según las pautas del humor negro, incluida la parodia del cine policíaco del que resultan un buen ejemplo las ingeniosas situaciones de la obra de Paso, con cadáveres que cambian de sitio, un impagable interrogatorio y frenética persecución final para acorralar al asesino en un almacén repleto de maniquíes.

Luego la originalidad creativa va a brillar por su ausencia de un género del que los comediógrafos españoles no han dejado de suministrar material temático. Rara vez se encuentran en el cine de habla hispana cintas asimilables a las exigencias del ingenioso estilo de sus originales escénicos. En México,

donde el universo astracanesco de Muñoz Seca encontró amplia aceptación, sólo la versión de *El verdugo de Sevilla* (1942) escapa a la trivialización; junto con otro caso excepcional allí, la resonancia alcanzada por la farsa *El Barbero Prodigioso* [*El hombre que hizo un milagro*, 1941], al revelar las ventajas de contar con un argumento pensado y desarrollado por el propio autor (el catalán exiliado Paulino Masip), conocedor de la técnica dramática y la de su adaptación fílmica.

4.1.3. La adaptación *metateatral*: aparece vinculada a las versiones cinematográficas de piezas que tienen como tema central el microcosmos de la escena o la reflexión sobre la misma esencia del teatro el cual se expresa, argumentalmente, en el propio desarrollo de la acción dramática. El *teatro dentro del teatro*, en definitiva, es el lema unificador de las muestras de metateatro en el cine, en el que las interferencias entre el mundo del espectáculo y la acción desarrollada –ajena o no a ese ambiente– resultan habitualmente frecuentes en los distintos argumentos fílmicos con el referente escénico[38]. Las versiones *metateatrales* más conocidas giran en torno a cuatro subtemas esenciales:

a) La actividad teatral ligada al retrato de las Compañías y de los cómicos[39], sabiamente reflejada en ese protagonista colectivo de *Las salvajes en Puente San Gil* (1966), una compañía de revistas y el efecto que la presencia de las coristas desencadena en el cerrado y reprimido ambiente del pueblo al que han llegado para actuar; y en *¡Ay, Carmela!* (1990), sobre las andanzas tragicómicas que sufre una modesta formación de *variedades a lo fino* en la España sacudida por la Guerra Civil.

Al mismo grupo quedan adheridos otros cinco títulos: *La alegría que pasa* (1930), versión de la pieza de Rusiñol en torno a la vida de un circo ambulante, con sus tipos diversos y la variedad de gentes que acuden a sus funciones; *Culpables* [*Cita,* 1958], donde los miembros de una compañía de teatro experimental protagonizan una extraña historia preparada por su misterioso director demente en el interior de un teatro cerrado; *Camerino sin biombo* (1965), cuyo autor-director lo recrea en el interior de un cabaret con solo tres personajes femeninos –las artistas unidas por un triste destino común: la lucha

38. Patricia Trapero Llobera aplica la denominación de *teatro dentro del teatro dentro del cine* para algunas películas metateatrales en "Del teatro al cine: algunas reflexiones acerca del tema", Véase J. Romera Castillo (ed.), *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX*, ed.cit., pp.47-62.
39. Su actividad la estudia específicamente J.A. Ríos Carratalá, *El teatro en el cine español*, op.cit., pp. 7-117.

por el éxito y el amor de un hombre–; *Un hombre llamado Flor de Otoño* (1977) que retrata el caso de un personaje con dos caras, la del honorable abogado laboralista de día y la del travesti nocturno en cuyas actuaciones en el cabaret Bataclán puede mostrar su verdadera personalidad; y *La tarara del chapao* [*El Chapao*, 1999].

Y en otra vertiente opuesta al drama claustrofóbico, la sainetesca, se halla *La vil seducción* (1968), basada en la exitosa comedia de Alonso Millán que arranca con una divertida parodia del ensayo del Tenorio en un teatro de pueblo de donde huye la primera actriz (con el hábito de Doña Inés) y, debido a la lluvia, se refugia en una casa de ambiente tradicional en la que van a producirse una serie de equívocos debido a las apariencias de la que parece monja pero es una actriz que se comporta como tal.

b) La reflexión acerca de las grandezas y miserias de la escena: se halla en varios títulos por los que desfila la idea del fracaso y el éxito profesionales, inicialmente ejemplificada en *Hace cien años* [*De lo pintado a lo vivo*, 1950], evocación de las incidencias ocurridas cuando se estrenó en Madrid *Don Juan Tenorio*, con la intervención en la ficción del propio Zorrilla, el autor de la pieza[40]. En México se rodó la adaptación de una obra de crítica social del exiliado Eduardo Borrás, *De carne somos* [*La lámpara encendida*, 1954] que contenía abundantes elementos autobiográficos: el protagonista es el autor de un drama teatral que los empresarios rechazan por resultar demasiado realista para el público burgués. En *Actrices* (1996), basada en la obra *E.R.* –reconstrucción de la trayectoria de la mítica e imaginaria Empar Ribera hecha a través de entrevistas a tres ex compañeras–, sus protagonistas nos descubrían el empeño por un triunfo que a la postre resultaba banal al compararlo con la vida. Y *Valentín* (2003) que viene a retratar las pasiones y odios en el seno de una compañía teatral embarcada en el proceso creativo de un espectáculo, una suerte de *collage* shakesperiano[41].

40. Un caso verdaderamente excepcional por la escasa atención prestada en el cine español a nuestros autores clásicos de quienes jamás se ha filmado una biografía ni han pasado a convertirse en personajes cinematográficos, si exceptuamos el primer acercamiento a la figura de Lope de Vega, en el mediometraje *La Musa y el Fénix* (1935), dirigido por el alemán afincado en España durante la II República, Constantin L. David. En 2009 acaba de rodarse el largometraje *Lope*, dirigido por el brasileño Andrucha Waddington, centrado en la turbulenta vida amorosa del autor en su juventud.
41. La película resulta una versión libérrima de la adaptación teatral hecha por su propio director (Juan Luis Iborra) a partir de la novela homónima de Juan Gil-Albert que transcurría en la época de Shakespeare.

c) El doble drama de la vida del actor y los personajes que interpreta: tiene su paradigma en *Un drama nuevo*, considerada la obra maestra de Tamayo y Baus, al fundir con originalidad escénica los temas del adulterio y el *teatro dentro del teatro*, la cual sirvió por partida doble para una versión muda (*Prueba trágica*, 1915), y, en especial, a la hómónima sonora, adaptada por Juan de Orduña en 1946 conservando su propia teatralidad. La misma idea del artista que acaba viviendo en la realidad el atormentado personaje que encarna en el escenario se vuelve a ver reflejada en el film-ballet francés, *Les amants de Teruel* (1962), revivida esta vez en la figura de una prima-ballerina (Ludmila Tchérina) al representar en la compañía ambulante de ballet la tragedia de los célebres amantes.

d) El experimentalismo *metateatral*: en el que se situarían diversos ensayos fílmicos como *Bodas de sangre* (1980), creado por Saura/Gades en torno al ballet homónimo el cual se nos presenta con la mayor desnudez al penetrar la cámara en los camerinos y acercarse a los artistas y a los ejercicios de calentamiento de los bailarines ante el espejo que preceden a la representación del espectáculo. *Don Juan, mi querido fantasma* (1989) esboza la interacción del personaje del Tenorio y el actor que lo representa cuando, paralelamente, al ensayo general de la versión musical de la obra en un teatro sevillano, Don Juan sale de su tumba como cada año el 1 de noviembre, y ambos personajes –el primer actor y su contrafigura– aparecerán enfrentados en un círculo de aventuras galantes. En *Don Jaime el Conquistador* (1993) un grupo teatral representa la procaz farsa homónima del autor decimonónico Federico Soler *Pitarra* en una residencia de ancianos provocando situaciones hilarantes. Aunque resultan ser *Entreacte* (1988), y *Los abajo firmantes* (2003) –por las vanguardistas piezas en que se basan: en Joan Brossa, el primero, y en la *Comedia sin título* lorquiana, el segundo–, los títulos que responden al más puro ensayismo metateatral.

4.1.4. La representación *adaptada*: las peculiares características de estas versiones quedaban descritas en el apartado II.3.4º, llamadas a cumplir dos objetivos: a) perpetuar y divulgar en imágenes cinematográficas una representación teatral que, por sus excepcionales cualidades escenográficas, podía llegar a admirarla un número mayor de espectadores; y b), dado el procedimiento técnico empleado –su filmación en estudio–, generar un modo de representación alejado de la visión única del espectador de teatro, con el propósito de adecuar al lenguaje de la pantalla la estructura del montaje teatral de

la obra, y ofrecer así al espectador los diferentes ángulos desde los que asistir a esa representación. Dichas versiones responderían por tanto al concepto de *filmación teatralizada*, acuñado por Rafael Utrera al analizar el único ejemplo encuadrable en esta categorización, *Don Juan Tenorio* (1951), de Alejandro Perla[42]. Tomando como motivo de análisis la aislada experiencia de Perla, en cuya ficha técnica cabe distinguir la *dirección escénica* (atribuida a los responsables del montaje teatral) y la *dirección cinematográfica* (atribuida al citado realizador), en los resultados también se observan ciertas diferencias entre el texto del montaje escénico y el de la representación cinematográfica, desde el momento que la acomodación de ésta al metraje standard de una película hace reducir peso al texto original de la obra.

II.4.2. Adaptación simplificada

Presenta un grado de menor fidelidad al texto teatral por utilizar sólo una parte de la pieza original: la plasmación fílmica no opera desde el conjunto sino de la selección y/o fragmentación del texto literario. Atendiendo, por tanto, a la forma de aligerar el texto teatral y a los recursos empleados para ello, conviene considerar dos tipos de adaptaciones simplificadas:

4.2.1. La versión *reducida*: ésta aparece tras un proceso de condensación del conjunto del texto teatral (unificación de acciones y personajes y supresión de actos, escenas y parlamentos), cuando el relato cinematográfico aspira únicamente a aprovechar la idea argumental y el título de la pieza como simples recursos comerciales. La demanda de películas *argumentales* en los primeros años del mudo se reflejó en diversos ejercicios reductores de célebres dramas clásicos y obras de autores consagrados. Tales versiones ofrecían una síntesis o resumen de la pieza teatral al seleccionar las partes y personajes mejor conocidos por constituir un valor seguro cara al público. La primera filmación de *Don Juan Tenorio* (1898) en México encabezaría la lista de adaptaciones *reducidas* al haber decidido su artífice (el realizador, productor y operador Salvador Toscano Barragán) poner en imágenes los aspectos del drama de Zorrilla con los que el espectador se hallaba más familiarizado. Pocos años después otros pioneros de habla hispana presentaron versiones reducidas de *Juan José* (1910), en Cuba, y *Tierra Baja* (1912), en Argentina. En las mismas fechas no tardarían en abordarse, tanto en España como en Alemania,

42. Véase *Literatura y Cine. Adaptaciones I. Del teatro al cine*, op.cit., pp. 95-102.

Estados Unidos y Portugal, adaptaciones de obras clásicas y decimonónicas que recogían una selección de las principales escenas del texto original y cuya duración no rebasaba los sesenta minutos. A esta modalidad se acogen las cintas españolas: *El pobre Valbuena* (1907), *Don Álvaro o la fuerza del sino* (1908), *Las aventuras de Pepín* [*Las de Caín,* 1909], La *Banda de Bastardía* (1910)[43], *El Alcalde de Zalamea* (1914), *La fiesta del trigo* (1914), La *Malquerida* (1914), *El Pollo Tejada* (1914), *Si vas a Calatayud* [*La Dolores*, 1915], *Juan José* (1917), *Regalo de Reyes* (1919), *La alegría del batallón* (1923), *Doloretes* (1923), *Los Guapos* (1923), *El Pobre Valbuena* (1923), *El puñao de rosas* (1923), *Los granujas* (1924), *Las estrellas* (1927), *La pata del muñeco* (1928), y *La hija del mar* (1928). Las versiones mudas en otros países abarcan títulos como *The Celebrated Scandal* (1915) y *The world and his wife* (1920) –inspirados ambos en *El Gran Galeoto*, de Echegaray–, *María Rosa* (1916), *Serenade* [*María del Carmen*, 1921], *Galeotto, der Grobe Kuppler* (1919), *Der Richter von Zalamea* (1920), *Tiefland* [*Tierra Baja*, 1922], y la versión portuguesa de la pieza de los Quintero, *O Centenario* (1922).

En la época sonora hallamos también determinados largometrajes en que se aligera un texto clásico ofreciendo lo más singular o anecdótico del tema (*El Alcalde de Zalamea*, 1953, *El Príncipe Encadenado* [*La vida es sueño*, 1960], *La Celestina,* 1968, *El mejor alcalde, el Rey,*1973, y *Don Juan Tenorio, amar y vivir en Sevilla,* 2001), pero lo habitual de esa práctica se ha venido aplicando a diversas adaptaciones realizadas al margen del cine comercial (*Yerma*, 1962, en Brasil, *Fuenteovejuna*, 1963, en Cuba, y *Camelamos naquerar*, 1976, y *Quimera,* 1985, en España), a los ejercicios de fin de carrera de la EOC (*Doña Rosita la Soltera*, 1965, y *La Cabeza del Bautista*, 1967), y, sobre todo, a múltiples mediometrajes *argumentados* (*Patio andaluz* [*El patio,*1933], *Prostitución*, 1933, *No fumadores,* 1940, *El nietecito*, 1941, y *Ganarse la vida*, 1941), documentales con afán didáctico (*Teruel, la ciudad de los amantes*, 1962, *El caballero de Olmedo*, 1965, y *El villano en su rincón*, 1965), y a alguna película de dibujos, tal como se presenta la miniversión de *La Casa de Bernarda Alba*, incluida en el film argentino *Historias Breves* (1996).

43. Con fecha de 1910 datan diversos sainetes de Carlos Arniches dirigidos por Segundo de Chomón: *El Pobre Valbuena, Los Guapos, La fiesta de San Antón* y *El puñao de rosas*; y de 1012-1014, las cintas rodadas por Antonio Blanco para incluirlas en el montaje teatral de las obras homónimas de Muñoz Seca: *Trampa y cartón*, *Los marinos de papel,* y *El modelo de Virtudes*.

La representación filmada de *Cinco horas con Mario* utilizada como eje del docudrama de Lola Herrera en ***Función de noche* (1981)**, de Josefina Molina.

Un caso de versión *reducida* por lo accidentado del rodaje en medio de la guerra civil es *El genio alegre* (1936-39), basada en la célebre pieza de los Quintero y estrenada tras la derrota de 1939 con los nombres de sus actores republicanos omitidos[44].

4.2.2. La representación *filmada*: la versión extraída de una representación teatral, filmada directamente desde un espacio escénico –según quedaba descrito en el apartado II.3.4º–, se orienta a la obtención de un documento audiovisual susceptible de ser utilizado posteriormente de forma íntegra (retransmisiones televisivas) o fragmentada c (cine semidocumental). Este último procedimiento concuerda a la perfección con algunos intentos de *film-ensayo* que recrean el mundo literario de un autor o se aproximan a un texto dramático o a un artista en particular fusionando elementos de ficción con representa-

44. Como es bien sabido parte del papel de su protagonista, Rosita Díaz Gimeno,que pudo escapar del fusilamiento sumario, se rehízo con una doble de espaldas, y los de otros intérpretes que cancelaron su actuación (Edmundo Barbero y Anita Sevilla), casi desaparecieron, Véase R.Gubern, *El cine sonoro en la II República(1929-1936),*Barcelona, Lumen, 1977, pp. 79 y 114-115.

ciones filmadas. Los autores del documental estadounidense rodado en torno al *Misterio de Elche* (1978) recogían el proceso completo del drama asuncionista medieval, ilustrado con los preparativos y ensayos de los cantores y la inclusión de los aspectos más destacados de la *Festa* filmados directamente de la representación escénica del año en que se realizó[45]. Pero la técnica que incluye grabaciones previas de montajes teatrales que funcionan dramáticamente en la trama fílmica la ejemplifican esencialmente dos films: *Función de noche* (1981), el docudrama en torno a la crisis personal de la actriz Lola Herrera durante la gira teatral de *Cinco horas con Mario*, el cual introducía fragmentos ilustrativos del exitoso montaje escénico de la novela de Delibes; y *El Balcón Abierto* (1984) cuya recreación del mundo poético-dramático de García Lorca se visualizaba con pasajes de su obra escénica provenientes de montajes de *La Casa de Bernarda Alba* y *Bodas de Sangre*.

II.4.3. Adaptacion Libre

Frente a los planteamientos anteriores basados esencialmente en respetar al máximo la pieza teatral, en ésta el adaptador propone una completa reescritura del texto original, utilizado sólo como punto de partida para construir un relato fílmico cuyo soporte literario puede quedar alterado temática y estructuralmente. La *versión libre* aspira a convertirse en una obra independiente de la materia teatral que pasa reelaborada aunque se mantengan algunos elementos de la trama y el sentido originarios. Sin embargo, la concepción estética de estas versiones, en función de múltiples factores –desde la divergencia creativa del adaptador, las alteraciones de época y marco geográfico, las amplificaciones de la trama mediante la fusión de varias obras y la pérdida de sus vestigios textuales según el grado de mayor o menor reconocimiento de la obra de partida–, adquiere una amplia diversificación presentada bajo las denominaciones siguientes:

4.3.1. La *recreación*: supone una reinterpretación completa de la obra en que se inspira pues el film resultante, aun conservando el sentido moral se erige en obra artística independiente o versión actualizada del texto teatral, utilizado para hacer una relectura personal del mismo. Es la línea seguida por Bardem en *Calle Mayor* (1956) al convertir *La señorita de Trevélez* arniches-

45. De forma similar, la ORTF utilizó para la producción francesa, *Notes sur Teresa de Jesús* (1982), el Oratorio *Teresa de Ávila*, de Rodríguez Méndez, representado en Madrid en el marco barroco de la Capilla del Obispo.

***Distrito Quinto* (1957)**, de Julio Coll, adaptaba abiertamente y en clave de thriller el texto teatral de Espinás con claras referencias al lumpen barcelonés de los años 50.

ca en crítica social de la injusta situación de la mujer soltera de la provincia española de los 50[46], y, curiosamente, el origen teatral de la misma obra tampoco supuso una rémora para su adaptación en 1936 por Edgar Neville en cuya versión homónima estaba todo lo esencial de la tragicomedia pero traducido en imágenes con notables aportaciones hechas por aquél que a los críticos de la época no le pasaron inadvertidas[47]. Salvo en estos títulos no ha proliferado en el cine español la forma de *recrear* muy libremente la pieza teatral con resultados óptimos. De la producción de cintas hispanas en Hollywood apenas se registran dos versiones que mejoran al original en opinión de un estudioso de

46. El modélico tratamiento cinematográfico dado a esta adaptación eliminaba la totalidad de sus diálogos, lo anecdótico y cuanto poseía de teatralidad y de farsa para quedarse sólo con la idea motriz de la pieza (la broma cruel gastada a la eterna solterona por un grupo de ociosos señoritos) que era lo que aún permanecía vigente en la España de postguerra y que Bardem utilizaba como eje de su crítica.
47. A. Barbero, "El teatro español en la pantalla mundial", art. cit., p.23.

esa etapa[48]. Del cine español posterior surgen aislados intentos de directores que contienen planteamientos estéticos propios: *Don Juan* (1950), y *Faustina* (1956), de Sáenz de Heredia; *Distrito Quinto* (1957), de Coll, quien utilizaba abiertamente la pieza de Espinás (*Es peligroso hacerse esperar*) para construir un asfixiante y claustrofóbico thriller sicológico; *¡Viva lo imposible!* (1958), una tierna comedia utópica con guión de Mihura y Gil; *Casi un caballero* [*¿De acuerdo, Susana?*, 1964), de Forqué, *La revolución matrimonial* [*Relato frívolo de una mujer fría*, 1974], de Nieves Conde; *Goya. Historia de un alma* (1975), film-ensayo biográfico sacado del poema homónimo de Camón Aznar…Y más recientemente, se han venido aceptando por algunos ensayistas versiones libérrimas como sinónimo de *recreación* en los casos de *Un hombre llamado Flor de Otoño* (1976), *Divinas palabras* (1987), *La Lola se va a los puertos* (1993), *Bwana* [*La mirada del hombre oscuro*, 1995],[49] *Kràmpack* (2000), *Excusas* (2003), *El método* [*El Método Grönholm*, 2005], *Medea 2* (2006); y *V.O.S.* (2009).

Fuera de España, otras formas de *recreación* vienen revestidas de originalidad o adscritas a un tipo de cine alternativo como resultado de una cosmovisión cinematográfica distinta a la dramatúrgica y que enlaza con la personalidad creadora de los adaptadores. En Argentina, *La Dama Duende* (1945) abordaba la inusual adaptación de un clásico calderoniano llevada a cabo por los intelectuales Rafael Alberti y María Teresa León con la ayuda de otros exiliados de la guerra civil[50], y el tema de *Don Juan Tenorio* (1948) nos era contado a través de las memorias de un actor retirado que encarnaba Luis Sandrini. Casi al mismo tiempo, Buñuel en México hacía frente a los encargos de adaptar piezas de Torrado (*El Gran Calavera*, 1949), y Arniches (*La hija del engaño/Don Quintín el Amargao*, 1951), transgrediendo las normas del folletín con su habitual sentido del humor corrosivo y sutil. Tampoco los trabajos fílmicos extraídos del universo literario de Arrabal resultaron versio-

48. E. Sanz de Soto, "1930-1935 (Hollywood)", en *Cine Español (1896-1988)*, ed.cit., pp. 119 y 122, viene a destacar *¡Asegure a su mujer!* (1934) –comedia de Julio Escobar con guión y diálogos de Jardiel Poncela–, y *Rosa de Francia* (1935) –obra de Eduardo Marquina y Luis Fernández Ardavín–, para lucimiento de Conchita Montenegro y Rosita Díaz Gimeno, respectivamente.
49. Remito a los trabajos de Virtudes Serrano, "*Flor de Otoño* y *La mirada del hombre oscuro*: de la escena a la pantalla", en *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX*, ed. cit, pp.107-122; J.J. Martínez Egido, "La recepción de cine y de teatro: A propósito de *Divinas palabras* de Valle-Inclán", en *Relaciones entre el cine y la literatura: el teatro en el cine*, ed.cit., pp.15-26; y R. Utrera, *Literatura y Cine. Adaptaciones I.Del Teatro al Cine*, op.cit., pp. 140-147.
50. Véase R. Utrera, *Poética cinematográfica de Rafael Alberti*, Sevilla, Fundación El Monte, 2006, pp.287-310.

Delia Garcés y Enrique Diosdado en ***La Dama Duende (* 1945)**, libre *recreación* de la comedia de Calderón con una destacable escenografía de Gori Muñoz.

nes puras de sus obras teatrales sino algo bien distinto, tanto las dirigidas por él, con algunos cambios de título –fruto de un nuevo replanteamiento de los temas-[51], como las dirigidas en 1968 por los cineastas Jean-Pierre Jolivet (*Le grand céremonial*), y Alexandro Jodorowsky (*Fando y Lys*), el cual llegaría en su filmación al máximo de excesos incluíbles en el catálogo del movimiento *pánico*[52].

4.3.2. La *fusión*: representa una forma de refundición argumental al juntar dos o más textos para obtener una historia nueva y ampliada que suele guardar una ligera relación con el texto de base. La cohesión temática depende

51. El autor español rodó en Francia *J´irai comme un cheval fou* [*El Arquitecto y el Emperador de Asiria*, 1973], *L´arbre de Guernica* [*Guernica,* 1975], y *El cementerio de automóviles* (1981).
52. A juzgar por el comentario que le dedica Emilio García Riera, *Historia Documental del Cine Mexicano,* Vol. 13(1966-1967), México, Universidad de Guadalajara, 1994, pp.256-261.

Julio Núñez en ***La leyenda del Alcaide de Zalamea* (1972)**, de Mario Camus, planteada como una *fusión* coherente de dos obras homónimas de Lope y Calderón.

de que los textos fundidos procedan del mismo autor y fueran concebidos escénicamente uno a continuación del otro, según la fórmula adoptada por las versiones de *Operación Embajada* (1963), *Ninette* (2005), y *No me pidas que te bese porque te besaré* (2006), partiendo de la obra homónima más su continuación; o la de *Esperpentos* (2008) que incluye la trilogía valleinclanesca de *Martes de Carnaval*. Tampoco hay fisuras cuando dos textos homónimos, de distintos autores, aparecen fundidos a fin de enriquecer y diversificar la acción y dar fluidez cinematográfica a un drama clásico, como la sugerente adaptación de *La leyenda del Alcalde de Zalamea* (1972), fruto de un magnífico guión que trasladaba dos obras de Lope y de Calderón y planteaba coherentemente por primera vez las posibles infidelidades de la imagen hacia la letra y los códigos teatrales. No obstante, la conjunción de elementos dispares en una misma versión supone la creación de nuevos pasajes que difieren de los de la pieza teatral originaria, un procedimiento ya esbozado en el período mudo por

Segundo de Chomón en *La fatalidad* (1910) –adaptación de *Don Álvaro o la fuerza del sino* de Rivas, con incrustaciones de la ópera *La forza del destino* de Verdi–, y Nemesio Sobrevila al utilizar, para uno de los siete *sketchs* de que se componía *Al Hollywood madrileño* (1927), la farsa barojiana *El horroroso crimen de Peñaranda del Campo*, permitiéndose añadir al texto original pinceladas cómicas. A aquellos anticipativos experimentos intertextuales les sucederán luego los de *¿Dónde vas, Alfonso XII?* (1958)[53], *A las 5 de la tarde* (1960)[54], *Los cien caballeros* (1964)[55], *Los ángeles exterminados* (1968)[56], *Las tres perfectas casadas* (1971)[57], y las insólitas y desconcertantes cintas de Álvaro del Amo (*Dos*, 1979), y Raúl Ruiz, *Mémoire des apparences* (1986), y *La chouette aveugle* (1987)[58].

En el cine mexicano se pueden rastrear varios casos de *fusión* surgidos de la conjunción de textos teatrales españoles con temas y argumentos autóctonos: *Nobleza ranchera* (1937)[59], *Así se quiere en Jalisco* (1942)[60], *Los tres García* y *Vuelven los García* (1946)[61], *Distinto amanecer* (1943), y *Triángulo* (1971)[62], y *El primer paso de la mujer* (1971)[63]. Si bien las muestras de mayor hibridismo azteca surgen de un conjunto de cintas que recogían las rivalidades

53. Al guión original de Manuel Tamayo (*Carita de cielo*) se fueron interpolando escenas procedentes de la obra homónima de Luca de Tena y la biografía *Vida y romance de la reina Mercedes*, de Ana de Sagrera.
54. Su desmitificador guión del mundo taurino conjuntaba el texto original de Bardem (*La fiera*) con una parte de la pieza *La cornada*, de Sastre.
55. Junto al argumento original (de Vittorio Cottafavi y José María Otero) se utilizó para el guión la base literaria que le presta la obra de Lope de Vega, *Las famosas asturianas*, inspirada en el legendario tributo de las Cien Doncellas.
56. En este ensayo cinematográfico escrito por José Bergamín se fundieron fragmentos de diferentes piezas clásicos –*La Celestina, Peribáñez, La Devoción de la Cruz, El Estudiante de Salamanca*, etc– para reflexionar sobre el tema del amor y de la muerte en la España de ayer y de hoy.
57. La segunda versión del drama casoniano agregaba al argumento original escenas procedentes de *La muerte de un solterón* (*Anatol*), de Arthur Schnitzler.
58. El primer film,con dos únicos personajes, está construido a partir de su obra homónima y el texto de un guión no realizado(*El Archipiélago*). Los del realizador chileno exiliado en Francia aparecen concebidos, el primero a partir de una idea propia aderezada con elementos de *La vida es sueño*, de Calderón, y el segundo con el relato homónimo de Hedayat fusionado al drama de Tirso, *El condenado por desconfiado*.
59. El referente de la obra *Nobleza baturra*, a partir del film español de Florián Rey, aparecía mezclado con la novela *La parcela*, de López Portillo.
60. Oculto bajo este folklórico título, el argumento extraía del original de Arniches (*La alegría del batallón*), sin citarlo, su conflicto amoroso trasladado al medio rural ranchero.
61. Ambos títulos, rodados simultáneamente, incorporaban a su trama –perteneciente a la comedia ranchera– el esquema de la obra *Marcela ¿o a cuál de los tres?*, de Bretón de los Herreros.
62. Realizados por distintos directores y en épocas dispares, los argumentos de ambos films añadían escenas de la misma obra de Max Aub (*La vida conyugal*).
63. Basada en la obra *La corbata*, de Alfonso Paso, la película recogía incidencias de *El malvado Carabel* (novela de Fernández Flórez) y del episodio lubitchiano del film *Si yo tuviera un millón* (1932).

entre modernos *Tenorios* y *Mejías* transplantadas al universo ranchero (*Me he de comer esa tuna*, 1944, *Ahí viene Vidal Tenorio*, 1948, y *Tan bueno el giro como el colorado*, 1957), y de otra que representa el mayor y más delirante pastiche donjuanesco (*Retorno a la juventud*, 1953). En este desmelenado folletín, la historia del Tenorio de Zorrilla aparecía fundida con las de *Dorian Gray*, de Wilde, y el *Fausto*, de Goethe, e incluso con otros donjuanes literarios (Marlowe, Byron, Tirso y Molière)[64]. Idénticos revoltijos se daban en argumentos sacados de Carlos Arniches, otro comediógrafo español sometido allí a las más desorbitadas versiones por ese afán de acumulación de varios temas: *Yo soy tu padre* [*Mi papá*, 1948], *Padre contra hijo* [*Yo quiero,* 1954], *La sobrina del señor cura* (1954), *Sobre el muerto las coronas* (1959)[65], y *Besito a papá* [*Mi papá*, 1960].

4.3.3. La *traslación*: se presenta como otra opción de las versiones distintas a la pieza teatral original de la que difiere atendiendo a las siguientes modalidades:

4.3.3.1. La traslación de un medio geográfico a otro: la ilustran versiones de obras decimonónicas y contemporáneas cuyos personajes, ambientes y espacios y su espíritu quedan transplantados a latitudes geográficas diferentes de las que los situó su autor. En muchos casos la traslación de lugar no es un obstáculo para que se mantenga idéntico argumento como denota la versión marroquí de *Bodas de sangre* (1976) al presentar las escenas rituales de la boda con danzas extraídas del folklore autóctono aunque reproducía literalmente diálogos y escenas (sirva de ejemplo, las lavanderas a modo de coro) del original. Similarmente, las versiones de *La Malquerida* (1949), *Canción de Cuna* (1952), y *Divinas palabras* (1977), trasportadas a tierras mexicanas, seguían conservando el ambiente y los personajes de las piezas casi intactos, al igual que *Deseada* (1950), título adoptado allí para la obra de Marquina,

64. Otra contribución a la mezcla de donjuanes es la parodia protagonizada en España por Fernandel (*El amor de Don Juan*, 1956), representado bajo los rasgos molierescos del criado Sganarelle y algunos aspectos del Burlador de origen español.

65. En tan disparatada versión de *¡Que viene mi marido!*, el adaptador añadía situaciones pertenecientes a algunas películas de Cantinflas, como *Ahí está el detalle*. Estos defectos tan arraigados en las adaptaciones del cine azteca aparecieron descritos en mi trabajo "Arniches, un autor multiadaptado en las cinematografías de Hispanoamérica", *Estudios sobre Carlos Arniches* (J.A.Ríos Carratalá, ed.), Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1994, pp. 240-245.

Traslación al medio azteca de la pieza de Benavente ***La Malquerida* (1949)**, del Indio Fernández.

La ermita, la fuente y el río, al trasladar la acción a las tierras y al folklore de Yucatán[66].

66. En el mismo bloque habría que situar diversas adaptaciones extranjeras –en su mayoría rodadas también en Latinoamérica– de los siguientes dramaturgos: Ángel Guimerá (*Tiefland*, 1914, *María Rosa*, 1946, y *Tiefland*, 1953); J. Dicenta (*Life* [*Juan José*], 1928); López Pinillos (*Los hijos mandan* [*El caudal de los hijos*], 1939); Pérez Galdós (*Adulterio* [*El abuelo*], 1943, y *La mujer ajena* [*Realidad*], 1954); Echegaray (*Festín de buitres* [*El Gran galeoto*], 1946); F. Camprodón (*Flor de un día*, y *Espinas de una flor*, 1945); José Carbó (*Los buitres sobre el tejado*, 1945); Álvarez Quintero (*Novios para las muchachas* [*Las de Caín*], 1941, *¿Por qué mintió la cigüeña?* [*Nidos sin pájaros*], 1949, y *Doña Clarines*, 1950); J. Abati (*Los hijos artificiales* en sus v. argentina y mexicana de 1943 y 1952, respectivamente); Arniches (*La Casa de Quirós*, 1937, *El Jefe Máximo* [*Los Caciques*], 1940, *El más infeliz del pueblo* [*El Señor Badanas*], 1941, *Bruma en el Riachuelo* [*Rositas de olor*], 1942, *¡Qué hombre tan simpático!*, 1942, *El Padre Pitillo*, 1945, *Es mi hombre*, 1946, *La locura de don Juan*, 1948, *Yo quiero ser tonta* [*Las estrellas*], 1950, y *No te ofendas, Beatriz*, 1952); Benavente (*The Passion Flower* [*La Malquerida*], 1921, y *La honra de los hombres*, 1946); Martínez Sierra (*Los hombres las prefieren viudas,* 1943); Muñoz Seca (*La caraba*, 1947, *El Baño de Afrodita* [*La cura de reposo*], 1949, *El colmillo de Buda*, 1949, y

Más desvirtuadas resultan las piezas de humor español del siglo XX en sus descontextualizadas versiones de Hispanoamérica. El conjunto de todo aquel sutil teatro de los comediógrafos de postguerra se reveló difícilmente transplantable a otras latitudes pues, pese a su buena acogida en países de habla hispana, las obras de alta comedia al cambiar de contexto no pudieron sustraerse al tono vodevilesco y chabacano que traicionaban la originalidad de sus argumentos, burdamente imitados. Ninguna de las adaptaciones de Jardiel Poncela, filmadas en México, consiguió traducir el inconfundible humor absurdo de sus textos, deformado sucesivamente en *Las 5 advertencias de Satanás* (1945), *Usted tiene ojos de mujer fatal* (1945), y *No te cases con mi mujer* [*Un marido de ida y vuelta*, 1946]. Y el mismo resultado poco satisfactorio arrojan otras cintas aztecas y porteñas que estropeaban –empezando por la alteración de sus títulos– el peculiar humorismo de Tono, Mihura, Neville, Calvo Sotelo o Ruiz Iriarte[67].

Además, para satisfacer la necesidad de comedias picantes y frívolas que fabricaba en serie el cine mexicano, se filmaron muchas otras obras de autores de segunda fila como Alfonso Lapena (*Unidos por el eje* [*El hombre que perdió la vergüenza*], 1941); Luís de Vargas (*¿Quién te quiere a tí?*, 1941); M.Mihura, padre (*Cásate y verás*, 1946); José de Lucio (*Enrédate y verás* [*El hombre que todo lo enreda*], 1948); de la pareja de sainetistas A. Paso-J. Abati se adaptaron cinco piezas entre 1941 y 1952[68]; y cuatro de Muñoz Román, autor aclamado por sus operetas y juguetes cómicos[69].

Anacleto se divorcia, 1950); José de Lucio (*Cuando los padres se quedan solos*, 1948); Fernández de Sevilla(*Madre Alegría*, 1950); Martínez Olmedilla (*Al son de la marimba* [*Los mollares de Aragón*], 1940, y *Las engañadas* [*Mi vida es mía*], 1954); A. Quintero (*Sol y sombra*, 1945, *Requiebro*, 1955, y *Bala perdida*, 1959); Suárez de Deza (las dos versiones de *Casa de mujeres* [*Aquellas mujeres*]: 1942 y 1966; *Mamá Inés*, 1945, y *Ha entrado una mujer*, 1970); B. Morales San Martín (*Nunca debieron amarse* [*Tierra levantina*], 1051); A. Casona (*La Dama del Alba*, 1949, *Las tres perfectas casadas*, 1952, y *La tercera palabra*, 1955); P. Masip (*El hombre que hizo el milagro*, 1958); y A. Torrado (las dos versiones de *Siete mujeres*: 1944 y 1953; *Dueña y señora,* 1948, *Un gallo en corral ajeno* [*El señor mayordomo*], 1951, *Mamá nos quita los novios* [*La madre guapa*], 1951, y *La rebelión de las hijas* [*Los novios de mis hijas*], 1969).

67. Al primero pertenece *Nosotros los rateros* [*Guillermo Hotel*, 1949]. De Mihura se adaptaron *El extraño caso de la mujer asesinada* (1949), y *Pecadora* [*Una mujer cualquiera*, 1954], en Argentina; y *El caso de la mujer asesinadita* (1954), y *A media luz los tres* (1957), en México. En el mismo país se efectuaron versiones de piezas de Neville, *Mi noche de bodas* [*La vida en un hilo*, 1953]; Calvo Sotelo (*La visita que no tocó el timbre*, 1954); y de Ruiz Iriarte, *Recién casados, no molestar* [*El aprendiz de amante*, 1950], y *Viva el amor* [*Cuando ella es la otra*, 1956].
68. *Mi viuda alegre* [*Su desconsolada esposa*, 1941], *Novia a la medida* [*¡Suéltate el pelo, Rosario!*, 1949], *Mi mujer no es mía* [*Mujercita mía*, 1950], *Sólo para maridos* (1952), y *Tío de mi vida* (1952).
69. *Especialista en señoras* [*La de los ojos en blanco*, 1951], *Pompeyo el Conquistador* [*Las tocas*, 1951), *Doña Mariquita de mi corazón* (1952), y *Las Leandras* (1960).

El cine argentino fue el primero en fijarse en las posibilidades de los temas cómicos de Carlos Llópis, en especial de su farsa *Con la vida del otro* que Luis Sandrini protagonizó bajo el título *La culpa la tuvo el otro* (1949)[70], y de otras dos piezas muy populares allí: *La cigüeña dijo sí*, adaptada en 1955 y 1970 por el director Enrique Carreras, y *El amor tiene su aquél*, caricaturización del folletín 1900 que inspiró la cinta *Placeres conyugales* (o *Las mujeres los prefieren tontos*, 1963), de nuevo interpretada por Sandrini.

4.3.3.2. La traslación de una época a otra: viene a plantear una propuesta de cara a nuevas interpretaciones de una obra clásica cuya trama original podemos reconocer en una época y contextos distintos. La versión paradigmática que se había venido identificando como la única y verdadera actualización de una tragedia antigua era *Fedra* (1956), del director Mur Oti, concebida como una insólita y libérrima lectura de la obra de Séneca[71], a la que han venido a sumarse nuevos referentes literarios antiguos utilizados ahora en ambientes modernos. Pascal Jongen en *Menos es más* (1999) escogió la obra de Agustín Moreto, *El desdén con el desdén*, adaptándola libremente al trasladar su acción a la España actual, sustentada en la peripecia amorosa de unos jóvenes aspirantes a ingresar en la Escuela de Arte Dramático y cuya táctica en lo emocional es seguir la misma del texto teatral[72]. Mientras, el director mexicano Arturo Ripstein –con la ayuda inestimable de su guionista, Paz Alicia Garciadiego–, reactualizó en *Así es la vida* (2000) otra tragedia de Séneca, transformando el mito de *Medea* en un conflicto de la vida real de su país.

Junto a estos tres representativos títulos, cabe señalar otros casos de modernización de obras de teatro clásico en el cine mexicano. Allí se registran las primeras versiones *actualizadas* por imperativos comerciales: la comedia de capa y espada parodia del Tenorio, *El Capitán Centellas* (1941), incorporaba alusiones a la actualidad y deliberados anacronismos en la ambientación del siglo XVI (teléfonos, automóviles y la *conga* en un baile de época); en *La viuda celosa* (1945), el adaptador (Max Aub) se vió obligado a trasladar la acción de *La viuda valenciana*, de Lope de Vega, a 1900, convirtiendo a su protagonista en una *viuda alegre* de opereta. Y allí también se conocen algu-

70. Esta misma obra conoció dos versiones en el cine mexicano: *Escuela de rateros* (1956), y *¡Persíguelas y alcánzalas!* (1967).
71. Estudiada por Miguel Marías como "El melodrama como tragedia actual: *Fedra* (1956)", en *Manuel Mur Oti. Las raíces del drama*, Cinemateca Portuguesa/Filmoteca Española, Lisboa, 1992, pp. 115-126.
72. El que los personajes actualizados se movieran en el ámbito teatral permitía a su adaptador el recurso directo de *teatro dentro del cine* al obligar a escenificar la propia obra clásica a los jóvenes protagonistas.

nas más que sufrieron la inadecuación de adaptar la trama imaginada por sus autores para otro tiempo y otro medio: a Jacinto Grau, Pérez Galdós y Rusiñol pertenecen las de *La noche y tú* [*El Caballero Varona*, 1946], *La loca de la casa* (1950), y *Entre tu amor y el cielo* [*El Místico*, 1950], respectivamente.

La traslación de época y lugar la hallamos dispersa en algunas versiones de autores finiseculares: Echegaray (*Lovers/Amantes* [*El Gran Galeoto*], 1927), Ramos Carrión (*El noveno mandamiento*, 1960), y de los Álvarez Quintero la fusión de dos entremeses (*Los chorros del oro* y *La manga ancha*, estrenados en Madrid en 1906 y 1933, respectivamente) y adaptados al ambiente sevillano actual en *Un parado en movimiento* (1985).

4.3.3.3. La traslación de un medio a otro: representa el camino inverso del sistemático paso de obras teatrales al cine, es decir, la transformación en obras teatrales de los asuntos originales escritos a priori para el cine. El guión cinematográfico de una película es utilizado posteriormente por el autor como pieza teatral representable y de ésta, a su vez, se inspirarán las siguientes versiones fílmicas generadas por dicha pieza. Los primeros casos registrados provienen del cine mudo con temas escritos por periodistas y cineastas taurómacos que explotaban la vena racial y populista – *Los arlequines de seda y oro*, 1919, y *¡Viva Madrid que es mi pueblo!* (1928)–, aunque el más notable fue el melodrama aragonés titulado *Nobleza baturra* (1925). Con éste, Joaquín Dicenta hijo se inició en la industria cinematográfica y consiguió el mayor éxito de la época propiciando su trasvase a la escena en cuya versión se utilizaron procedimientos expresivos fílmicos, tales como el telón que, a imitación de la pantalla de cine, servía además para explicar con rótulos determinados pasajes de la acción[73].

Esta fórmula la prosiguieron y perfeccionaron dos comediógrafos de postguerra, Edgar Neville, al convertir en pieza teatral el tema de aquel ingenioso y audaz film que fue *La vida en un hilo* (1945), y su colega Miguel Mihura quien transformó los guiones de *Una mujer cualquiera*, y *Mi adorado Juan*, ambos de 1949, en dos de sus mejores obras homónimas, y del de *Me quiero casar contigo* (1053), una sátira del matrimonio burgués, extrajo sólo ele-

73. Estrenada en 1927 en Zaragoza, la obra se subtitulaba "Película de costumbres aragonesas, adaptada por su autor a la escena, en tres actos y cuadros, en prosa", según consta en la edición de *El Teatro Moderno*, núm. 191, 1929. De la obra surgió la versión sonora de 1935 que es la más conocida y la que alcanzó enorme impacto en Hispanoamérica, traducido en imitaciones libres y secuelas rancheras, como *Allá en el Rancho Grande* (1936), y *Nobleza ranchera* (1937), y el eco de su éxito en nuestro país llegó hasta 1964 con el *remake* homónimo de Juan de Orduña.

El éxito del ingenioso guión de ***La vida en un hilo* (1945)** le impulsó a Edgar Neville a trasvasar el tema al teatro sin perder su originalidad.

mentos parciales –la idea básica y las escenas del primer acto– de su obra *La canasta*, estrenada en 1955.

Una variante de la traslación de un medio a otro proviene de la feliz conjunción del universo de las viñetas y del *comic* en el ámbito teatral, pasando luego al cine, la cual ilustran en los años 30 Salvador Bartolozzi y Magda Donato con los célebres dibujos de Pipo y Pipa, creados por el primero, y llevados a la escena en una serie de piezas infantiles por su esposa y compañera de aventuras teatrales. Dado el éxito de aquellos personajes, la pareja Donato-Bartolozzi pasó al cine en calidad de guionistas del primer experimento de cine infantil anterior a la guerra civil hecho con muñecos articulados (*Pipo y Pipa en busca de Cocolín*, 1935); y, al exiliarse ambos en México, sus creaciones también inspiraron una de las primeras cintas infantiles allí, esta vez sustituyendo los muñecos por intérpretes de carne y hueso (*Las aventuras de Cucuruchito y Pinocho*, 1942). Más recientemente, de la unión de las tiras del

cómic de *Ivá* (Ramón Tosas) –publicadas en el semanario *El Jueves*– con el mundo del teatro, surgirán en los años 90 dos espectáculos *de guión* de humor considerados los mejores de aquellos años pues arrasaron entre la juventud (*Historias de la puta mili*, 1990, y *Makinavaja, el último chorizo*, 1989-1991), lo que obligó a trasladar los personajes de ambos títulos al cine en sendos films homónimos de 1992 y 1993.

4.3.3.4. La traslación de un género teatral a otro: el original teatral se toma como referente temático para traspasarlo a la estética y a la estructura dramática de otros géneros o subgéneros escénicos de los que surgirá la versión cinematográfica. Este concepto de adaptación le sirvió a Carlos Saura y Antonio Gades como punto de partida de sus versiones de *Bodas de sangre* (1980), y *El Amor Brujo* (1985), en las cuales no se recreaba la trama argumental de las obras en clave realista sino como un hecho escénico: la filmación de una coreografía y un ballet ideados por el bailarín a partir de los textos de García Lorca y Martínez Sierra. La atracción hacia estos mismos autores ya había fructificado en otras cintas expresadas mediante la danza (*Luna de miel*,

Cristina Hoyos y Antonio Gades en la versión de ***El Amor Brujo* (1985)** a partir del espectáculo creado por el bailarín.

1958, y *Nanas de espinas*, 1984)[74], a la vez que se venían adaptando diversos espectáculos flamencos en donde la música y el baile desempeñaban un papel importante: *Camelamos naquerar* (1976), *Corre, gitano* [*¡Ay jondo…y lo que quea por cantar!*, 1982], y *Alma gitana* [*El bailaor*, 1995]. A éstos hay que sumar, en el repertorio de espectáculos autóctonos filmados, la versión del montaje del grupo "Els Comediants", *Karnabal* [basada en *Alé*, 1985].

La traslación de géneros dramáticos –vinculada al cine musical español– había aparecido mucho antes, desde los prolíficos ciclos de cine *folklórico* y *de cuplés* a cuyos clichés formales se acoplaron de forma libérrima piezas derivadas de la escuela de sainetistas andaluces[75] al igual que otros textos de autores tan dispares como Ramos de Castro (*Yo canto para ti* [*El niño se las trae*], 1934); J. Dicenta (*Rosario la Cortijera*, 1935); Lope de Vega (*La moza de cántaro*, 1953); P. Millán Astray (*La chica del barrio* [*La tonta del bote*], 1955); Felíu y Codina (*María del Carmen*, 1935, y *Alma aragonesa* [*La Dolores*], 1960); H. Maura (*Los maridos no cenan en casa* [*Las desencantadas*], 1956); Arniches (*Lo que cuesta vivir* [*Es mi hombre*], 1957), *Charlestón* [*¡No te ofendas, Beatriz!*], 1959, y *Las estrellas*, 1960); Martínez Sierra (*Canción de Cuna*, 1961); Luca de Tena (*El huésped del sevillano*, 1968); y R.Romero (*Acelgas con champañ*, 1973).

Próximo a la traslación de un género teatral a otro discurre asimismo la reconversión fílmica de monólogos recientes. Parece ser que la máxima preocupación de los adaptadores es hacer olvidar su procedencia escénica. De ahí que, para adaptarlos al cine, no se hayan apoyado totalmente en su estructura original, y, para evitar la impresión previa de que estamos ante un monólogo, han reforzado la adaptación del guión empleando subhistorias y más personajes y aireando la acción, tal como nos muestran las versiones de obras escritas inicialmente para un solo actor: *Pepe Guindo* (1999), *Lázaro de Tormes* (2001), y *Valentín* (2003)[76]. Alejado de esos recursos, el autor-cineasta Rafael

74. Una anticipación del *film-ballet* en España la hallamos en *Niebla y sol* (1951), cuyo mayor interés no estribaba en el soporte argumental (la pieza *El infierno frío*, de H. Ruiz de la Fuente) sino en la secuencia de baile –ejecutado por Rosario y Antonio– que cerraba el film, con un tratamiento netamente expresionista.

75. A la tradición de los Quintero y seguidores pertenecen las versiones de *La Patria Chica* (1943), *María de los Reyes* (1947), *La Lola se va a los puertos* (1948), *Rumbo* (1949), *Lola la Piconera* (1951), *Gloria Mairena* (1953), *Malvaloca* (1954), *La Reina Mora* (1954), *Morena Clara* (1954), *Polvorilla* [*Los caballeros*, 1956], *Tremolina* [*Los papiros*, 1956], *El genio alegre* (1956), *Maravilla* (1957), *María de la O* (1958), *La copla andaluza* (1959), *Los claveles* (1960), y *El mesón del gitano* (1968).

76. El mismo esquema *desteatralizador* se da en *Yo me bajo en la próxima ¿y usted?* (1991) que, de estar planteada en la escena con dos únicos intérpretes que se desdoblaban en varios tipos para hacer una irónica reflexión sobre el paso del tiempo de una pareja, en la España de postguerra, sin más apoyo que

Gordon, al servirse de sus propios monólogos en el cine, ha acudido a todos los avances audiovisuales, bien acentuando el rasgo de la dramatización de la protagonista única sin ajustarse al mismo registro escénico para lo que se sirve del montaje encadenado en planos-secuencia (*La Reina Isabel en persona*, 1999), bien utilizando para su recreación la realidad virtual (*Teresa, Teresa*, 2002)[77].

4.3.4 La *subversión*: supone una traición al texto teatral –y, por tanto, al espíritu de la obra– que viene predeterminada por criterios ajenos al adaptador. La *subversión* es lo que caracteriza a diversos intentos de llevar al cine en el período de postguerra piezas teatrales comprometidas y guiones adaptados pues debieron someterse a los designios de la férrea censura franquista. Es a lo largo de dicho período en el que la *subversión* se manifiesta más específicamente por:

a) La prohibición total de la versión cinematográfica antes de ser adaptada, según atestiguan los frustrados proyectos de llevar a la pantalla en 1953, *La Estrella de Sevilla*, de Lope de Vega, por parte de J.A. Nieves Conde, y en 1962, *La camisa*, de Lauro Olmo, por José María Forqué.

b) La confiscación por la censura de largometrajes producidos en zona republicana: al secuestrar las copias de la versión de *Nuestra Natacha* en 1939, poco grata a las autoridades tanto por su asunto como por la condición de exiliado del autor de la pieza; y al impedir la difusión de films que planteaban abiertamente temas conflictivos en materia política como sucedió con *Bandera negra* (1957) por contener un alegato contra la pena de muerte.

c) Las amputaciones de censura en el guión adaptado, que afectaron a las versiones de *Fuenteovejuna* (1947), y de *Los tres etcéteras del coronel* [*Los tres etcéteras de Don Simón*, 1959]; y en el montaje final del film adaptado: los cortes infligidos a *La Duquesa de Benamejí* (1949) a fin de desligar la película de toda referencia histórica o conexión con la realidad[78]; y los veinte

los clichés musicales de la época, su versión cinematográfica añade escenas nuevas en un intento por visualizar la estructura narrativa de la pieza.

77. El primordial acierto de esta película (la comparecencia de Teresa de Jesús en un programa televisivo junto a otros invitados) lo resalta Francisco Gutiérrez Carbajo en "El teatro en el cine español del siglo XXI: narratividad y dramatización", *Teatro, novela y cine en los inicios del Siglo XX1* (J. Romera Castillo, ed.), Madrid, Visor, 2008, pp. 57-77.

78. Véase el trabajo de Inmaculada Gordillo, "La Duquesa de Benamejí de Luis Lucia", en *8 Calas Cinematográficas en la Literatura de la Generación del 98*, Sevilla, Padilla Libros Editores & Libros, 1999, pp. 56-59.

Amparo Rivelles y Jorge Mistral en ***La Duquesa de Benamejí* (1949)**, un caso de *sudversión* al vaciar la obra de los Machado de toda referencia a la realidad histórica.

cortes a *La muralla* (1958) pese a seguir fielmente la exitosa pieza de teatro con más de dos mil representaciones en toda España[79].

Y d) La suavización de los aspectos más críticos y trasgresores del texto literario que ha de ser adaptado: el tabú del suicidio afectó por igual a las dos versiones de *La hija de Juan Simón*. En la de 1936 el suicido final de la protagonista se cambió por un final feliz (éste por motivos comerciales), pero en la segunda versión de 1956, mucho más fiel al original, debió sustituirse por la muerte por enfermedad de la protagonista. La cuestión de la supresión del suicido final de un personaje lo encontramos igualmente –aunque no por motivos de censura– en la versión hecha en Argentina de *En la ardiente oscuridad* (1959), al escamotearse la decisión última del protagonista invidente con

79. Deben recordarse algunas otras versiones *ilustrativas* que debieron plegarse, antes o después del montaje final, a algunos cambios y mutilaciones censoriales: *Orosia* (1942), *Murió hace 15 años* (1954), *Juego de niños* (1957), y *La venganza de Don Mendo* (1961).

un desenlace acomodaticio y melodramático que tanto indignó al dramaturgo Buero Vallejo por romper el sentido original de la pieza adaptada[80].

4.3.5 La *deformación*: oculta o distorsiona el origen del texto literario y caracteriza a aquellas versiones libérrimas que sólo buscan el reclamo comercial, escondido tras el título de la obra o el autor de prestigio. En ellas se utilizan elementos, acciones y personajes e, incluso, la anécdota argumental de una obra aunque se prescinda arbitrariamente de una parte considerable del texto y de su sentido original, como sucedió en la versión italiana de la Tragicomedia de Fernando de Rojas (*Celestina P…R…*, 1964), que actualizaba a su protagonista convertida ahora en alcahueta de lujo desenvolviéndose en los ambientes de Milán sin referencia alguna a la pareja de Calixto y Melibea. La *deformación* del sentido del texto con nuevos pasajes tendentes a subrayar lo erótico y licencioso, en detrimento del asunto de la pieza, atañe a las versiones mexicana (1973) y española (1995) de aquel mismo título clásico[81], al personaje del Don Juan, visto en su parodia (*Juanito Tenorio*, 1908), como vehículo porno (*Parodia del Tenorio*, 1910), y en plan libertino (*Los amores de Don Juan*, 1970, y *¡Viva/Muera Don Juan Tenorio!*, 1976); y a una heroína del teatro romántico (*Juana la Loca* [*Locura de amor*], 2001).

Al omitir el título original y la autoría, o al citar al autor y no la obra, otras versiones acaban ofreciendo una imagen irreconocible y confusa del texto que ha servido como fuente de inspiración, por más que el adaptador se escude con frases en los títulos de crédito como *"inspirada en…", "adaptada libremente de la obra…",* o *"basada en algunos elementos de…"*, etc. En el conjunto de las cinematografías hispanas aparece ese cupo de versiones *inconfesadas* que bajo diferentes títulos nos remiten –en muchos casos, sin citarlas– a piezas de E. López Alarcón (*Madrid se divorcia*, 1934), Muñoz Seca (*¡Qué tío más grande!* [*El último bravo*], 1934), López Pinillos (*Los hijos mandan* [*El caudal de los hijos*], 1939), Dicenta y Paso hijos (*Bésame mucho*

80. Remontándonos a la época del mudo se encuentra otro caso de imposición del final feliz queriendo evitar un desastre comercial, esta vez no conseguido. Se trata del ambicioso proyecto de 1918 de reunir en la pantalla a dos de los grandes ídolos escénicos, Irene López Heredia y Ernesto Vilches, mediante la adaptación de la obra del propio actor, una historia melodramática que debía hacer honor al título originalmente previsto (*El último beso*): el protagonista era alcanzado por un disparo de su rival el mismo día en que su novia descubría que la había salvado de las garras del rufián pero…la fortaleza física hacía que se recuperara y disfrutara de su amor lejos de España, lo que supuso que aquel título se cambiara por el de *El Golfo*, según la referencia de L. E. Ruiz, *El cine mudo español en sus películas*, op. cit., pp. 202-203.

81. Ambas adaptaciones se sirvieron de la *Tragicomedia de Calixto y Melibea* para extraer desnudos, orgías, fantasías oníricas e imágenes excitantes en que los personajes sólo muestran intimidades físicas.

[*La casa de Salud*], 1944), Suárez de Deza (*El amor las vuelve locas* [*¡Oh, oh, el amor!*], 1945; y *Bella la Salvaje* [*La Dama Salvaje*], 1952); Pemán (*El Capitán de Loyola* [*El Divino Impaciente*], 1948, y *Rebeldía* [*La luz de la víspera*], 1953); Julio Alejandro (*La alegre casada* [*El termómetro marca 40*], 1951, y *Después de la tormenta* [*El otro hermano*], 1955); Fernández de Sevilla (*Sor Alegría* [*Madre Alegría*], 1952, y *La Hermana Alegría* [*La casa del olvido*], 1954); C. Llópis (*Maldición gitana* [*Más acá de el más allá*], 1953); Antonio Paso (*Su desconsolada esposa*, 1957); Mur Oti (*Duelo en la cañada* [*El mayoral*], 1959); Arniches (*Mi esqueleto* [*¡Que viene mi marido!*], 1959); Armiñán (*Piso de solteros* [*Pisito de solteras*], 1964); Rafael de León (*Tercio de quites*, 1951, y *Gitana* [*María Magdalena*], 1965); R. Peña (*Fray Torero* [*Los Gabrieles*], 1965); Torrado y Navarro (*Cleopatra era Cándida* [*Doña Vitamina*], 1964, y *La rebelión de las hijas* [*Los novios de mis hijas*], 1969); A. De la Iglesia (*Matrimonio al desnudo* [*El escándalo del alma dormida*], 1974); y Ruiz Iriarte (*Estimado Sr. Juez* [*El puente de los suicidas*], 1978).

La *deformación* aparece en los *remakes* o segundas, terceras y cuartas versiones de obras recurrentes a lo largo del tiempo a las que sus adaptadores, por un afán novedoso, intentan poner al día o *modernizar* sin un riguroso tratamiento del guión y, aunque conserven el título y el nombre del autor, los cambios y supresiones introducidos resultan incoherentes con respecto al espíritu original, según nos han mostrado las versiones de piezas antiguas pretendidamente remozadas y supeditadas al histrionismo de Paco Martínez Soria[82], así como los cambios de época y lugares del Madrid de los 40 y 50 al de los 90, en las versiones tituladas *Una mujer bajo la lluvia* [*La vida en un hilo,* 1991], de Neville, y *Cásate conmigo, Maribel* [*Maribel y la extraña familia*, 1998], de Mihura[83], y las reconversiones de tipos, ambientes y oficios a la hora de adaptar por última vez a Arniches (*La chica del gato*, 1962, *Es mi hombre*, 1965, *Aquí mando yo* [*Yo quiero*], 1966, y *Tápame contigo* [*Los enredos me están matando*, 1970]; a *Jardiel Poncela* (*Fantasmas en la casa* [*Los habitantes de la casa deshabitada*], 1958, *Usted tiene ojos de mujer fa-*

82. El extenso ciclo lo componen: *El abuelo tiene un plan* [*Cosas de papá y mamá*], 1972, y *Estoy hecho un chaval* [*Juan Jubilado*], 1975), de A. Paso; *El padre de la criatura* [*La cigüeña dijo sí*], 1972), de C. Llópis; *El calzonazos* [*La locura de Don Juan*], 1974), de C. Arniches; *El alegre divorciado* [*Anacleto se divorcia*], 1975), de Muñoz Seca; y *¡Vaya par de gemelos!* [*¡Guárdame el secreto, Lucas!* 1977], *Es peligroso casarse a los 60* [*Te casas a los 60 ¿y qué?*, 1980], y *La tía de Carlos* (1980), de Dionisio Ramos.

83. De ambos autores se han realizado otras versiones *actualizadas*: *El diablo en vacaciones* [*Veinte añitos*, 1963], de Neville; y *Auf engel schiesst man nicht* (1960), versión alemana de *Melocotón en almíbar*, de Mihura.

tal, 1962, *Las cinco advertencias de Satanás*, 1969, *Un adulterio decente*, 1969, *Las siete vidas del gato*, 1970, y *Blanca por fuera, rosa por dentro*, 1971); A. Paso (*Prohibido enamorarse* [*Cosas de papá y mamá*], 1961, *Una señora estupenda* [*Cuando tú me necesites*], 1967, y *Cómo casarse en siete días*, 1969); J. López Rubio (*La otra orilla*, 1964); Prada-Iquino (*El difunto es un vivo*, 1955, *La viudita ye-ye*, 1968, y *Busco tonta para fin de semana*, 1972); Muñoz Seca (*Los extremeños se tocan*, 1969); Alonso Millán (*Marta* [*Estado civil: Marta*], 1970, *No desearás la mujer del vecino* [*La idea fija*], 1971, y *El cianuro ¿sólo o con leche?*, 1993); P. M. Herrero (*Los pecados de una chica casi decente* [*La balada de los tres inocentes*], 1975, y *El Alcalde y la política* [*No le busques tres piernas al alcalde*], 1979); S. Junyent (*Hay que deshacer la casa*, 1986); A. Mañas (*Montoyas y Tarantos* [*Historia de los Tarantos*], 1989); Joan de Sagarra (*La herida luminosa*, 1996); y Alonso de Santos (*Bajarse al moro*, 1988, y *Salvajes*, 2001).

Aparte las versiones citadas, en el cine español encontramos algunas más que adolecen de un tratamiento incoherente del texto que les sirve de base, bien por desvirtuar los personajes centrales como sucede con los dramas de Benavente (*Señora Ama*, 1954, y *Pepa Doncel*, 1969), y J. Salom (*La noche de los cien pájaros*, 1974), bien por alterar la visión histórica de un tema sobre la épica canaria (*Tirma*, 1954), malogrado por los desmanes de su caótica producción[84].

Y, por último, hay que referirse a la *deformación* que aparece en versiones latinoamericanas de obras que han quedado desfiguradas por completo: el sainete crítico de Arniches (*¡Qué hombre tan simpático!*, 1942), convertido en una burda astracanada; *Morenita Clara* (1943), al transformar su argumento *adulto* en *infantil* presentaba a la gitana de la obra en una niña disfrazada; la comedia de Mihura y Tono, *Ni pobres ni ricos* [*Ni pobre ni rico sino todo lo contrario,* 1952]; el vodevil de Arteche-Vaszary (*La casa de las muchachas* [*Calle del Río nº 27*], 1968), pasando a convertirse en un pastiche revisteril; y la forma en que la comedia *de miedo* argentina (*Mingo y Aníbal en la mansión embrujada*, 1986) estropeaba el divertido texto de Paso, *Vamos a contar mentiras*[85].

84. Sobre los contratiempos de esta malograda cinta pese a la cifra de los ocho guionistas acreditados –entre los que se encontraba M. Antonioni–, Véase la "Crónica de una epopeya", de Sergio Olivari, en Juan del Río Ayala, *Tirma*, Las Palmas de Gran Canaria, Edirca, 1990, pp. 117-130.

85. Tampoco dejaban nada en pie de los originales las otras comedias de Alfonso Paso, en Argentina, puestas al servicio del cantante Palito Ortega y del cómico José Marrone: *Fiebre de primavera* [*La fiebre de*

II.4.4. Adaptación desconocida

Tras los tipos de versiones estudiados anteriormente, permanecen algunos títulos de difícil catalogación pues sobre ellos pesan datos apenas esclarecedores. De ahí que estas versiones resulten *desconocidas* por diversas causas:

a) Se tiene constancia del autor y obra adaptados pero se desconoce su planteamiento y detalles complementarios. Cronológicamente, los casos más antiguos lo constituyen *La Madre* (1916), producción italiana sobre la obra homónima de Santiago Rusiñol, interpretada por Italia Vitaliani, y *El Pobre Valbuena* (fechado hacia 1920), versión extraída del sainete lírico de Carlos Arniches cuyo artífice es Manuel Noriega. Este pionero de origen español trabajaba en el cine mexicano pero, dada la precaria situación entonces de aquella industria, se vio obligado a trasladarse a Nueva York para realizarla con destino a los circuitos hispanos de exhibición. Se desconocen los detalles de la adaptación del texto teatral aunque no sería el último sainete arnichesco que plasmaría[86]. Al sonoro pertenecen *La mariposa que voló sobre el mar* (1948-1951), versión de la obra homónima de Benavente cuyo estreno no consta en ninguna fuente[87]; *El condenado por desconfiado* (1952), traslación del drama religioso de Tirso de Molina al medio mexicano llevada a cabo por el poeta-cineasta Manuel Altolaguirre utilizando como intérpretes a estudiantes universitarios, sin que haya constancia de que tal ensayo fílmico se exhibiera comercialmente como otras experiencias cinematográficas suyas a partir de textos clásicos. De *El Reino de Dios* (1946), dirigida por Martínez Sierra en Argentina, *O noivo de minha mulher* (1950), versión brasileña de *¡Que viene mi marido!*, de Arniches, realizada por Ferrucio Cerio, y *Agaçlar ayakta ölür* (1964), realizada por el turco Memduh Ur, a partir de *Los árboles mueren de pie*, de Casona, no se tienen más referencias.

b) Versiones desconocidas por su deterioro o destrucción técnicas: la desaparición de films por estos motivos afecta a tres títulos, *La Alhambra* o *El suspiro del moro* (1936), versión de la pieza homónima de Fernández de Se-

---

junio, 1965], *De profesión sospechosos* (1965), *Vivir es formidable* (1966), y *Me gusta esa chica* [*Casi Lolita*, 1972].

86. En la trayectoria posterior de Noriega a su vuelta a Madrid figuran adaptaciones de *Alma de Dios* (1923), *Los Guapos* (1923), y *Don Quintín el Amargao* (1925).

87. La fecha de estreno no aparece en el índice de películas confeccionado por Fernando Méndez-Leite, *Historia del Cine Español*, Vol. II, Madrid, Rialp, 1965, p. 742; y este dato lo corrobora Angel Luis Hueso quien la encuadra en el apartado de "Películas inacabadas" y añade que "la cinta fue rematada en 1951", *Catálogo del cine español. Películas de ficción 1941-1950.Volumen F – 4*, Madrid, Catedra/ Filmoteca Española, 1998, p. 431.

villa, la cual conoció dos estrenos con distinto título, el de 1937, y el del 1 de enero de 1940 para cuyo lanzamiento con el de *El suspiro del moro* se habían rodado escenas adicionales por parte del ayudante de fotografía (Juan Mariné), pero de sus copias hoy tan sólo se conservan dos minutos en la Filmoteca de la Generalitat Valenciana[88]; la versión confiscada y prohibida de *Nuestra Natacha* (1936), cuyas copias ardieron en el incendio de los laboratorios donde estaban depositadas; y *Um homem às direitas* (1944), de J. Brum do Canto, versión lusa de *Cobardías*, título original de la pieza de Linares Rivas, con el que se estrenó la cinta en España con bastante éxito aunque los negativos –guardados por Maroto, asesor técnico del director portugués– quedaron igualmente destruidos en un incendio[89].

c) Versiones que mantienen la confusión con respecto a la obra adaptada pero no la del autor: los dos casos registrados coinciden en haberse inspirado en obras de Calderón de la Barca que, por intrincadas razones, ni se especifican en ninguna de las fuentes consultadas ni resultan fáciles de descifrar. La película muda estadounidense, *The Night of Love* (1927), interpretada por la pareja de moda de los años 20, Vilma Banky-Ronald Colman, se estrenó en España como *Venganza gitana*, título alusivo a la trama argumental recogida por algunas fuentes[90]. Pero no menos enigmática resulta la versión de la otra pieza calderoniana no desvelada por sus artífices y adaptada en México al ambiente de la comedia moderna. Del título, *El casado casa quiere* (1947), además de no figurar en las ediciones de las obras completas de su autor[91], ni siquiera el historiador Emilio García Riera ha podido recabar más datos por la pésima distribución que hizo de ella la RKO estrenándola de mala manera, por lo que la empresa subsidiaria Ramex puso fin con la película a sus actividades en México, sin que él mismo llegue a aclararse y, en el breve comentario que le dedica en su monumental ensayo, termine por tirar la toalla: "A saber qué tiene que ver esa trama moderna con la pieza de Calderón de la Barca, adap-

88. Según revela el *Catálogo general del cine de la Guerra Civil* (Alfonso del Amo y María Luisa Ibáñez, eds.), Madrid, Cátedra/Filmoteca Española, 1996, p. 832.
89. Suceso relatado por el propio Eduardo García Maroto en su libro de memorias *Aventuras y desventuras del cine español*, Barcelona, Plaza y Janés, 1988, pp. 150-158.
90. "Lenora Coffe *cocinó* la historia y escenografía de este drama de costumbres en el cual Colman encarna a un gitano de oscuros bucles y dorados anillos en las orejas. Un cobarde duque le pone una trampa a su novia cuando él no está, la noche de su boda, y, como romaní, Colman hace lo mismo cuando el villano se esposa con una bella princesa que es Vilma Banky, llevándosela como su gitana al campamento…", sinopsis obtenida de Ronald Bergan, *The United Artists Story*, London, Octopus Books, 1986, p. 30.
91. Las 110 obras enviadas por el propio dramaturgo al Duque de Veragua y recogidas en la Introducción de Luis Astrana Marín a su edición de *Obras Completas (Dramas)*, Madrid, Aguilar, 1945, pp. 43-44.

tada para la película"[92]. Por nuestra parte, ha sido igualmente inútil tratar de identificar ambas comedias tras múltiples e infructuosas averiguaciones.

d) Versiones de las cuales se conoce sólo la obra y autor y el país de producción pero de las que no existen siquiera datos técnicos ni artísticos. A esta última categoría pertenecen las tres ignotas versiones del *Don Juan Tenorio* español filmadas en Portugal (*Don Joao*) (1917), Italia (*Don Giovanni*) (1916), y Filipinas (*Don Juan Tenoso*) (1949), citadas en el índice general de versiones literarias y cinematográficas del mito de Don Juan en uno de los más recientes trabajos sobre el tema[93].

II.5. Conclusiones

En síntesis, la Tipología de Adaptaciones del teatro español en el cine ofrece los siguientes aspectos:

1. Cuantitativamente, el número de Adaptaciones Íntegras (343) resulta superior al de Adaptaciones Libres (325).
2. La cifra global de la Adaptación Íntegra se reparte entre versiones *Ilustrativas* (276), *Creativas* (49), *Metateatrales* (17), y *Representaciones Adaptadas* (1).
3. En el grupo de las *Ilustrativas*, las cintas sonoras (214) superan a las mudas (56), y, en ambos casos, las producciones españolas (191) van por delante de las extranjeras (26).
4. A la técnica *Creativa* le corresponden 7 films en el mudo, época en la que viene a destacar la estética renovadora del director Benito Perojo aplicada a la adaptación de obras de los dramaturgos entonces de moda (Benavente, los Quintero y Luca de Tena).
5. La misma técnica *Creativa* utilizada en el sonoro sorprende, no tanto por la cantidad de films (42) sino por la agilidad y eficacia con que la aplicaron distintos realizadores en los años 30, y por la sutileza y sofisticación que ofrecieron otros directores en el cultivo de comedias en el período de postguerra.
6. La versión *creativa* no abunda tanto en el cine extranjero, con apenas 5 títulos, mientras las versiones vinculadas a lo *metateatral* corresponden en

92. *Historia Documental del Cine Mexicano* (Vol. 4: 1946-1948), Guadalajara, Universidad, 1993, p. 133.
93. Luis Miguel Fernández, "Don Juan en imágenes. Aproximación a la recreación cinematográfica del personaje", en *Don Juan Tenorio en la España del siglo XX. Literatura y cine* (Ana Sofía Pérez Bustamante, ed.), Madrid, Cátedra, 1998, pp. 503-571.

su mayoría al cine sonoro español (15) –frente a los dos films extranjeros– en el que el tema del teatro dentro del teatro en el cine apareció magníficamente recreado en films como *Un drama nuevo* (1946), *Las salvajes en Puente San Gil* (1966), *Bodas de sangre* (1980), y *¡Ay, Carmela!* (1990).

7. La única experiencia de *representación adaptada* la ilustra *Don Juan Tenorio* (1951), sustentada en la filmación del célebre montaje homónimo fuera del teatro, en un plató cinematográfico.
8. Las versiones *reducidas* conocieron su mayor auge en la etapa muda (39 films), puestas en práctica desde la temprana versión mexicana de *Don Juan Tenorio* (1898) por los pioneros del cine de habla hispana, inglesa y alemana. En el sonoro (21 films), las versiones *reducidas* se aplicaron mayormente a mediometrajes *argumentados* realizados al margen del cine comercial.
9. En el apartado de la Adaptación Libre sobresale la denominada *recreación* o actualización del texto teatral, por haber sido la línea seguida en algunas obras maestras del cine español (*Calle Mayor*), y en versiones de clásicos con planteamientos estéticos propios (*La Dama Duende*).
10. La refundición de dos o más obras en un solo relato fílmico lo esbozaron con acierto en el mudo Segundo de Chomón y Nemesio Sobrevila, pero este procedimiento de *Fusión*, acometido en el sonoro por jóvenes directores vanguardistas, llegará a convertirse en el cine azteca en una fórmula de hibridismo desorbitado.
11. La *traslación* de piezas teatrales a países distintos de los que las situó su autor, salvo rigurosas excepciones (la *Bodas de sangre* marroquí o *La malquerida* del Indio Fernández) se reveló una práctica que desvirtuaba y destrozaba las obras de humor español del siglo XX en el conjunto de las versiones hispanoamericanas.
12. Dos tragedias de Séneca fueron utilizadas sabiamente en una verdadera actualización de los mitos antiguos trasladadas al paisaje mediterráneo español (*Fedra*, 1956), y al ambiente mexicano actual (la versión de *Medea* titulada *Así es la vida*, 2000).
13. Otros casos distintos de modernización de obras de teatro clásico, por imperativos comerciales, no pasaron de anecdóticos anacronismos.
14. El camino inverso a la adaptación, la reconversión de asuntos cinematográficos en obras teatrales, después de ensayarse con éxito en el mudo con *Nobleza baturra* (1925), lo perfeccionaron Edgar Neville y Miguel Mihura en la transformación de sus ingeniosos guiones (*La vida en un hilo*

y *Mi adorado Juan*) en dos de sus mejores piezas de comedia homónimas, respectivamente.

15. El concepto de adaptación de un género teatral a la estructura de otro del que surgirá la versión cinematográfica tuvo sus mejores hallazgos en los *film-ballet* de Saura-Gades a partir de textos de García Lorca y Martínez Sierra.
16. La *subversión* se manifiesta especialmente en aquellas versiones del cine de postguerra que intentaron adaptar piezas teatrales de denuncia y, en consecuencia, cargaron con los inconvenientes de la férrea censura franquista al quedar prohibidas, total o parcialmente, o ser confiscadas, dulcificadas o mutiladas.
17. La distorsión del sentido del texto literario en versiones *inconfesadas* o deformadas alcanzó una alta proporción (alrededor de 90 títulos) en el conjunto de las cinematografías hispanas donde las concesiones a un falso erotismo y los intentos de *modernizar* piezas tradicionales iban en detrimento de temas clásicos (*La Celestina* y el *Don Juan*) y populares autores de nuestra dramaturgia.
18. Los tipos de versiones *desconocidas* han obedecido a cierta oscura tendencia a confusiones con respecto a la obra adaptada, dando lugar a productos fílmicos que son un enigma para cualquier investigador por la inexistencia de datos y lo exótico del lugar geográfico de procedencia –Filipinas, Brasil, Turquía, por ejemplo–, o bien una incógnita por razones político-industriales de confiscación y destrucción técnica de sus copias.

II.6. Bibliografía

BARBERO, Antonio, "La Literatura en el cine. El teatro español en la pantalla mundial", *Revista Internacional del Cine*, nº 4– Septiembre, 1952, Año I, pp. 21-26 y 91-94.

BALDELLI, Pio, *El cine y la obra literaria*, La Habana, ICAIC, 1966.

BAZIN, André, *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 1966.

BERGAN, Ronald, *The United Artists Story*, London, Octopus Books, 1986.

BETTETINI, Gianfranco, *La conversación audiovisual*, Madrid, Cátedra, 1986.

DEL AMO, Alfonso, e IBÁÑEZ, María Luisa (eds.), *Catálogo general del cine de la Guerra Civil*, Madrid, Cátedra/Filmoteca Española, 1996.

COIRA, Pepe, *Antonio Román. Un cineasta de la posguerra*, Madrid, Complutense, 2004.

COMPANY, Juan Miguel, *El trazo de la letra en la imagen*, Madrid, Cátedra, 1987.

DEL RIO AYALA, Juan, *Tirma*, Las Palmas de Gran Canaria, Edirca, 1990.

DICENTA ALONSO, Joaquín, *Nobleza baturra*, El Teatro Moderno, núm. 191, 1929.

GARCÍA MAROTO, Eduardo, *Aventuras y desventuras del cine español*, Barcelona, Plaza y Janés, 1988.

GARCÍA RIERA, Emilio, *Historia Documental del Cine Mexicano* (16 Vols.), Guadalajara, Universidad, 1992-1994.

GIMFERRER, Pere, *Cine y literatura*, Barcelona, Planeta, 1985.

GÓMEZ, María Asunción, *Del escenario a la pantalla. La adaptación cinematográfica del teatro español*, Chapell Hill, Universidad de Carolina del Norte, 2000.

GÓMEZ MESA, Luis, *La novela y el teatro, fuentes argumentales del cine español*, Madrid, Uniespaña, 1967.

— *Literatura española en el cine nacional. 1907-1977. Documentación y crítica*, Madrid, Filmoteca Nacional, 1978.

GÓMEZ VILCHES, José, *Cine y Literatura. Diccionario de adaptaciones de la Literatura Española*, Área de Cultura Ayuntamiento de Málaga, 1998.

GUARINOS, Virginia, *Teatro y cine*, Sevilla, Padilla, 1996.

GUBERN, Román, *El cine sonoro en la II República (1929-1936)*, Barcelona, Lumen, 1977.

— *Benito Perojo. Supervivencia o pionerismo*, Madrid, Filmoteca Española, 1994.

HELBO, André, *L´Adaptation. Du théatre au cinema*, Paris, Armand Colin, 1997.

HUESO, Angel Luis, *Catálogo del cine español. Películas de ficción 1941–1950. Volumen F-4*, Madrid, Cátedra/Filmoteca Española, 1998.

JAIME, Antoine, *Literatura y cine en España (1975-1995)*, Madrid, Cátedra, 2000.

MARÍAS, Miguel, *Manuel Mur Oti. Las raíces del drama*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa/Filmoteca Española, 1992.

MARTIN, Marcel, *El lenguaje del cine*, Barcelona, Gedisa, 1990.

MEDINA VICARIO, Miguel, *Los géneros dramáticos*, Madrid, Fundamentos, 2008.

MÉNDEZ-LEITE, Fernando, *Historia del Cine Español*, Vol. II, Madrid, Rialp, 1965.

MITRY, Jean, *Estética y psicología del cine*, Vol. 2, Madrid, Siglo XXI, 1978.

MÍNGUEZ ARRANZ, Norberto, *La novela y el cine. Análisis comparativo de los discursos narrativos*, Valencia, Ediciones de la Mirada, 1998.

MONCHO AGUIRRE, Juan de Mata, *Cine y Literatura. La adaptación literaria en el cine español*, Valencia, Filmoteca Valenciana, 1986.

— *Las adaptaciones de obras del teatro español en el cine y el influjo de éste en los dramaturgos*, Alicante, Universidad, 2000.

PEÑA ARDID, Carmen, *Literatura y cine. Una aproximación comparativa*, Madrid, Cátedra, 1992.

PÉREZ BUSTAMANTE, Ana Sofía (ed.), *Don Juan Tenorio en la España del siglo XX. Literatura y cine*, Madrid, Cátedra, 1998.

PÉREZ PERUCHA, Julio (comp.), *Antología crítica del cine español, 1906–1995*, Madrid, Cátedra/Filmoteca Española, 1997.

QUESADA, Luis, *La novela española y el cine*, Madrid, Ediciones JC, 1986.

RÍOS CARRATALÁ, Juan Antonio, *Lo sainetesco en el cine español*, Alicante, Universidad, 1997.

— *El teatro en el cine español*, Alicante, Instituto Juan Gil-Albert, 1999.

— y SANDERSON (eds.), *Relaciones entre el Cine y la Literatura: el teatro en el cine*, Alicante, Universidad, 1996.

ROMERA CASTILLO, José (ed.), *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX*, Madrid, Visor Libros, 2002.

— *Teatro, novela y cine en los inicios del Siglo XX1*, Madrid, Visor Libros, 2008.

SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis, *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*, Barcelona, Paidós, 2000.

SEGER, Linda, *El arte de la adaptación*, Madrid, Rialp, 1993.

URRUTIA, Jorge, *Imago Litterae. Cine. Literatura*, Sevilla, Alfar, 1984.

UTRERA MACÍAS, Rafael, *Modernismo y 98 frente a Cinematógrafo*, Sevilla, Publicaciones de la Universidad, 1981.

— *Poética cinematográfica de Rafael Alberti, Sevilla, Fundación El Monte, 2006*.

— *Literatura y Cine. Adaptaciones I. Del teatro al Cine*, Sevilla, Padilla Libros (*Cuadernos de EIHCEROA, 7-8*), 2007.

— (ed.), *8 Calas Cinematográficas en la Literatura de la Generación del 98*, Sevilla, Padilla Libros Editores & Libros, 1999.

SEGUNDA PARTE

III. ÉPOCAS LITERARIAS Y AUTORES ESPAÑOLES ADAPTADOS: DEL TEATRO LATINO AL DECIMONÓNICO

III.1. Las tragedias de un español latinizado

III.1.1. **Séneca**, Lucio Anneo (Córdoba, c. 4 a. J.C. – Roma, 65 d. J.C.)

Aunque nacido en España, Séneca desarrolló su vida de político y filósofo en la Roma de los emperadores Claudio y Nerón del que fue preceptor. Sus obras en prosa pertenecen casi exclusivamente a la filosofía moral práctica (los tratados bajo el nombre de *Diálogos*, *De la vida retirada*, *De la brevedad de la vida*, etc.). El *corpus* dramático está integrado por nueve tragedias cuya intención capital es también moral, y apenas hay en ellas acción pues no fueron escritas para ser representadas sino leídas, lo que explica en parte su estatismo. Él, al igual que otros autores, trataba de imitar a Sófocles o Eurípides, de ahí que en las más antiguas de su repertorio (*Hércules furens*, *Oedipus* y *Agamemno*), prevalece la influencia del primero, mientras que en las demás (*Troades*, *Thyestes*, *Phoenissae*, *Phaedra*, *Medea*, etc.) predomina la de Eurípides. Tanto *Fedra* como *Medea* contienen dos de sus personajes más poderosos. La primera describe la ardiente pasión de la esposa de Teseo hacia su hijastro Hipólito, y la segunda la venganza urdida por la maga Medea ante su infiel marido Jasón huyendo con sus hijos y matándolos para luego marcharse en un carro mágico arrastrado por dragones. Ambas obras servirán de modelo a Corneille y a Racine cuando en la Europa del siglo XVI renazca la tragedia clásica, y en el XX y comienzos del XXI ambos títulos también serán incorporados al cine actualizando sus antiguas tramas. En España, el primer intento surgió del director Manuel Mur Oti con su *Fedra* (1956), ambientada en un lugar de la costa mediterránea y cargada de erotismo, y, años después, el director mexicano Arturo Ripstein transformó el mito de Medea, en *Así es la vida* (2000), en un caso real de la vida actual de su país: ella es aquí una curandera, engañada y abandonada por su marido, atiende a sus hijos

Emma Penella en ***Fedra* (1956)**, libre actualización de la tragedia de Séneca en la que se trasladaba su acción al ambiente mediterráneo.

y el dispensario donde practica abortos mientras alimenta sus ansias de venganza. Más reciente es la adaptación de Javier Aguirre, *Medea 2* (2006), que constituye una nueva reelaboración de la obra original de Séneca para trazar una trágica reflexión sobre la muerte.

Fedra. Pr.: Suevia Films (España), 1956. G.: Manuel Mur Oti y Antonio Vich sobre la obra homónima. D.: Manuel Mur Otri. I.: Emma Penella, Vicente Parra, Enrique Diosdado, Rafael Calvo, Raúl Cancio, Porfiria Sanchiz, Manuel de Juan, Alfonso Rojas. V.: Libre (*Traslación* de época).

Así es la vida. Pr.: Filmanía-Gardenia Producciones– IMC-Wanda Visión-DMVB (México-España-Francia), 2000. G.: Paz Alicia Garcíadiego, basado en *Medea*. D.: Arturo Ripstein. I.: Arcelia Ramírez, Luis Felipe Tovar, Patricia Reyes Spíndola, Ernesto Yáñez, Francesca Guillén, Daniela Carvajal, Beto Alonso Gil. V.: Libre (*Traslación* de época).

Medea 2. Pr.: España, 2006. G.: Javier Aguirre, basado en *Medea*. D.: Javier Aguirre. I.: Esperanza Roy, José Pedro Carrión, Manuel de Blas, Nati Mistral, Fernando Fernán Gómez. V.: Libre (*Recreación*).

III.2. El Teatro Medieval y Prerrenacentista

III.2.1. **Misteri d´Elx** (Segunda mitad del siglo XV)

Drama sacro-lírico que se celebra anualmente en la Basílica de Santa María de Elche y en el que se dramatiza la ascensión al cielo de la Virgen. Las representaciones de la *Festa* –cuyo formato se acerca a los misterios medievales– probablemente tuvieron su inicio en el siglo XV, con el auge de la temática asuncionista, aunque otras fuentes locales las asocian con un hecho milagroso que tuvo lugar en 1370, como es la aparición en la playa de la Virgen en un arca de madera que contenía el *consueta* o manuscrito de la Festa, un texto anónimo en lengua valenciana (el *llemosí*, catalán hablado por los valencianos de la época) que consta de un salmo y algunos versos latinos. La brevedad del texto refleja la menor importancia del aspecto literario frente al musical y al escénico[94].

En el ámbito cinematográfico se llevó a cabo un documental, producido en 1978 por capital americano y realizado por dos profesionales herederos de la tradición documentalista inglesa, Gudi Lawaetz y Michael Dodds. Éstos elaboraron el material de la Festa ilicitana estructurado por un Prólogo que introduce la leyenda (el hallazgo en la playa del Tamarit por parte de un vigía del arca con la imagen de la Virgen y el texto del Misteri), una contextualización entre sociológica y geográfica de esta pieza única y el carácter festivo-popular de su celebración, para terminar centrándose en el proceso completo del Misteri culminante en la representación logrando trasmitir la atmósfera que lo

94. Para una descripción más detallada remito al volumen *La Festa o Misteri d´Elx. Patrimonio de la Humanidad*, editado en Elche por el Patronat del Misteri d´Elx en 2007. En él, además de la Guía de la representación y la Historia de la Festa y de una Bibliografía básica, se incluyen dos DVD de los documentales producidos por el Grup RTVV Radiotelevisió Valenciana, en 2005, con realización de José Andreu Ibarra: *La Festa o Misteri d´Elx*, y *El Misteri d´Elx. Les veus d´un poble*.

hace posible y lo que concierne a una representación teatral: los preparativos, la maquillación, la tramoya, los espectadores. Es por ello que el *Misterio de Elche* recoge una buena parte de esta representación del drama asuncionista reuniendo las cualidades específicas estudiadas bajo el epígrafe de las representaciones *filmadas*[95].

Misterio de Elche. Pr.: Forger Shakespeare Library of Washington, EE.UU., 1978. G. y D.: Gudi Lawaetz y Michael Dodds. Documental. V.: Representación *filmada*.

III.2.2. **Fernando de Rojas** (La Puebla de Montalbán [Toledo], 1465? – Talavera de la Reina [Toledo], 1541)

Es el autor de la obra conocida como *La Celestina*, la cual nos ha llegado en dos versiones: A) con el título *Comedia de Calixto y Melibea*, editada en Burgos (1499); y B) como *Tragicomedia de Calixto y Melibea*, editada en Sevilla (1502), diferenciándose en el número de actos, que pasan de 16 en la primera, a 21 en la segunda. De *La Celestina* se han hecho numerosas ediciones en España y en el extranjero, y ha estado representada siempre en versiones adaptadas con ciertas reducciones[96]. Siendo su tema incomparablemente cinematográfico, este texto permaneció *"milagrosamente virgen a los malos tratos del cine español"*, en palabras de Basilio M.Patino, quien escribió un breve "Ensayo de adaptación cinematográfica de La Celestina", que viene a ser una improvisada adaptación partiendo de las escenas con las que daba comienzo y terminaba la obra[97]. El primer ensayo verdaderamente fílmico que utilizaba el texto de Rojas se halla en el film francés *Los ángeles exterminados* (1968), con guión de José Bergamín, que escogió fragmentos de las obras de un nutrido grupo de nuestros autores clásicos (Rojas, Teresa de Jesús, Lope, Cervantes, Calderón, Espronceda, etc.), cuyos textos leídos o recreados por

95. La película se estrenó en mayo de 1979 en el desaparecido Cine Capitol de Elche, y contó con el patrocinio de la Compañía Ford, de la Fundación Nacional de Humanidades de los EE.UU., y del Fondo Internacional para la Promoción de la Cultura de la Unesco, que aportaron los 21 millones de pesetas que costó el proyecto.
96. De la abundantísima bibliografía sobre esta obra recojo algunos estudios capitales: Mª Rosa Lida de Malkiel, *La originalidad artística de La Celestina*, Buenos Aires, Eudeba, 1962; José Antonio Maravall, *El mundo social de La Celestina*, Madrid, Gredos, 1964; Américo Castro, *La Celestina como contienda literaria*, Madrid, Ediciones *Revista de Occidente*, 1965; y el reciente ensayo de Miguel Martínez, *La Celestina de Rojas*, Madrid, Gredos, 1997.
97. Publicado en *Cinema Universitario*, núm. 1, Enero-Febrero-Marzo, 1955, pp. 75-84.

una compañía ambulante de cómicos se intercalaban con personajes y hechos reales del momento en que fue realizado el film, punto de partida para analizar el tema del amor como causa de muerte y crear un paralelismo entre el pasado y la más inmediata realidad de la España de los años 60.

Las versiones en cine de *La Celestina* han sido cuatro, realizadas en España y en el extranjero. A las españolas y mexicana se anticipó en 1964 la italiana bajo el título *La Celestina P...R...*, que ofrecía una traslación de la pieza al mundo moderno y centraba toda la acción en el personaje de una *alcahueta* milanesa, arribista y sin escrúpulos. Pero las limitaciones de esta película con respecto al original no residía sólo en actualizar el ambiente celestinesco (ampliando hasta cinco el número de pupilas), sino en prescindir de los personajes centrales del drama (Calixto y Melibea) y ofrecer un final más convencional al facilitar la huida de Celestina y trasladarse a Paris. La segunda versión (*La Celestina*, 1968), concierne a César Ardavín y, aunque éste contara con el asesoramiento del académico Criado del Val, en esta adaptación española se extirpó la razón de ser de la historia con unos decorados teatralizantes en que se borraban todos los elementos que pudieran conferir algo de realismo a la trama. Resultó una versión *reducida* cuyos traslúcidos desnudos, en una época en que tales imágenes estaban prohibidas, hizo que se convirtiera en una operación comercial de éxito inesperado. Las dos versiones siguientes –especialmente la mexicana– se sirvieron de la obra de Rojas para abundar de forma más explícita en lo erótico en detrimento del asunto y del sentido del texto: imágenes onírico-sadomasoquistas en *Celestina* (1973), y una inadecuada y morbosa ilustración de los aspectos más obvios en la adaptación de Gerardo Vera, haciéndose acreedora de los juicios más adversos de la crítica.

La Celestina P…R… Pr.: Aston Film (Italia), 1964. G.: Assia Noris, Sandro de Feo, Massimo Franciosa, Francesco Stegani, Luigi Magni y Carlo Lizzani, basado libremente en la *Tragicomedia de Calixto y Melibea*. D.: Carlo Lizzani. I.: Assia Noris, Venantino Venantini, Beba Loncar, Raffaella Carrà, Marilú Tolo, Dalia Lahvi, Massimo Serato, Franco Nero, Goffredo Alessandrini, Mirella Maravidi, Piero Mazzarella, Maria Pia Arcangeli. V.: Libre (*Traslación* de época).

Los ángeles exterminados / Les anges exterminés. Pr.: ORTF (Francia), 1968. G.: José Bergamín y Michel Mitrani, según textos de Fernando de Rojas, Teresa de Jesús, Cervantes, Lope de Vega, Calderón de la Barca, Quevedo y José de Espronceda. D.: Michel Mitrani. I.: Francisco Rabal, María Cuadra,

Julián Mateos (Calixto) y Elisa Ramírez (Melibea) en ***La Celestina* (1968)**, concebida por César Ardavín con una artificiosa decoración teatralizante.

José María Flotats, Mario Moreno, Adelaida Blázquez, Paloma Matta, Luis Miguel Dominguín, Sebastián *Palomo* Linares. V.: Libre (*Fusión*).

La Celestina. Pr.: Hesperia Films-Aro Films-BTS Film (España-Alemania), 1968. G.: César Ardavín, según la obra homónima. D.: César Ardavín. I.: Julián Mateos, Elisa Ramírez, Amelia de la Torre, Gonzalo Cañas, Antonio Medina, Uschi Mellin, Heidelotte Diehl, Hugo Blanco, Eva Guerr. V.: Reducida.

Celestina. Pr.: Televisa y Ludens, Miguel Sabido (México), 1973. G.: Margarita Villaseñor y Miguel Sabido, según la *Tragicomedia de Calixto y Melibea*. D.: Miguel Sabido. I.: Isela Vega, Luigi Montefiore, Ofelia Guilmáin, José Gálvez, Marcela López Rey, Ana de Sade, Martha Zavaleta, Porfirio Baz, Max Kerlow, Rosa Furman, Martín Lasalle. V.: Libre (*Deformación*).

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

III.3. Teatro del Siglo de Oro

Los principios por los que se rige la Comedia Española del Siglo de Oro –la pluralidad temática, la versificación como cauce normal de expresión dramática, la eliminación de las tres unidades, el concepto del *honor* y la supresión de la línea divisoria entre lo cómico y lo trágico–, junto con la tipología de los personajes y el reunir inventiva y gran movilidad de acción para seguir a los personajes en diversos escenarios[98], no pasaron desapercibidos 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: la observación en su dramaturgia de aspectos precursores de la expresión fílmica[99]. No obstante, cuando se expresaban esas opiniones en torno al tema de la anticipación del cine en la literatura dramática del Barroco, apenas resurgieron versiones fílmicas de obras del Siglo de Oro. La escueta filmografía, desde la época del cine mudo hasta hoy, ha ido desarrollándose lentamente y circunscribiéndose a cuatro de sus principales autores: Lope de Vega, Tirso de Molina, Calderón de la Barca y Agustín Moreto.

III.3.1. **Lope de Vega**, Félix de Vega y Carpio (Madrid, 1562-1635)

La vida y la obra del que se considera el más fecundo y popular creador de nuestra comedia[100] 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, Sancho y los villanos de Fuenteovejuna –único tema inspirador de varias adaptaciones– y algunas comedias de enredo amoroso.

El primer acercamiento biográfico sobre la figura de Lope estuvo en el mediometraje *La Musa y el Fénix* (1935), dirigido por el alemán Constantin

98. Los rasgos más acusados del teatro nacional del Siglo de Oro 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, Véanse, en especial, Charles V.Aubrun, *La Comedia Española (1600-1680)*, Madrid, Taurus, 1968; E.M. Wilson y D. Moir, *Historia de la Literatura Española. Siglo de Oro: Teatro (1492-1700)*, Barcelona, Ariel, 1971; y José Mª Díez Borque, *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Barcelona, Antoni Bosch, 1978.

99. 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; Azorín, "Geografía", en *El Efímero Cine*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1953, pp. 141-145; y Jorge Urrutia, "Una escena de La vida es sueño", *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 247, Julio, 1970, pp. 173-191.

100. Remito para dicho autor, en particular, a José Francisco Gatti (ed.), *El teatro de Lope de Vega. Artículos y Estudios*, Buenos Aires, Eudeba, 1962; y Rinaldo Froldi, *Lope de Vega y la formación de la Comedia*, Salamanca, Anaya, 1968.

L.David, y en 2010 al fin el director brasileño Andrucha Waddington ha abordado en su película *Lope* las peripecias juveniles del dramaturgo, con un guión de Jordi Gasull e Ignacio del Moral que condensa cuatro años de la vida del Fénix de los Ingenios. Pero el trasvase cinematográfico de sus temas dramatúrgicos ha sido recreado de la siguiente manera:

a) Los referentes lopescos como base de inspiración fílmica los podemos hallar en los guiones de dos producciones que tomaban prestados ciertos elementos temáticos de sus obras: *Los cien caballeros* (1964) partía de un argumento original de José Mª Otero y Vittorio Cottafavi cuya acción transcurría hacia el año Mil con el trasfondo de las luchas de la Reconquista entre castellanos y árabes, bajo una apariencia paródica del film de aventuras. De entre las múltiples fuentes utilizadas por los guionistas destaca fundamentalmente la base literaria que le presta la obra de Lope, *Las Famosas Asturianas* (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[101]. Y en *Los ángeles exterminados* (1968) –ya citado a propósito de las versiones sobre *La Celestina*– se incluye un episodio extraído de *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, utilizando el recurso del teatro dentro del cine a través del carro de los cómicos que llegan a la villa de Ocaña a representar la obra de Lope en los mismos lugares donde ocurrió el suceso, e incluyendo en su hermosa recreación el motivo folklórico del que se supone procedía el asunto de la pieza: *"Más quiero yo a Peribáñez / con su capa la pardilla / que no a vos, Comendador, / con la vuesa guarnecida"*.

b) De *Fuenteovejuna*, la obra de Lope que ha despertado más interés para el cine –si se tiene en cuenta que ya en 1938 la Generalitat de Catalunya le encargó a Francisco Elías un primer proyecto de adaptarla que se vería frustrado–, se han llevado a cabo tres versiones: la abordada en 1947 por Antonio Román, con un planteamiento similar al proyectado en 1938, de reproducción de una Fuenteovejuna en decorados a escala real; la segunda, como mero ejercicio didáctico, llevada a cabo en Cuba en 1963, en formato de mediometraje y, por tanto, reducida; y la tercera, con destino a la televisión pero estrenada

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

El levantamiento popular de ***Fuenteovejuna* (1947)**, de Antonio Román.

previamente en salas comerciales que Juan Guerrero Zamora recreó en un intento por compendiar los valores poéticos del texto, conservando la expresión natural del verso, enfatizando su tumultuosa venganza social –con escenas truculentas de tormentos–, y concediendo relevancia al coro, con carácter de protagonista colectivo en las escenas costumbristas y folklóricas, de cierto valor antropológico.

c) Las otras adaptaciones del teatro de Lope se circunscriben a títulos y planteamientos dispares. En México se localiza la versión libre que, sobre *La*

viuda valenciana, escribió Max Aub ambientándola en 1900: *La viuda celosa* (1945). En manos de Florián Rey, *La moza de cántaro* (1953), resultaba una fluida versión de una comedia de capa y espada bastante enmarañada en su trama original aunque abocada al folklorismo con anacrónicos números musicales para lucimiento de su protagonista. En *El mejor Alcalde, el Rey* (1973), el guionista y comediógrafo López Rubio optó por reelaborar el drama lopesco prescindiendo del verso. En contraste, las adaptaciones últimas de dos comedias como *El perro del hortelano* (1995), y *La Dama Boba* (2006), corrieron el riesgo que suponía plasmar los textos y su versificación de forma intacta y respetuosa con el desarrollo de la acción, una opción influida por los excelentes resultados comerciales con un clásico francés (*Cyrano de Bergerac*, 1990), y las experiencias del británico Kenneth Branagh con Shakespeare (en especial, *Mucho ruido y pocas nueces*, 1993).

En el ámbito del documental didáctico, en 1965 se realizaron dos versiones reducidas de *El caballero de Olmedo* y *El villano en su rincón*, enmarcadas en un ciclo divulgativo sobre literatura, arte y folklore españoles encargado al director catalán Antoni Ribas.

La viuda celosa. Pr.: Productores de Películas, S.A. (México), 1945. G.: Max Aub según la pieza *La viuda valenciana*. D.: Fernando Cortés. I.: Amanda Ledesma, Luis Aldás, Salvatore Baccaloni, Katy Jurado, Fanny Schiller, Eva Calvo. V.: Libre (*Traslación* de época).

Fuenteovejuna. Pr.: CEA-Alhambra Film (España), 1947. G.: José Mª Pemán y Francisco Bonmatí de Codecido, Antonio Román y Pedro de Juan, 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, Tony Leblanc. V.: Creativa.

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, Arsenio Freignac, Emilio Alonso. V.: Libre (*Traslación* de género).

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

Los cien caballeros / I cento cavalieri. Pr.: Procusa-Domiziana Internazionale Cinematografica-Int.Germania Film (España-Italia-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. V.: Libre (*Fusión*).

El caballero de Olmedo. Pr.: Instituto de Cultura Hispánica (España), 1965. G. y D.: Antoni Ribas. Mediometraje. V.: Reducida.

El villano en su rincón. Pr.: Instituto de Cultura Hispánica (España), 1965. G. y D.: Antoni Ribas. Mediometraje. V.: Reducida.

Los ángeles exterminados. (Véase Filmografía de *La Celestina*).

Fuenteovejuna. Pr.: TVE-RAI (España-Italia), 1970. G.: Juan Guerrero Zamora, según la obra homónima. D.: Juan Guerrero Zamora. I.: Nuria Torray, Manuel Dicenta, Eusebio Poncela, Eduardo Fajardo, Fernando Cebrián, Maria Rosa Salgado, Ricardo Tundidor, Marcela Yurfa, Esperanza Alonso, Miguel Ángel, Estanis González. V.: Ilustrativa.

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

El mejor Alcalde, el Rey. Pr.: Coral P.C.-Midega Films (España-Italia), 1973. G.: José López Rubio, según la obra homónima. D.: Rafael Gil. I.: Analía Gadé, Ray Lovelock, Fernando Sancho, Simonetta Stefanelli, José Nieto, Antonio Casas, Tomás Blanco, Luis Induni, Fernando Sánchez Polack. V.: Reducida.

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, Ángel de Andrés López. V.: Ilustrativa.

La Dama Boba. Pr.: Álvaro Zapata, Belén Gómez y Edmundo Gil Casas (España), 2006. G.: Manuel Iborra, según la obra homónima. D.: Manuel Iborra. I.: Silvia Abascal, José Coronado, Macarena Gómez, María Vázquez, Verónica Forqué, Paco León. V.: Ilustrativa.

III.3.2. **Tirso de Molina**, Fray Gabriel Téllez (Madrid, 1584?– Almazán, 1648)

Cultivó todos los géneros dramáticos puestos en circulación por Lope de Vega y siguió fielmente su técnica y sus fórmulas dramáticas, si bien su teatro se distingue por la caracterización sicológica de los personajes, especialmente los femeninos, por su sentido realista que elude el mundo convencional (caballeresco, mitológico, pastoril). A Tirso le corresponde haber perfilado sobre elementos tradicionales el tipo del Don Juan –uno de los grandes mitos en la

Antonio Vilar en su personificación del ***Don Juan* (1950)**, de Saénz de Heredia, ofrecía una muy libre interpretación de la figura del Burlador.

historia de la Literatura universal– en su obra *El Burlador de Sevilla y convidado de piedra* (publicada en 1630). De su producción destacan el drama teológico *El condenado por desconfiado* (1636), y sus comedias *de intriga* y capa y espada, como *Don Gil de las calzas verdes*. De toda su obra sólo dos títulos han servido para el cine: *El Burlador de Sevilla* supuso uno de los textos de partida y, junto al texto de Zorrilla, las referencias principales del *Don Juan* (1950), en el que Sáenz de Heredia quiso ofrecer una nueva y ambiciosa interpretación de la figura del Burlador[102]; en tanto el drama religioso *El condenado por desconfiado*, cuya acción gira en torno al tema de la predestinación, primeramente lo adaptó el poeta-director Manuel Altolaguirre en 1952 al medio azteca utilizando como intérpretes a estudiantes universitarios, pero

102. Acerca de la pertinencia de esas dos aportaciones literarias al texto fílmico de Carlos Blanco y Sáenz de Heredia, Véase el epígrafe "El *Don Juan* de Saénz de Heredia", del trabajo de L.M. Fernández en *Don Juan Tenorio en la España del siglo XX*, ed. cit., pp. 521-529.

aún más insólita y desconcertante es la versión ofrecida del mismo tema en *La chouette aveugle* (o *El mochuelo ciego*), de Raúl Ruiz. Su título está tomado del relato homónimo de Sadegh Hedayat en que se inspira, junto con el drama de Tirso, y el argumento aparece planteado visualmente como cine dentro del cine al iniciarse la película con la atracción que siente un proyeccionista por el film que está proyectando.

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

El condenado por desconfiado. Pr.: Manuel Altolaguirre (México), 1952. G.: Manuel Altolaguirre según la obra homónima. D.: Manuel Altolaguirre. I.: Estudiantes de la Universidad de México. V.: Desconocida.

La chouette aveugle. Pr.: La Sept (Francia-Suiza), 1987. G.: Benoît Peeters, basado en el relato homónimo de Sadegh Hedayat y *El condenado por desconfiado*, de Tirso de Molina. D.: Raúl Ruiz. I.: François Berthet, Jean-Marie Boëglin, Ilma De Witte, Jessica Forde, Jean François Lapalus, Jean Bernard Guillard, Alain Halle-Halle, Alain Rimoux. V.: Libre (*Fusión*).

III.3.3. **Calderón de la Barca**, Pedro (Madrid, 1600-1681)

Como sucesor de Lope, muchos de cuyos temas repitió o refundió[103], Calderón creó un teatro de técnica y enfoque nuevos, caracterizado por la reflexión, la perfección estructural y una espectacular escenografía. Éste, 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. Ambas piezas 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*. La traslación a la pantalla de obras calderonianas aparece en:

103. Tal como se verá en el tema popular de *El Alcalde de Zalamea*, comedia homónima de Lope de Vega (publicada en 1600), y reestructurada por Calderón (en 1636) con notables variaciones, Véase Eugenio Castelli, *Análisis de El Alcalde de Zalamea*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1968.

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

1. *El Alcalde de Zalamea*: de esta pieza se han efectuado cinco adaptaciones, 3 en España y 2 en Alemania. La más antigua de las hispanas fue abordada por Adrià Gual en la época muda, auspiciada por la corriente europea del *Film d´Art* que se amparaba en referentes culturales (piezas clásicas) y en técnicas e intérpretes vinculados al arte teatral. La segunda versión, hecha en España en 1953, partía de un respeto total hacia la obra original aunque de ésta –convenientemente podada– sólo captara lo más externo de la trama. Sin embargo, la mejor parece ser *La leyenda del Alcalde de Zalamea* (1972), cuya originalidad reside en haber enriquecido y diversificado las posibilidades del drama calderoniano con incrustraciones de la obra homónima de Lope, y en introducir partes en verso en medio de la prosa a fin de mantener la llaneza de estilo sin desaprovechar las voces espléndidas de los actores encargados de dar vida a *Pedro Crespo* (F. Rabal), y *Don Lope de Figueroa* (F. Fernán Gómez).

La existencia de las dos versiones germanas de *Der Richter von Zalamea* viene determinada por el influjo ejercido por el teatro de nuestros autores del Siglo de Oro en el desarrollo del cine alemán. Ambas coinciden en aparecer concebidas por hombres de teatro antes que cineastas. Así, la versión muda (1920), producida por Erich Pommer, figura clave de la escuela expresionista, estaba protagonizada por dos prestigiosos artistas de la escena y marcó el debut en la dirección fílmica de Ludwig Berger, discípulo y colaborador de Max Reinhardt que se había destacado en el montaje de clásicos ingleses y españoles y, al pasar al cine, se decidió por la adaptación de un autor del mismo repertorio. Otro especialista en el montaje de piezas calderonianas, el profesor y director teatral Martin Hellberg, se encargó de la versión homónima de 1955, en blanco y negro y con una duración mayor a la standard consiguió un acercamiento casi canónico de la obra[104].

2. *La vida es sueño*: ha inspirado dos adaptaciones, una española y otra francesa. La primera –cuyas copias se hallan hoy perdidas–, *El Príncipe Encadenado* (1960), es obra de Luis Lucia y el grupo de guionistas que efectuaron una exótica traslación del ambiente de la pieza original al contexto histórico de la Polonia medieval con exteriores rodados en la Ciudad Encantada de Cuenca. La segunda, rodada en 16 mm, y titulada *Mémoire des apparences*

104. Sobre lo concerniente a la actividad escénica de Hellberg 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.

Fernando Rey en su caracterización de Felipe II en ***El Alcalde de Zalamea* (1953)**.

(1986), proponía *La vida es sueño* calderoniana según el ojo profano y jocoso de Raúl Ruiz, en la misma línea experimental ya empleada por aquél en la obra de Tirso de Molina.

b) *La Dama Duende* y otras adaptaciones: La óptica distinta que ha ofrecido el teatro de Calderón en el cine se halla plasmada en una bella muestra del cine hispanoamericano, la versión de *La Dama Duende* (1945) en Argentina, nacida de la desinteresada oferta del director Luis Saslavsky a la pareja de exiliados formada por María Teresa León y Rafael Alberti para escribir un

guión de tema hispano. 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 atmósfera de la época del siglo XVII al ambiente goyesco del Siglo de las Luces, sin traicionar en nada el espíritu original de la obra[105]. Como un caso de ensayismo, cabe citar la fugaz inclusión del drama religioso *La Devoción de la Cruz* integrado en el tema de la muerte que recorre todo el film *Los ángeles exterminados*, planteada por Bergamín como una 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 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…"*

Las otras dos cintas basadas en obras de Calderón pertenecen al enigmático círculo de las versiones desconocidas de las que ya nos hacíamos eco en el apartado dedicado a éstas. De la película muda estadounidense, *The Night of Love* (1927), no se sabe a qué obra de Calderón hace referencia aunque el nombre del autor fuese utilizado como gancho publicitario de su estreno en España, bautizada con el título de *Venganza gitana* e *"inspirada en una obra poética de don Pedro Calderón de la Barca"*. Y menos aún sabemos de la adaptación mexicana al ambiente de la comedia moderna de una obra no desvelada por sus artífices, con el título *El casado casa quiere* (1947).

El Alcalde de Zalamea. Pr.: Barcinógrafo (España), 1914. G.: Adrià 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. V.: Reducida.

Der Richter von Zalamea. Pr.: Decla-Bioscop AG (Alemania), 1920. G.: Ludwig Berger según la obra homónima. D.: Ludwig Berger. I.: Lil Dagover, Albert Steinrück, Agnes Straub, Elisabeth Horn, Hermann Vallentin, Lothar Müthel, Heinrich Witte, Max Schreck, Helmuth Krüger, Ernst Rotmund, Ernst Legal. V.: Reducida.

The Night of Love (Venganza gitana). Pr.: Samuel Goldwyn Company (EE.UU.), 1927. G.: Lenore J. Coffee. D.: George Fitzmaurice. I.: Ronald Colman, Vilma Banky, Montagu Love, Natalie Kingston, John George, Laska

105. Las aportaciones de los cambios introducidos por la pareja de guionistas aparecen pormenorizada y definitivamente estudiadas por R. Utrera Macías, *Poética cinematográfica de Rafael Alberti*, op. cit., pp. 287-310.

Winters, Bynunsky Hyman, Gibson Gowland, Sally Rand, William H.Tooker. V.: Desconocida.

La Dama Duende. Pr.: San Miguel (Argentina), 1945. G.: María Teresa León y Rafael Albert según la obra homónima. D.: Luis Saslavsky. I.: Delia Garcés, Enrique Diosdado, Andrés Mejuto, Antonia Herrero, Helena Cortesina, Ernesto Vilches, Amalia Sánchez Ariño, Manuel Díaz González, Manuel Collado. V.: Libre (*Recreación*).

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

El Alcalde de Zalamea. Pr.: Cinesol S.A. (España), 1953. G.: Manuel Tamayo y José G. Maesso según la obra 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. V.: Reducida.

Der Richter von Zalamea. Pr.: Deutsche Film (DEFA) (Alemania Este), 1955. G.: Martin Hellberg según la obra homónima. I.: Hansjoachim Büttner, Gudrun Schmidt-Ahrens, Günther Ballier, Albert Garbe, Ursula Braun, Annegret Golding, Rolf Ludwig, Alexander Papendiek, Rüdiger Renn, Raimund Schelcher. V.: Ilustrativa.

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, Antonio Vilar, Luis Morris, Javier Loyola, Antonio Molino Rojo, José Martín. V.: Reducida.

Los ángeles exterminados (Véase Filmografía de Fernando de Rojas).

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 de la Barca. 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. V.: Libre (*Fusión*).

Mémoire des Apparences / La Vie est un Songe. Pr.: Maison de la Culture du Havre (Francia), 1986. G.: Raúl Ruiz, basado en un argumento original y en *La vida es sueño*. D.: Raúl Ruiz. I.: Sylvain Thirolle, Roch Leibovici, Benedicté Sire, Jean-Bernard Guillard, Jean-Pierre Agazar, Alain Halle-Halle,

Javier Escrivá y María Mahor en ***El Príncipe Encadenado* (1960)**, de Luis Lucia, a partir de *La vida es sueño,* de Calderón.

Jean-François Lapalus, Alain Rimoux, Laurence Cortadellas. V.: Libre (*Fusión*).

III.3.4. **Moreto**, Agustín (Madrid, 1618 – Toledo, 1669)

Cronológicamente es el último de los grandes dramaturgos de la escuela de Calderón. De gran fecundidad, buscó sus fuentes de inspiración en argumentos de Lope, Guillén de Castro, Calderón y otros autores, que se convierten para él en material de trabajo para poner al día, dándole forma y sentido nuevos. Su producción comprende alrededor de cien piezas cultivando distintos géneros de *comedia* que van, desde la comedia *de santos* a la *de figurón*, pasando por la de intriga o de costumbres. Los signos distintivos de ellas son las sutilezas de sus diálogos y el análisis introspectivo consiguiendo sus dos obras maestras con *El desdén con el desdén* (comedia de salón, 1652), y *El lindo don Diego* (comedia de figurón, 1662), que son las dos piezas en que Moreto llevó a su

perfección el proceso de *actualización formal* del material recibido, según ha destacado Ruiz Ramón[106]. Con el título *Menos es más* (1999), el director especializado en cine juvenil Pascal Jongen, realizó a partir de *El desdén con el desdén* una versión libérrima que trasladaba su acción a la época actual, en un intento por emular lo que los americanos han hecho modernizando clásicos literarios como Shakespeare. Y para ello, utiliza el recurso metateatral de ambientar la trama en el círculo de jóvenes aspirantes a ingresar en la Escuela de Arte Dramático, lo que permite al adaptador incluir el montaje teatral de la misma obra clásica que el film adapta.

Menos es más. Pr.: Francisco Ramos (España), 1999. G.: Pascal Jongen, Juan Vicente Pozuelo y Curro Royo, basado en *El desdén con el desdén*. D.: Pascal Jongen. I.: Sergio Peris-Mencheta, Vanessa Sáiz, Elsa Pataky, Miguel Sitjar, Luis Fernando Alvés, Ana Gracia, Lorena Bernal, Paul Zubillaga, Enrique Arce, Lucía Napal. V.: Libre (*Traslación* de época).

III.4. Teatro del Siglo XVIII

Al llegar a las fuentes literarias de esta época nos encontramos con una verdadera excepción a la regla de suministrar material de temática teatral en la historia del cine de habla hispana. La razón es que ninguna pieza teatral de autor español del siglo XVIII ha llegado a adaptarse a la pantalla. Con respecto a las fuentes argumentales que podían haberse abordado, ya Azorín citaba en sus artículos la comedia moratiniana, *El sí de las niñas*, como un título idóneo por el tiempo que dura esa obra en teatro –ajustada a las normas clásicas–, y el mismo tiempo que duraría en la pantalla al concentrar su acción en pocas horas, hecho al que parece aludir el escritor sugiriendo la misma duración del tiempo cinematográfico, aunque tal sugerencia nunca llegara a hacerse realidad fílmica[107]. El cine hispano dio la espalda al género de comedia preconizada por *El sí de las niñas*, a una tragedia tan sugestiva como *Don Sancho*

106. *Historia del Teatro Español, I*, op. cit., p. 309.

107. Azorín dedicó a la obra de Moratín el artículo "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. Tampoco es casual la fascinación que llegó a ejercer en Azorín el western *Sólo ante el peligro* (*High Noon*, Fred 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.

García, de Cadalso, y al repertorio de piezas populares que recreó Don Ramón de la Cruz en sus sainetes[108].

III.4.1. **Moratín**, Leandro Fernández de (Madrid, 1760 – Paris, 1828)

Era Moratín –como su padre, Nicolás Fernández de Moratín– defensor de las ideas de la Ilustración y del drama clásico al gusto francés. Además de sus cinco comedias, gran admirador de Molière, tradujo de éste al castellano *La escuela de los maridos*, y adaptó *El médico a palos*, acomodada al ambiente y a los gustos españoles y destinada al gracioso de la compañía cómica de Barcelona, Felipe Blanco, el cual encarnó al personaje central de *Bartolo* (*Sganarelle* en la comedia original)[109]. Esta versión escénica se asemejaba al espíritu y temática moratinianos pues las traducciones *a la española* se convirtieron en un fenómeno de la época pronto caricaturizadas bajo la denominación de *comedias caseras*, según Mesonero Romanos. De dicha adaptación resulta curioso hallar en la época del cine mudo la versión titulada también *El médico a palos* (1926). El punto de partida de esta adaptación de Sabino A. Micón sitúa la acción en una ciudad castellana del XVIII siguiendo con cierta fidelidad el esquema argumental propuesto por la traducción española de Moratín en todo lo que había en ella de farsa alegre, si bien reduciéndola a sus rasgos más vulgares. La cinta es una de las que se popularizaron en su época a través de una nutrida colección de Novelas Cinematográficas que vino a resumir casi toda la producción cinematográfica de la última década del mudo[110].

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

108. Las únicas aproximaciones filmicas a estos autores y al sainete costumbrista se abordaron por vía televisiva: el documental *Moratín* (J. Fernández Santos, 1966), del espacio *La víspera de nuestro tiempo*; y el telefilm *Una crónica de Madrid* (A. Ungría, 1976), basado en textos de Ramón de la Cruz, Larra y Mesonero Romanos, de la serie *Los Libros*.
109. Véase Molière-Moratín, *El médico a palos*. *Comedia*, Agencia Literaria Internacional, 1898.
110. *El médico a palos*, Barcelona, Ediciones Bistagne (s.a.), La Novela Semanal Cinematográfica, Año VI, núm. 313.

III.5. Teatro del Siglo XIX

III.5.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[111]. Las obras más representativas del drama romántico fueron abordadas en la época más temprana del nacimiento del Cinematógrafo al fecharse en 1998 la primera versión del mito literario de Zorrilla: *Don Juan Tenorio*. Ésta constituyó no sólo la primera cinta azteca con argumento sino también la primera filmación en torno a una obra literaria española. En el mismo país se sitúa además la primera versión inspirada en una obra de Bretón de los Herreros quien, por orden cronológico, es el autor con el que comenzamos el recorrido por las adaptaciones del siglo XIX.

III.5.I.1. **Bretón de los Herreros**, Manuel (Quel [Logroño], 1796 – Madrid, 1873)

De su copiosa producción –más de cien obras originales conservadas y más de 60 adaptadas–, destaca sobre todo el género de comedia, muy influida en principio por la moratiniana, en la que da una visión satírica de ciertos vicios o manías de la época. 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 mujer el derecho a escoger su pareja, entre tres pretendientes –los tres caricaturas de tres tipos de hombre–, a los que entretiene primero y rechaza después para casarse con otro al que ella juzga su igual. Escrita en verso y respetando las tres unidades como casi todas las de su autor, esta obra conoció una libérrima adaptación en el cine mexicano (*Los tres García*, 1946), de la que derivaría una segunda parte con el mismo equipo que la primera (*Vuel-*

111. Se parte para esta clasificación del estudio de F. Ruiz Ramón, *Historia del Teatro Español, I*, op. cit., pp. 364-402, seguido de otras fuentes utilizadas para el teatro de esta centuria: 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.

ven los García). A propósito de este híbrido trasplante del texto de Bretón al medio azteca –del que se extrajo el nudo argumental pero no su espíritu–, el ensayista Jorge Ayala Blanco llega a proponer *Los tres García* como modelo de la *comedia ranchera ingenua*[112].

Los tres García. Pr.: Rodríguez Hermanos (México), 1946. G.: Ismael Rodríguez, Carlos Orellana y Fernando Méndez, basado en un argumento original y *Marcela o¿cuál de los tres?*. D.: Ismael Rodríguez. I.: Pedro Infante, Marga López, Sara García, Abel Salazar, Víctor Manuel Mendoza, Carlos Orellana, Fernando Soto *Mantequilla*. V.: Libre (*Fusión*).

Vuelven los García. Pr.: Rodríguez Hermanos (México), 1946. G.: Ismael Rodríguez, basado en un argumento original de Rogelio A. Rodríguez y *Marcela o ¿cuál de los tres?*. D.: Ismael Rodríguez. I.: Pedro Infante, Marga López, Sara García, Abel Salazar, Víctor Manuel Mendoza, Carlos Orellana, Blanca Estela Perón, Rogelio A. Rodríguez, Fernando Soto *Mantequilla*. V.: Libre (*Fusión*).

III.5.I.2. **Gil y Zárate**, Antonio (El Escorial, 1793 – 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 resultó muy aplaudida y, también, parodiada a lo largo del siglo. Por ser un tema romántico 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, superando con decorados tridimensionales las usuales prácticas de telones pintados del mudo. La cinta, con una duración de 350 metros, resultó un auténtico éxito artístico y comercial en España y logró venderse en países como Francia e Inglaterra.

Guzmán el Bueno. Pr.: Films Barcelona (España), 1909. G.: Fructuoso Gelabert según la obra homónima. D.: Fructuoso Gelabert y Enrique Gimé-

112. *La aventura del cine mexicano*, México, Era, 1968, pp. 71-77.

nez. I.: Enrique Giménez, Margarita Xirgu, Enrique Guitart, Ferrán Bozo, Pedro Ortín Ballart, Joaquín Carrasco, Señora Guerra. V.: Ilustrativa.

III.5.I.3. **Duque de Rivas**, Ángel de Saavedra (Córdoba, 1791 – Madrid, 1865)

La novedad que significó su drama histórico *Don Álvaro o la fuerza del sino* (1835), vino a impulsar el movimiento romántico en España afianzando el teatro del mismo signo en la escena española. Siguiendo los modelos románticos europeos pero utilizando 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 Álvaro) representaban el prototipo de los amantes románticos unidos para sufrir y condenados a morir trágicamente. Este exitoso drama sirvió para iniciar en la época muda la actividad de una efímera pero activa productora (Iris Films), impulsada por la asociación del operador Narcís Cuyàs y el distribuidor Andrés Cabot y Puig. La adaptación de *Don Álvaro*... en 1908 revistió la técnica de los primeros films de ficción con vagas refrencias del *film d´art*, pues se aprovecharon los decorados plásticos de la obra homónima representada en Barcelona por aquellas fechas y con los mismos actores teatrales. La cinta tardó ocho años en estrenarse en Madrid y hoy no se conserva de ella ningún rollo. Pero la obra de Rivas fue objeto de una segunda versión más original, *La fatalidad* (1910), planteada por Segundo de Chomón con diversos elementos textuales, tomados de la pieza original y de la ópera derivada de ésta, *La forza del destino*, con lo que aquel pionero esbozó la forma de adaptación que hemos denominado *Fusión* o refundición de dos o más textos en un solo film.

Don Álvaro o la fuerza del sino. Pr.: Iris Films (España), 1908. G.: Narcís Cuyàs según la obra homónima. D.: Narcís Cuyàs y Andrés Cabot. I.: Jaime Borràs, Joaquín Carrasco. V.: Reducida.

La fatalidad. Pr.: Chomón y Fuster para Pathé Frères (España-Francia), 1910. G.: Segundo de Chomón, basado en *Don Álvaro o la fuerza del sino*, de Rivas, y en *La forza del destino*, de Verdi. D.: Segundo de Chomón. I.: Se desconocen. V.: Libre (*Fusión*).

El drama romántico, ***Los Amantes de Teruel,*** recreado por Ludmilla Tchérina en el film-ballet ***Luna de miel*** **(1958)**.

III.5.I.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 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 novelesco material de los romances *fronterizos* y el gusto de la intriga de honor del teatro del siglo XVII, hasta forjar una obra que daba forma definitiva a aquella leyenda. De la obra derivarían tres parodias, una ópera de Tomás Bretón (1889), y, posteriormente, un ballet destinado a Ludmilla Tchérina, con partitura musical de Mikis Théodorakis, que aquélla presentó en Paris en 1958. Dicho ballet se vertió al cine en dos ocasiones: en la primera versión aparecía incluido de forma onírica –generado por el sueño que tiene la prota-

gonista del film–, dado que su recreación en *Luna de miel*, acompañada por Antonio, obedecía a la idea de integrar ballet, sueño y realidad; y en 1962, en el film homónimo, concebido por Raymond Rouleau como otro interesante experimento de cine y danza, el cual figuró en la Selección francesa del XV Festival Internacional de Cannes. Precediendo a ambos títulos, en la época muda se filmó la única versión del drama teatral en 1912, en el marco de las primeras iniciativas de películas con argumento. Salvo el nombre de sus artífices, de esta producción no se conserva dato alguno ni copias, tal vez por el incendio que en 1918 convertiría en cenizas las pertenencias de la empresa Hispano Films.

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. V.: Ilustrativa.

Luna de miel. Pr.: Suevia Films (España), 1958. G.: Luis Escobar y Michael Powell, inspirado en los ballets *Los amantes de Teruel*, de Mikis Théodorakis, y *El Amor Brujo*, de Falla y Martínez Sierra. Coreografía de Léonide Massine. D.: Michael Powell. I.: Antonio, Ludmilla Tchérina, Anthony Steel, Rosita Segovia, Carmen Rojas, José Nieto. V.: Libre (*Traslación* de género).

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

Les Amants de Teruel. Pr.: Société Monarch (Francia), 1962. G.: René-Louis Lafforgue y Raymond Rouleau, basado en el ballet homónimo de Mikis Théodorakis. D.: Raymond Rouleau. I.: Ludmilla Tchérina, René-Louis Lafforgue, Milko Sparembleck, Milenko Banovitch, Stevan Grebel, Jean-Pierre Bras, Antoine Marin, Philippe Rouleau. V.: Metateatral.

III.5.I.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 españolas. 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, y a que aún perviva en los escenarios, como testimonia esa ritual reposición de la obra anualmente el Día de Todos los Santos[113].

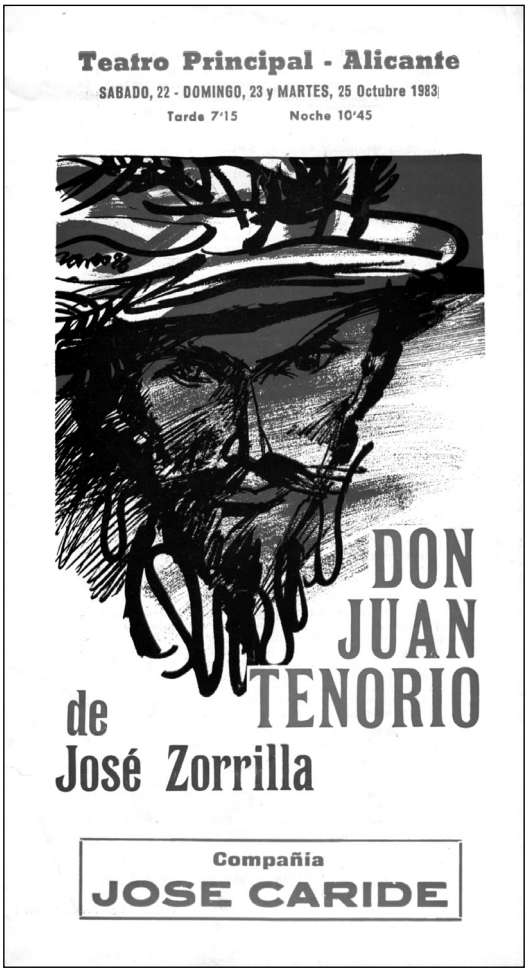
El cine, que ya desde sus orígenes había puesto la atención en casi todos los célebres dramas decimonónicos, no podía desaprovechar la popularidad de éste, el cual ha inspirado las más dispares versiones en todos los países de habla hispana, a las que, en nuestro estudio[114], vamos a agrupar atendiendo:

a) A aquéllas que se inspiran más directamente en la obra original: la versión de *Don Juan Tenorio*, rodada en México en 1898, un mediometraje mudo de un rollo, constituye cronológicamente el primer film argumental basado en una obra literaria española, erigiéndose también en una cinta documental por ofrecer una síntesis fotográfica del espectáculo teatral en que se basaba. Al existir en el país azteca una idéntica tradición a la española de escenificar el Tenorio el 1 de noviembre, convertiría la obra en tema popular y recurrente a la llegada del sonoro, como denota la versión de 1937, elegida por el actor René Cardona para su debut en la dirección en la que seguía casi fielmente la pieza escénica bajo el concepto teatralizante de utilizar el diálogo en verso.

En España se realizaron diferentes adaptaciones del Tenorio desde la época muda: el *Don Juan Tenorio* (1908) es una pieza clave del primitivo cine catalán producida y dirigida por los Hermanos Baños –compuesta de siete cuadros muy rápidos de igual título que en el texto de Zorrilla–, cuyo éxito animaría a aquéllos a retomar dos años después la pieza en una nueva versión homónima, con idéntico equipo e intérprete, con ligeras variantes y con un tratamiento visual más elaborado e innovador, y luego la volvieron a recrear en una más fastuosa producción de 1921-22, con el empleo de ciertos alardes fílmicos, visibles en la compleja escenografía y en el empleo del *flash-back*. Esta cinta llegaría a reponerse en una versión sonorizada sobre las imágenes originales con el título *El castigador castigado*, que se presentó a censura en 1943. Las dos siguientes versiones, habladas, adaptaron la obra manteniendo el verso en el recitado del texto: *Don Juan Tenorio* (1951) consistió en la filmación ínte-

113. Para los numerosos estudios que ha generado esta pieza, Véanse las principales ediciones y la bibliografía seleccionada por David T.Gies para su más reciente edición de *Don Juan Tenorio*, Madrid, Castalia, 1994, pp. 59-66. 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.

114. En él excluimos aquellas producciones españolas y extranjeras que han mostrado la universalidad del mito basándose en otras fuentes literarias que precedieron a Zorrilla. 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 trabajo de L.M. Fernández, en A.S. Pérez Bustamante, *Don Juan Tenorio en la España del siglo XX…*, ed. cit., pp. 503-571.



Don Juan Tenorio, la obra teatral española que ha inspirado más versiones cinematográficas.

gra en un plató de cine del montaje efectuado por Luis Escobar en el Teatro Nacional María Guerrero, muy reputado en aquel momento por su delirante escenografía daliniana; mientras que, por tratarse de una producción local andaluza, *Amar y morir en Sevilla* (2001), presentaba una reducción drástica del texto original, sintetizado al máximo en función de un limitado presupuesto.

b) Versiones paródicas: las primeras parodias cinematográficas del Tenorio surgieron en la etapa muda, inmediatamente después de estrenarse la versión

seria de 1908, de Ricardo de Baños[115]. 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. La cinta titulada *Parodia del Tenorio*, realizada por la factoría de los Hermanos Baños hacia el año 1910, parece ser una parodia sicalíptica de su propia versión del drama zorrillesco. Y otra aportación hispana con fama de película graciosa es *El señor Don Juan Tenorio* (1927), realizada en la década de los años veinte por un pionero del cine valenciano. La última parodia donjuanesca española se rodó en el sonoro, *Don Juan, mi querido fantasma* (1989), que mostraba al Tenorio salir de su tumba el día de Difuntos de 1990 y mezclarse con el elenco de un teatro de Sevilla, en el ensayo general de la versión musical de la obra de Zorrilla. Las restantes parodias las hallamos en países iberoamericanos. La de México, *El Capitán Centellas* (1941), guarda relación, al menos en el título y en la utilización de diálogos ripiosos, con la homónima zarzuela estrenada en 1830, aunque en su ficha artística no se aluda al autor de la misma, Juan José Herranz. En Argentina, se abordó un *Don Juan Tenorio* (1948) en clave humorística que facilitaba al popular cómico Luis Sandrini una interpretación muy notable de sus facultades paródicas.

c) Versiones libres del Tenorio: las diversas variaciones fílmicas alrededor de la popular obra se realizaron tanto en México como en España. En el país azteca, el personaje donjuanesco que tanta admiración despertó en los escenarios, lo encontramos trasplantado al universo de géneros tan genuinos como la comedia ranchera (*Me he de comer esa tuna*, *Ahí viene Vidal Tenorio*, y *Tan bueno el giro como el colorado*), o el melodrama, como en *Retorno a la juventud*, en que el gusto por el folletín hace que el tema de Zorrilla se mezcle con otros antecedentes literarios. En cuanto al cine español, la libre interpretación de la figura del Burlador quedó ilustrada en cuatro films: *Don Juan* (1950) –ya mencionado a propósito de la obra de Tirso–, en el que sus guionistas sólo conservaron de sus precedentes literarios los rasgos definidores del personaje; *El amor de Don Juan* (1956), el cual desarrolla un argumento de pretendida comicidad –por lo que bien podría encuadrarse lo mismo en el apartado ante-

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

rior–, en donde el criado Sganarelle (procedente del donjuán del autor galo), encarnado por Fernandel, se veía obligado a suplantar a su amo; y, por último, *Los amores de Don Juan* (1970), y *Viva/Muera Don Juan Tenorio* (1976), que se han servido únicamente del anecdotario amoroso del Burlador acentuando su vertiente erótica.

Don Juan Tenorio. Pr.: México, 1898. G.: Salvador Toscano Barragán según la obra homónima. D.: Salvador Toscano Barragán. I.: se desconocen. Mediometraje. V.: Reducida.

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. V.: Ilustrativa.

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

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

Parodia del Tenorio. Pr.: Studio Films (España), ¿1910-1916?. G. y D.: Ricardo de Baños. I.: Se desconocen. V.: Libre (*Deformación*).

Don Giovanni. Pr.: Italia, 1916. G.: basado en *Don Juan Tenorio*. D.: Eduardo Bencivenga. V.: Desconocida

Don Joào. Pr.: Portugal, 1917. G.: basado en *Don Juan Tenorio*. V.: Desconocida.

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 Quadreny, Conchita Huerta, Ramón Bañeras, Antonia Baró, Julio López de Castilla, Conchita Ramos. V.: Creativa.

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. V.: Libre (*Deformación*).

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, Mary Carrillo. V.: Ilustrativa.

Luis Sandrini hizo en el cine argentino un ***Don Juan Tenorio* (1948)** en clave humorística.

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

Vida privada de Don Juan o El Tenorio en píldoras. Pr.: España, 1942. Versión paródica con una voz sonora montada sobre las imágenes primitivas del film de 1910. V.: Libre (*Deformación*).

El castigador castigado. Pr.: España, 1943. Versión sonorizada sobre las imágenes originales del film *Don Juan Tenorio* de 1921-22. V.: Ilustrativa.

Me he de comer esa tuna. Pr.: Grovas, S.A. (México), 1944. G.: Miguel Zacarías, basado en un argumento original, con elementos de *Marcela o¿cuál*

de los tres? y *Don Juan Tenorio*. D.: Miguel Zacarías. I.: Jorge Negrete, María Elena Marqués, Enrique Herrera, Antonio Badú, Amanda del Llano, Mimí Derba, Anita Muriel, *Trío Calaveras*. V.: Libre (*Fusión*).

Don Juan Tenorio. Pr.: Argentina Sono Film (Argentina), 1948. G.: Pascual Guillén, inspirado en la obra homónima. D.: Luis César Amadori. I.: Luis Sandrini, Tita Merello, Virginia Luque, Ricardo Galache, Jorge Salcedo, Andrés Mejuto, Alberto Contreras, Alberto de Mendoza, Ricardo Canales. V.: Libre (*Recreación*).

Ahí viene Vidal Tenorio. Pr.: Luis Manrique (México), 1948. G.: Octaviano Corro y Rafael M.Saavedra, basado en un argumento original y *Don Juan Tenorio*. D.: René Cardona. I.: Tito Guizar, Alicia Caro, Tito Junco, Manuel Dondé, Alfredo del Diestro, Aurora Cortés, Roberto Cobo. V.: Libre (*Fusión*).

Don Juan Tenoso. Pr.: Philippines Pictures (Filipinas), 1949. G.: Basado en *Don Juan Tenorio*. D.: ¿Lamberto V. Avallena? En idioma tagalo. I.: Leopoldo Salcedo. V.: Desconocida.

Don Juan. (Véase Filmografía de Tirso de Molina).

Don Juan Tenorio. Pr.: Miguel Mezquíriz-Talía Films (España), 1951. G.: Alejandro perla, basado en el montaje homónimo de la Compañía Nacional del Teatro María Guerrero de Madrid. D.: Alejandro Perla. I.: Enrique Diosdado, María del Carmen Díez de Mendoza, José María Rodero, Gaspar Campos, Carmen Seco, Adolfo Marsillach, Rafael Alonso, Amelia de la Torre. V.: Representación *adaptada*.

Retorno a la juventud. Pr.: Reforma Films (México), 1953. G.: Juan Bustillo Oro basado en un argumento original con elementos de *Don Juan Tenorio* y otros referentes literarios. D.: Juan Bustillo Oro. I.: Enrique Rambal, Rosario Granados, Carlos López Moctezuma, Andrés Soler, Carlos Riquelme. V.: Libre (*Fusión*).

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

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, Hilda Moreno, Ballet de Ricardo Luna, Mariachi México, Mariachi Vargas. V.: Libre (*Deformación*).

Los amores de Don Juan/Le calde notti di Don Giovanni. Pr.: Fenix Films –Luis Film (Italia-España), 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, María Montez, Annabella Incontrera, Edwige Fenech, Gabriel Llopart. V.: Libre (*Deformación*).

Viva/Muera Don Juan Tenorio. Pr.: Alborada P.C. – Cinevisión (España), 1976. G.: Tomás Aznar, basado en *Don Juan Tenorio*. D.: Tomás Aznar. I.: Lorenzo Santamaría, Angela Molina, Paquita Rico, Massiel, Gonzalo Cañas, Raquel Rodrigo, Jesús Fernández. V.: Libre (*Deformación*).

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. V.: Libre (*Traslación* de género) y Metateatral.

Amar y morir en Sevilla (Don Juan Tenorio). Pr.: Gamiani Enterprises, S.L. (España), 2001. G.: Víctor Barrera según la obra homónima. D.: Víctor Barrera. I.: Antonio Doblas, Ana Ruiz, José Luis García Pérez, Cuca Escribano, Paco León, Queti Naranjo, Pilar Sánchez y la bailaora Carmen Vega. V.: Reducida.

III.5.II. **Teatro Decimonónico**

Los dramaturgos que se estudian aquí son representativos de las diversas tendencias que se suceden hasta finales del siglo XIX. 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 y el sainete valenciano (ejemplificados en *Serafí Pitarra* y Bernat i Baldoví, respectivamente), 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, como Camprodón,Valentín Gómez o Ramos Carrión.

Si exceptuamos la comedia *El hombre de mundo*, única obra 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 de estas adaptaciones no se circunscribe a las cinematografías de habla hispana sino que se expande a la de los países anglosajones, como Inglaterra y Estados Unidos. Según se ha venido descubriendo por diversos ensayos, en las primeras dé-

cadas 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), subieron –en inglés– a los escenarios neoyorquinos con rapidez e, incluso, con gran éxito[116]. Así se explica la receptividad de la industria de Hollywood, ejemplificada en las grandes productoras de entonces (Paramount, MGM, Famous Players), y en directores como Cecil B. De Mille, Raoul Walsh y John M.Stahl, ante los célebres éxitos escénicos de las piezas *María Rosa*, *María del Carmen,* y *El Gran Galeoto*, en la etapa silente del cine.

III.5.II.1. **Ventura de la Vega**, Buenaventura José María de Vega y Cárdenas (Buenos Aires, 1807 – Madrid, 1865)

Si bien se alinea cronológicamente 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*. Dicha obra (una comedia de enredo con una acción magníficamente calculada para producir situaciones de la mejor comicidad), 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.

El hombre de mundo. Pr.: Emisora Films (España), 1948. G.: Manuel Tamayo según la obra homónima. D.: Manuel Tamayo. I.: María Martín, Francisco Melgares, Carolina Jiménez, Elena Espejo, Manolo Morán, Consuelo de Nieva, Ricardo Palmerola, Pedro Sempson, Rosario Merino, Eugenio Toja. V.: Ilustrativa.

III.5.II.2. **Bernat i Baldoví**, Josep (Sueca, Valencia, 1809 – Valencia, 1864)

Poeta y sainetero valenciano, escribió numerosas piezas en castellano y valenciano, entre las que destaca el sainete en un acto escrito en 1845, *Visanteta y Pasqualo*, también conocida por el título de *El virgo de Visanteta y el alcalde de Favara*. En 1977, de esta obra se rodó una versión en la Comunidad

116. Sobre la puntual penetración de nuestros dramaturgos en América, remito a Samuel L.Leiter, *The Encyclopedia of the New York Stage, 1920-1930*, Wesport (Connecticut), Greenwood Press, 1985.

La adaptación de la comedia de enredo de Ventura de la Vega, ***El Hombre de Mundo*** **(1948)**, mostraba esta magnífica ambientación.

Valenciana, de donde eran oriundos el director y algunos actores del reparto, y en donde se exhibió en lengua vernácula, con tal espectacular éxito que originó una secuela (subtitulada en castellano *Gata caliente*), con el mismo equipo.

El virgo de Visanteta. Pr.: Aspa P.C. (España), 1978. 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, José Maria Angelat, Joan Monleón, José Yepes, Tony Valento. V.: Ilustrativa.

Visanteta, esta-te queta/Gata caliente. Pr.: Aspa P.C. (España), 1979. G.: Vicente Escrivá y Antonio Fos, basado en *El virgo de Visanteta*. D.: Vicente Escrivá. I.: Maria Rosaria Omaggio, José Sancho, Josele Román, José Maria Angelat, Queta Claver, Luis Barbero. V.: Ilustrativa.

III.5.II.3. **Camprodón**, Francisco (Vich, 1816 – La Habana, 1870)

Dramaturgo de expresión castellana y catalana, célebre por sus libretos de zarzuela –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, llegando a suscitar en México su versión fílmica, rodándose en 1945 dos cintas simultáneamente y con el mismo equipo.

Flor de un día. Pr.: Ramón Pereda (México), 1945. G.: Ramón Pereda según la obra homónima. D.: Ramón Peón. I.: Ramón Pereda, Adriana Lamar, José Goula, Elena D´Orgaz, José Baviera, Micaela Castejón. V.: Libre (*Traslación* de lugar).

Espinas de una flor. Pr.: Ramón Pereda (México), 1945. G.: Ramón Pereda según la obra homónima. D.: Ramón Peón. I.: Ramón Pereda, Adriana Lamar, Elena D´Orgaz, Carlos Martínez Baena, José Pulido, Joaquín Coss, Juan José Laboriel, Salvador Quiroz. V.: Libre (*Traslación* de lugar).

III.5.II.4. **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*. De ambas piezas se sirvió el cine español 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 el que se adaptó *Un drama nuevo*– se valieron de la fama de célebres artistas teatrales. Pero es en los años cuarenta, el encuentro de Juan de Orduña con los temas de Tamayo y Baus, lo que 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, cuyo delirante tratamiento cinematográfico de este drama pasional convirtió la cinta en paradigma del cine *histórico* conformando el perfil del *estilo Cifesa*[117]. La

117. Véase Félix Fanés, *Cifesa, la antorcha de los éxitos*, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1982, pp. 168-171.

última versión del mismo drama, *Juana la Loca* (2001), focalizada toda en la tormentosa relación amorosa entre Juana de Castilla y Felipe el Hermoso, da cabida, junto a las inevitables libertades con respecto al original literario, a grandes dosis de escenas eróticas.

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. V.: Reducida.

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

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

Locura de amor. Pr.: Cifesa (España), 1948. G.: Carlos Blanco, Manuel Tamayo, Alfredo Echegaray, José María 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, Manuel Arbó, María Cañete, Manuel Luna, Félix Fernández. V.: Creativa.

Juana la Loca. Pr.: Enrique Cerezo PC/Pedro Costa PC/ Production Group/ Take 2000 (España-Italia-Portugal), 2001. G.: Vicente Aranda basado en *Locura de amor*. D.: Vicente Aranda. I.: Pilar López de Ayala, Daniele Liotti, Manuela Arcuri, Giuliano Gemma, Eloy Azorín, Rosana Pastor, Roberto Álvarez. V.: Libre (*Deformación*).

III.5.II.5. **Echegaray**, José (Madrid, 1832 – 1916)

Fue ingeniero, matemático y político antes de pasarse a la escena, atraído por el proceso teatral y por el modo en que éste podía reflejar y guiar la opinión pública. Con unas 66 obras, vino a ser el dramaturgo de mayor éxito en la segunda mitad del siglo XIX español, haciendo progresar el discurso teatral, *"teniendo presente siempre el lenguaje del romanticismo y la atmósfera social del realismo"*, según ha reivindicado David T.Gies frente al desprecio de muchos críticos (GIES: 1996, pp. 410-429). 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 sospechas en el amor y los celos alimentados por una sociedad obsesionada con la murmuración y el que dirán, 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. También pasaron al cine tres de sus restantes dramas *de tesis*.

a) Las seis versiones de *El Gran Galeoto*

Como hemos señalado antes, las tres primeras versiones de la obra proceden del cine norteamericano, pensamos que debido a la universalidad alcanzada por su tema a principios del siglo XX, aunque ninguna de ellas se sirviera del título original. Pocos datos poseemos de dos de ellas mientras que de la tercera, la de 1927 con la pareja Alice Terry-Ramón Novarro, se hizo una versión bastante fiel que se encuentra entre los mayores aciertos del melodrama cultivado por John M. Stahl[118]. De la adaptación alemana muda poco más se sabe, mientras las dos siguientes, sonoras, se llevaron a cabo en México (*Festín de buitres*, 1946), y en España. Ésta, dirigida por Rafael Gil en 1951, es la única que conservó el título homónimo y lo más sustancial del texto.

b) Otras adaptaciones

Tres films españoles mudos tenían como base los restantes dramas homónimos de Echegaray: *Mala raza* (1912) era un drama pasional sobre el honor conyugal que fue abordado por el pionero catalán Gelabert, pero en su tiempo se estrenó con otro título (*Nubes negras*), lo que no impidió un contencioso con la Sociedad de Autores –en representación del primer Nobel español– que acusaba a aquél de haber plagiado la obra de Echegaray sin citarla. En 1924 pasaron a la pantalla *A fuerza de arrastrarse* y *Mancha que limpia*, realizadas por el prolífico José Buchs en su búsqueda de géneros y temas de amplia aceptación popular.

Mala raza/ Nubes negras. Pr.: Fructuoso Gelabert (España), 1912. G.: Fructuoso Gelabert, basado en *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. V.: Ilustrativa.

The Celebrated Scandal. Pr.: Fox Film Corporation (Estados Unidos), 1915. G.: Elaine S. Carrington, basado en *El Gran Galeoto*. D.: James Durkin

118. Véase Antonio Barbero, "Lo que debe el cinema al desaparecido John M. Stahl", en *John M. Stahl*, San Sebastián-Madrid, Festival Internacional de Cine de San Sebastián/Filmoteca Española, 1999, p. 107.

En su sexta versión halló el drama de honor, ***El Gran Galeoto* (1951)**, una acertada visión del siglo XIX sobre una sociedad obsesionada por el qué dirán.

y J. Gordon Edwards. I.: Betty Nausen, Edward José, Walter Hitchcock, Stuart Holmes, John Merkyl, Helen Robertson. V.: Reducida.

Galeotto, der grobe kuppler. Pr.: Eiko Film Gmbtl (Alemania), 1919. G.: Hubert Moest, basado en *El Gran Galeoto*. D.: Hubert Moest. I.: Ludwig Hartau, Hedda Vernon, Ernst Hofmann, Friedrich Kühne, Max Ruhbeck. V.: Reducida.

The World and his Wife. Pr.: Cosmopolitan Productions (Estados Unidos), 1920. G.: Frances Marion, basado en *El Gran Galeoto*. D.: Robert G. Vignola. I.: Montagu Love, Alma Rubens, Gaston Glass, Pedro de Cordoba, Charles K. Gerrard, Mrs. Allen Walker, Byron Russell, Pierre Gendron, Peter Barbierre, Margaret Dale. V.: Reducida.

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 Martiánez, José de Montenegro, Rafael Nieto, María Comendador, Modesto Ribas. V.: Ilustrativa.

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 de Montenegro, Ana de Leyva. V.: Ilustrativa.

Lovers? (Amantes). Pr.: M.G.M. (Estados Unidos), 1927. G.: Marian Ainslee y Ruth Cummings, basado en *El Gran Galeoto*. D.: John M. Stahl. I.: Ramón Novarro, Alice Therry, Edward Martindel, Edward Connelly, Lilliam Leighton, Holmes Helbert, John Miljan, Roy D´Arcy. V.: Ilustrativa.

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

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 María Lado, Mary Delgado, Fernando Sancho, Félix Fernández, Ramón Martori, Helga Liné, Juan Espantaleón, Raúl Cancio, Fernando Fernández de Córdoba. V.: Ilustrativa.

III.5.II.6. **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. 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. La pieza había sido rescatada para representarse el año 1978 en el Teatro de Barcelona, antes de que el realizador catalán Antoni

Verdaguer rodase su versión cinematográfica adoptando las convenciones del *teatro en el teatro dentro del cine*: ante la sorpresa de monjas y ancianos de una residencia de la tercera edad, un grupo teatral representan la farsa de Pitarra provocando miles de situaciones hilarantes.

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

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 Moreno, Eva león, Mercé Lleixá, Inma Colomer, Francesc Queral, Pep Antón Muñoz. V.: Metateatral.

III.5.II.7. **Pérez Galdós**, Benito (Las Palmas de Gran Canaria, 1843 – Madrid, 1920)

Novelista y dramaturgo, en su faceta teatral no estrena hasta 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[119], aunque sólo algunos (como los dos primeros antes citados), han sido destacados por los críticos como los de más alto nivel escénico. No obstante, el interés que siempre suscitó Galdós en el cine ha partido de textos narrativos[120] y no teatrales, con pocas excepciones, las adaptaciones hechas a partir de las piezas escénicas. En la época floreciente del cine catalán, *La duda* (1915) supuso la primera versión de una obra teatral galdosiana, *El abuelo,* cuyo argumento original respetaba casi íntegramente. Otra versión muda de un texto teatral que el escritor presentara primero como novela dialogada fue *La loca de la casa* (1926), y la misma obra conoció en México una segunda versión sonora que modernizaba la historia trasladando

119. Sobre la dramaturgia galdosiana y la renovación de la temática teatral que significó su obra, Véanse Stanley Finkenthal, *El teatro de Galdós*, Madrid, Fundamentos, 1980, y Carmen Menéndez Onrubia, *Introducción al teatro de Benito Pérez Galdós*, Madrid, C.S.I.C., 1983.

120. La filmografía galdosiana apareció estudiada en el monográfico *Galdós en la pantalla*, Las Palmas, Filmoteca Canaria, 1981; y por Rafael Navarrete, *Galdós en el cine español*, Madrid, T&B/Festival de Cine Internacional de Las Palmas, 2003.

la acción de la pieza del siglo XIX al XX, y la burguesía española al ambiente mexicano de 1950. Es en aquel país donde se llevarían a cabo las siguientes adaptaciones de piezas de Galdós siguiendo el procedimiento de cambiar sus tramas de España al medio azteca: *Adulterio* (1943), basada en *El abuelo*, y *La mujer ajena* (1954), sobre *Realidad*. La versión de *Marianela* (1940) dirigida por Benito Perojo, pese a que se ha querido vincular con la adaptación teatral hecha por los Hermanos Quintero a partir de la novela homónima en 1916, todos los estudios recientes apuntan a que dicha película está basada directamente en la novela, salvo algunos diálogos adicionales que realizó para el guión de Perojo Joaquín Álvarez Quintero.

La duda. Pr.: Studio Films (España), 1915. G.: Domènec Ceret basado en *El abuelo*. D.: Domènec Ceret. I.: Consuelo Hidalgo, Lola París, Rosita Marco, Domènec Ceret, Josep Font, Ernesto Treves, Sabina Ceret. V.: Ilustrativa.

La loca de la casa. 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 Ribas, Manuel San Germán. V.: Ilustrativa.

Adulterio. Pr.: Columbus Films (México), 1943. G.: José Díaz Morales basado en *El abuelo*. D.: José Díaz Morales. I.: Rosario Granados, Hilda Kruger, Julio Villarreal, Prudencia Grifell, Carlos Amador, Jesús Valero, Roberto Correll, Eduardo Noriega, Ramón G. Larrea, Nuria Conde. V.: Libre (*Traslación* de lugar).

La loca de la casa. Pr.: Diana-Orofilms (México), 1950. G.: Juan Bustillo Oro y Gonzalo Elvira según la obra homónima. D.: Juan Bustillo Oro. I.: Pedro Armendáriz, Susana Freyre, Beatriz Aguirre, Julio Villarreal, Luis Beristáin, Eugenia Galindo, Beatriz Ramos, Mimí Derba, Conchita Gentil Arcos. V.: Libre (*Traslacción* de lugar y época).

La mujer ajena. Pr.: Teletalía Films (México), 1954. G.: Juan Bustillo Oro y Antonio Helú, basado en *Realidad*. D.: Juan Bustillo Oro. I.: Rita Macedo, Gustavo Rojo, Manolo Fábregas, Amanda del Llano, Miguel Manzano, Rodolfo Landa. V.: Libre (*Traslación* de lugar).

III.5.II.8. **Gómez**, Valentín (Pedrola [Zaragoza], 1843 – Madrid, 1907)

Dramaturgo y periodista –de ideología carlista–, es autor de varios dramas (escritos entre 1877 y 1888), casi todos en colaboración con otros, como Eduardo Lustonó y, en especial, con Félix GONZÁLEZ LLANA, asimismo

periodista y dramaturgo de finales del siglo XIX, con el que escribió *El soldado de San Marcial* (1885), melodrama en 5 actos: un episodio acaecido durante la Guerra de la Independencia en el que un sargento que ha ayudado a un Conde durante la 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 también su paso al cine en la época muda, con dos versiones casi simultáneas, *El calvario de un héroe* (1914), y *El cuervo del campamento* (1915), que situaba la acción en la tercera guerra carlista y constituyó una auténtica superproducción para la época, al movilizarse 160 soldados de Infantería y 50 de Caballería, mandados por sus mismos jefes del Ejército. En el sonoro conoció otra versión titulada *El 113* (1935), interpretada y codirigida por el actor Ernesto Vilches.

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. V.: Creativa.

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. V.: Ilustrativa.

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, Isabel Pradas, Alfredo Mayo, Pablo Álvarez Rubio, Marina Alcañiz, Nicolás Perchicot. V.: Ilustrativa.

III.5.II.9. **Guimerà**, Ángel (Santa Cruz de Tenerife, 1845 – Barcelona, 1924)

Poeta y dramaturgo de la Renaixença catalana durante la segunda mitad del siglo, publicó su primera obra 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, después, traducidos a varios idiomas, desde el inglés y ruso al yídish. 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 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[121].

Todas las obras citadas antes fueron llevadas al cine pero dos de ellas (*Terra baixa* y *María Rosa*), conocieron repetidas versiones dentro y fuera de España, en diversas épocas. Y es que Guimerà –con un total de 18 films– aparece entre los seis autores españoles más filmados, detrás de Arniches, Paso, los Quintero, Benavente y Jardiel, y acaso sea también –junto a Benavente– uno de los más internacionales, a juzgar por la procedencia de esas versiones, localizadas en Latinoamérica, Alemania y Estados Unidos. Por todo ello, la relación de su teatro adaptado se sigue por:

a) Las 7 versiones de *Terra baixa*

De las siete adaptaciones llevadas a cabo, cinco pertenecen a la etapa muda y dos a la sonora. La primera y la tercera, españolas, fueron realizadas por los pioneros catalanes Fructuoso Gelabert y Francisco Elías, introductores ambos de uno de los géneros que serían determinantes en el futuro cine español: la adaptación de importantes obras de dramaturgos prestigiosos[122]. Para ambas versiones se contó con la autorización expresa de Guimerà y la intervención de actores de las compañías que representaban esa misma obra en Barcelona. La de 1907 recogía una selección de las escenas principales de la pieza; 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 toda su Compañía, dentro del Homenaje a Ángel Guimerà de ese año. Para la versión argentina dirigida en 1912 por otro pionero, Mario Gallo, éste contrató como protagonista al gran trágico nacional, Pablo Podestá, quien la había estrenado tres años antes conquistando el entusiasmo de las multitudes, en una versión refundida y adaptada al medio del Chaco argentino. Aquella versión supuso el primer largometraje argumental del cine rioplatense según la fórmula del *film d´art*, como una fiel trasposición de la refundición escénica y convocando a toda la Compañía de Podestá. En la misma onda *teatral*, la versión norteamericana (*Tiefland*, 1914) estuvo interpretada

121. Para la producción de Guimerá, Véase Xavier Fábregas i Surroca, *Ángel Guimerà: les dimensions d´un mite*, Barcelona, Edicions 62, 1971.

122. Véanse al respecto los datos aportados en José María Caparrós Lera (ed.), *Memorias de dos pioneros: Fructuós Gelabert y Francisco Elías*, Barcelona, 1992, pp. 127, 132 y 154.

Cartel mexicano de Renau para la séptima adaptación de ***Tierra Baja* (1950)**.

por una famosa primera dama que había encarnado el papel de Marta en el estreno neoyorquino de la pieza, titulada allí *Martha of the Lowlands*. Las dos versiones efectuadas en Alemania, la muda (1922) y la sonora (1953), no partían directamente de la pieza de Guimerà sino de una adaptación de la ópera homónima de Eugen D´Albert y Rudolph Lothar (1903), inspirada en el texto del dramaturgo español. La versión sonora constituyó un conflictivo proyecto en la carrera de la controvertida cineasta Leni Riefensthal cuyo accidentado rodaje (1943-1953), acabó por convertirse en auténtica obsesión artística de su

autora, caída en desgracia al final de la guerra al serle confiscado casi todo el material rodado y no poder recuperarlo hasta pasados nueve años y estrenarse el film en el Festival de Cannes de 1954, donde tuvo un único defensor en Jean Cocteau frente al rechazo de la crítica[123]. Respecto a la última versión rodada en México en 1950 y titulada igual que la obra, su adaptador, aun cuando trasladó la acción de Cataluña al medio rural azteca, quiso mantener tal fidelidad a la letra del texto original que conservó íntegros los conceptuosos diálogos y monólogos de la pieza[124].

b) Las 5 versiones de *María Rosa*

Como obra trágica, *María Rosa* contiene uno de esos caracteres femeninos en los que la fuerza dramática de Guimerà llega a alcanzar uno de sus puntos culminantes al personificar, en la heroína, la lucha espiritual ante el dilema de la fidelidad al esposo y el naciente amor por otro hombre: 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. Esta brutal tragedia acrecentó su popularidad internacional y, en Hollywood, apareció incluida dentro de un ciclo de temas hispánicos abordados por Cecil B. De Mille para lucimiento de una de sus primeras estrellas, la cantante de ópera Geraldine Farrar. Pero no debemos olvidar que en la misma época del mudo, las primeras incursiones del animoso pionero Gelabert con el drama de Guimerà alcanzan particular interés por entroncar con las aspiraciones de un cine popular significativamente catalán. Al elegir *María Rosa*, aquél lleva a cabo en 1908 el primer intento de adaptación de una obra literaria completa y, para su impresión, intervino como codirector Joan María Codina, quien pasaría a filmar en 1912, en un solo día del mes de agosto –aprovechando la luz natural– el *remake* de la misma obra con el título *Lluita de cors* (o *Lucha de corazones*), donde Gelabert intervendría como operador.

Las dos versiones sonoras de la obra las hallamos en Argentina (1946) y en España (1964). Esta última supuso otro intento por recuperar características tradicionales de la cultura catalana, identificadas no sólo con el texto de Guimerà sino con el de la actriz protagonista (Nuria Espert) y con el de los paisajes naturales.

123. Véase el extenso espacio dedicado a dicho título en sus magníficas *Memorias*, Barcelona, Lumen, 1991, pp. 245-359 y 364-367.

124. E. García Riera, *Historia Documental del Cine Mexicano*, op. cit., Vol. 5, 1993, pp. 219-220.

c) Otras obras adaptadas

Algunas piezas escritas por Guimerà entre 1880 y 1911 –*Mar i cel*, *La festa del blat, Mossèn Janot, La reina jove,* y *La filla del mar*–, también se filmaron durante el período del mudo, en estudios catalanes, y se atribuye al propio dramaturgo haber codirigido, junto a los Hermanos Baños, la versión de *El Padre Juanico* en 1922. No obstante, desde el punto de vista industrial, sólo la producción de Barcinógrafo, *La reina joven* (1916), figura entre las adaptaciones que más resonancia alcanzó en su momento, favorecida por suponer el proyecto más ambicioso de todos los que rodara la Xirgu. *La hija del mar* conoció dos versiones, una de 1928 en forma de mediometraje, y otra sonora rodada en 1953 por Antonio Momplet con un vigor narrativo que hace incomprensible la nula atención prestada por la crítica del momento.

Terra Baixa. Pr.: Films Barcelona (España), 1907. G.: Fructuoso Gelabert según la obra homónima. D.: Fructuoso Gelabert. I.: Enrique Giménez, María Concepción Llorente, Enrique Guitart (padre), Emilia Baró, Trini Guitart. V.: Reducida.

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

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

Tierra Baja. Pr.: Filmgraf (Argentina), 1912. G.: Mario Gallo según la obra homónima. D.: Mario Gallo. I.: Pablo Podestá, Blanca Podestá, Elías Alippi. V.: Libre (*Traslación* de lugar).

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

Terra Baixa/Tierra Baja. Pr.: La Manufactura del Film (España), 1914. G. y D.: Francisco Elías. I.: Enrique Borrás y su Compañía. V.: Representación *filmada*.

Tiefland (Tierra Baja). Pr.: Famous Players (EE.UU.), 1914. G.: Famous Players según la obra homónima. D.: Famous Players. I.: W.A.Playter, Bertha Kalich. V.: Libre (*Traslación* de lugar).

La festa del blat/La fiesta del trigo. 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. V.: Reducida.

María Rosa (María Rosa). Pr.: Jesse L. Lasky Feature Play Company (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. V.: Reducida.

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

Tiefland (Tierra Baja). Pr.: Licho-Film GMBH (Alemania), 1922. G.: Rudolph Lothar y Eugen D´Albert según la opera homónima basada en *Terra baixa*. D.: Adolf E. Licho. I.: Lil Dagover, Michael Bohnen, Juan Andrea, Martha Angerstein-Licho, Cecilie Denyse, Ilka Grüning, Paul Hansen, Fritz Kampers, Ida Perry. V.: Reducida.

Mossén Janot/El Padre Juanico. 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. V.: Ilustrativa.

La hija del mar. Pr.: Ediciones Verdaguer (España), 1928. G.: José María Maristany según la obra homónima. D.: José María Maristany. I.: Marina Torres. Mediometraje. V.: Reducida.

Tiefland. Pr.: Tobis-Joseph Plesner-Filmproduktion (Alemania Oeste-Austria), 1954 (1943-1953). G.: Leni Riefensthal, según la ópera homónima de Rudolp Lothar y Eugen d´Albert basada en *Terra baixa*. D.: Leni Riefensthal. I.: Leni Riefensthal, Bernhard Minetti, Aribert Wäscher, Karl Skraup, Franz Eichberger, Maria Koppnhöfer, Louis rainer, Frieda Richard, Max Holzboer, Charlotte Komp. V.: Libre (*Traslación* de género).

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 Diosdado, Alberto Closas, Domingo Sapelli, Helena Cortesina, Alfonso Pisano, Ramón Garay. V.: Libre (*Traslación* de lugar).

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, Ángel Infante, Luis Mussot, Queta Lavat, Francisco Ledesma, Kika Meyer. V.: Ilustrativa.

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

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

III.5.II.10. **Felíu 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*, 1892), o Murcia (*María del Carmen*, 1896), donde los temas del honor y el sacrificio juegan un papel de primera importancia. De sus obras, la que más gloria le ha dado es *La Dolores*, inspirada en la célebre obra infamante (*"Si vas a Calatayd / 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 (la zarzuela y su versión operística, Tomás Bretón, 1895), reelaboraciones escénicas (*La hija de la Dolores*, Luis Fernández Ardavín, 1927; y *Lo que fue de la Dolores*, José Manuel Acevedo, 1933), además de la versión novelada escrita por el propio Felíu y Codina y de la oportuna parodia (*Dolores de cabeza*), así como diversas versiones cinematográficas, al igual que del otro drama de tema murciano.

a) La Dolores

Fue llevada por primera vez al cine con el mismo título en 1908 como una mera ilustración de los momentos singulares de la obra que permitían el seguimiento exacto de la historia. Posterior a esta versión hallamos un corto titulado *Si vas a Calatayud* (de la serie *Cuentos Baturros*, 1915), inspirado en un cuento popular aragonés que rememora el famoso personaje. La siguiente versión, inspirada en el argumento de Felíu y Codina, se tituló *La Mesonera del Tormes* (1919), a fin de escamotear los derechos de autor. En 1923, rodó Maximiliano Thous en estudios valencianos *La Dolores*, fuertemente inspirada en la zarzuela homónima de Bretón. Florián Rey abordó en 1939 una

Primera versión de ***La Dolores* (1908)**, una película ambiciosa de Gelabert basada en el desaforado drama de Felíu y Codina.

cuarta adaptación, sonora, que, sin apartarse de la obra original, poseía una fluidez narrativa que la convierte en la más ágil y cinematográfica de todas. Al cabo del tiempo, en 1960 Jorge Griñán escribió y produjo *Alma aragonesa*, libremente inspirada en la pieza teatral, trasladando la acción de Calatayud a Albarracín en la época de las guerras carlistas y presentando a la protagonista desdoblada en madre e hija.

b) *María del Carmen*

El otro drama de Felíu y Codina, famoso internacionalmente, gozó de especial popularidad en Francia, tras su estreno en Paris con el título de *Aux jardins de Murcie* (1911), que se conservó también al ser llevado a la pantalla en sendas versiones francesas, una muda y otra sonora, aunque a ambas les

precediera la producción de Raoul Walsh titulada *Serenade* (1921) que constaba de 7 rollos. La cinta sonora del director galo Marcel Gras retomó el título original de la pieza[125] para su estreno en nuestro país al presentarse dicha película como *española* vertiendo al castellano el nombre de algunos de sus intérpretes y la letra de las canciones con la voz del Niño de Marchena acompañado de la Orquesta de Puebla de Soto, tal como deja traslucir el programa de mano del estreno en el que los nombres originales de Geymond Vital, Annette Doria y Hubert Prélier fueron sustituidos por Antonio Vital, Anita Doria y Eugenio Ferry.

La Dolores. Pr.: Films Barcelona (España), 1908. G.: Fructuoso 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. V.: Ilustrativa.

Si vas a Calatayud. Pr.: Studio Films (España), 1915. G.: Domènec Ceret basado en un cuento popular baturro. D.: Domènec Ceret. I.: Domènec Ceret, Dolores Pla, Josep Font, Alfonso Tormo, José Usall, Héctor Quintanilla, Teresa Mas, Visitació López, Jaime Flaquer, Pilar España. Nº 8 de la serie *Cuentos baturros*. V.: Reducida.

La Mesonera del Tormes. Pr.: Patria Films-Atlántida Cinematográfica (España), 1919. G.: Julio Roesset, basado en *La Dolores*. D.: Julio Roesset y José Buchs. I.: Carmen Jiménez, José Montenegro, Lina Mora, Francisco Pereda. V.: Ilustrativa.

Serenade. Pr.: R.A.Walsh Productions para First National (EE.UU.), 1921. G.: James T. O´Donohue, basado en *María del Carmen*. D.: Raoul Walsh. I.: Miriam Cooper, George Walsh, Rosita Marstini, James A. Marcus, Josef Swickard, Bertram Grassby, Noble Johnson, Eagle Eye, Ardita Milano, Elizabeth Waters. V.: Reducida.

Aux jardins de Murcie (En los jardines de Murcia). Pr.: Société des Films Mercanton (Francia), 1922. G.: Carlos Lavergne según la obra homónima. D.: Louis Mercanton y René Hervil. I.: Arlette Marchal, Pierre Blanchar, Max Masudian, Jeanne Bérangère, Pierre Daltour, Ginette Maddie, Louis Monfils. V.: Ilustrativa.

La Dolores. Pr.: Compañía Cinematográfica Hispano Portuguesa-P.A.C.E. (España), 1923. G.: Maximiliano Thous según la zarzuela homónima. D.:

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

Maximiliano Thous. I.: Anita Giner Soler, Leopoldo Pitarch, José Latorre, José Ángeles, Dolores Cortés, Arturo Pitarch, Concha Gorgé, Francisco Villasante. V.: Creativa.

Aux jardins de Murcie (María del Carmen). Pr.: H.I.A.F (Hispano-Italo-Alemán Films, Francia), 1935. G.: Marcel Gras según la obra homónima. D.: Marcel Gras. I.: Juanita Montenegro, Hubert Prélier, Geymond Vital, Marcel Charvey, Annette Doria, Marcel Delaître. V.: Libre (*Traslación* de género).

La Dolores. Pr.: Cifesa (España), 1939. G.: Florián 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, María Luisa Gerona, Juan Calvo, Pablo Hidalgo, Alfredo Hurtado, Rafael Albaicín, Pilar Soler. V.: Creativa.

Alma aragonesa. Pr.: Águila Films (España), 1960. G.: Jorge Griñán, José Ochoa y M. Sánchez, inspirado en *La Dolores*. D.: José Ochoa. I.: Lilian de Celis, Manuel Monroy, José Calvo, Magda Roger, Mario Morales, Félix Dafauce, Arturo López, Lola Gaos. V.: Libre (*Traslación* de género).

III.5.II.11. **Ramos Carrión**, Miguel (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 en una serie de zarzuelas –con música de Ruperto Chapí– algunas de las cuales sobresalieron, como *El rey que rabió* (1891). De Ramos Carrión fueron también muy representadas otras zarzuelas (*La bruja*, 1887), y una comedia de enredos matrimoniales titulada *El noveno mandamiento* (1879), que conoció una tardía adaptación en 1960, en una época en la que el nombre de su autor significaba bien poco pues la película tuvo una casi inexistente difusión comercial bajo el título *La mujer de tu prójimo*.

El noveno mandamiento/La mujer de tu prójimo. Pr.: Producciones Cinematográficas M.D. – General Belgrano (España-Argentina), 1960. G.: Federico Muelas, Enrique 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. V.: Libre (*Traslación* de época).

III.5.II.12. **Dicenta**, Joaquín (Calatayud [Zaragoza], 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 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[126]. 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 (Granada, 1866 – Madrid, 1901) –hermano del comediógrafo Antonio Paso y Cano– y música de Chapí. 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 obra más representada en nuestro país después del Tenorio, llegando a denominarse el *Tenorio socialista* por representarse entonces todos los años el primero de mayo (GIES: 1996, p. 458). La conjunción dramática de pasiones individuales (honra, amor, y celos), en *Juan José*, no pasó tampoco inadvertida para el primitivo cine –en su propensión al melodrama y folletín– de cuyo personaje se vio instintivamente tentado en tres ocasiones.

La versión más antigua se localiza en Cuba, en 1910, con el mediometraje homónimo que sirvió de base al primer film *con argumento* allí, debido al iniciador de aquella cinematografía, Enrique Díaz Quesada, y cuyas copias quedaron destruidas en un violento incendio junto con otras producciones de aquel pionero[127]. La segunda adaptación la abordó en 1917 Ricardo de Baños, tras fundar la Royal Films, incluida en una serie de películas inspiradas en célebres piezas teatrales. Y el trotamundos chileno Adelqui Millar rodaría una tercera versión en 1928, por cuenta de la productora inglesa Whitehall, que tituló *Life*, con exteriores localizados en España.

Al cine mudo pertenecen igualmente *El señor feudal* (1925), y *El lobo* (1928), cuyas adaptaciones corrieron a cargo de Joaquín Dicenta (hijo), quien, para abordar la última de esas dos piezas de su progenitor, pasaría a convertirse en director, guionista y productor de la misma.

126. Para la evolución y el significado dramáticos de este autor resulta imprescindible el libro de Jaime Más Ferrer, *Vida, teatro y mito de Joaquín Dicenta*, Alicante, Instituto de Estudios Alicantinos, 1978.
127. Arturo Agramonte, *Cronología del Cine Cubano*, La Habana, ICAIC, 1966, pp. 30-32.

Las obras escritas por Dicenta en colaboración con Paso fueron llevadas también a la pantalla muda, en 1923, por el director José Buchs: *Curro Vargas*, y *Rosario la Cortijera.* Ya en ésta como en la versión sonora de 1935 se puede observar cómo no se adopta el título original sino el de la refundición dramática estrenada en 1922 por el tandem Joaquín Dicenta-Antonio Paso (hijos), a partir de *La Cortijera* con la intensificación de la vertiente folklórica que servirá de lucimiento a bailaoras y tonadilleras.

Juan José. Pr.: Consorcio Santos-Artigas-Díaz Quesada (Cuba), 1910. G.: Enrique Díaz Quesada según la obra homónima. D.: Enrique Díaz Quesada. I.: Gerardo Arcecona, María Luisa Villegas. Mediometraje. V.: Reducida.

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 Latorre, Francisco Aguiló, Luis R. Agudín, Encarnación Argenté, Dolores Rodríguez. V.: Reducida.

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

Rosario la Cortijera. Pr.: Film Española (España), 1923. G.: José Buchs según la obra homónima, basada en *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. V.: Ilustrativa.

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, Antonio Bernal, Manuel Rivera. V.: Ilustrativa.

Life (Juan José). Pr.: Whitehall (Gran Bretaña), 1928. G.: Adelqui Millar, basado en *Juan José*. D.: Adelqui Millar. I.: Adelqui Millar, Manuela del Río, Denise Lorys, Marie Ault, Marcel Vibert, José Lucio. V.: Libre (*Traslación* de lugar).

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, Felipe Fernansuar, Alfonso Reyes. V.: Ilustrativa.

Rosario la Cortijera. Pr.: Ernesto González (España), 1935. G.: Joaquín Dicenta y Antonio Paso (hijos), según su obra homónima, basada en *La Corti-*

jera. D.: León Artola. I.: Estrellita Castro, Niño de Utrera, Rafael Durán, Elva Roy, Alfredo Corcuera, Emilio Portés, Moisés Arciniega, Juan Pérez Tabernero, Antonia Arévalo, Niño Sabicas. V.: Libre (*Deformación*).

IV. ÉPOCAS LITERARIAS Y AUTORES ESPAÑOLES ADAPTADOS: EL TEATRO DEL SIGLO XX

IV.1. Teatro Finisecular

Lo componen autores que, por nacimiento, pertenecen cronológicamente al siglo anterior, si bien, profesionalmente, se inician en las dos primeras décadas del XX, coincidiendo su etapa de mayor o menor fecundidad artística con la aparición del Cinematógrafo. 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 veinte y, que de hecho, caracterizará asimismo al teatro de autor en las dos siguientes décadas[128]. 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 *Amichatis*, Gómez Hidalgo, López Pinillos, Mihura (padre), Manuel Soriano, Vidal y Planas, Ernesto Vilches, Josep Vives, etc. En orden alfabético, por tanto, los autores finiseculares son los que a continuación se relacionan.

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

IV.1.1. **Abati y Díaz**, Joaquín (Madrid, 1865 – 1936)

Suele aparecer clasificado por la crítica como un autor cómico menor de principios de siglo. Su peculiaridad artística estriba en haber escrito sus piezas teatrales siempre en colaboración con otros, entre los que cabe citar a Arniches, Antonio Paso, 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 fijo. De esa unión artística destacan dos comedias que fueron adaptadas al cine, *Ángela 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). El éxito de ambos títulos puede explicar las dos versiones –muda y sonora– del primero, y la adaptación del segundo, hecha por el también comediógrafo y director José López Rubio a la medida de Miguel Ligero. Se debe 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. De la colaboración entre Abati y Federico REPARAZ (Linares, 1869 – Madrid, 1924) es *Los hijos artificiales* (1918), *juguete cómico*[129] bastante representado en su época y 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 (*Lluvia de hijos*, 1947), y otra mexicana de 1952 que conservaba el título original.

El orgullo de Albacete. Pr.: Producciones Hornemann (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, María Comendador, Alfonso Orozco, María Anaya. V.: Ilustrativa.

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,

129. Sobre el fenómeno de las caprichosas clasificaciones de obras, impuestas a finales del siglo XIX (desde el citado *juguete cómico* al *astracán*), remito a 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.

Juan de Orduña, Pastora Peña, Manuel Arbó, María Luisa Moneró, Antonio Riquelme. V.: Ilustrativa.

Sucedió en Damasco. Pr.: Ufisa (España), 1942. G.: José 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. V.: Ilustrativa.

Los hijos artificiales. Pr.: San Miguel (Argentina), 1943. G.: Antonio Momplet según la obra homónima. D.: Antonio Momplet. I.: Francisco Álvarez, Felisa Mary, Malisa Zini, Pedro Quartucci, María Santos, Alberto Terrones, Sarita Olmos, Raimundo Pastore. V.: Libre (*Traslación* de lugar).

Ángela es así (*Ángela María*). Véase Filmografía de Carlos Arniches.

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

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. V.: Libre (*Traslación* de lugar).

No te ofendas, Beatriz (Véase Filmografía de Carlos Arniches).

Sólo para maridos (Véase Filmografía de Antonio Paso y Cano).

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

IV.1.2. **Álvarez Quintero**, Serafín (Utrera [Sevilla], 1871 – Madrid, 1938) y Joaquín (Utrera [Sevilla], 1873 – Madrid, 1944)

Ambos autores escribieron numerosas piezas breves (sainetes, pasos, entremeses, comedias en un acto, 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[130]. 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

130. Puede consultarse la relación completa de obras estrenadas por los Quintero, en España y otros países, en la Bibliografía de J. Romo Arregui, del monográfico consagrado a estos autores en *Cuadernos de la Literatura Contemporánea*, fasc. 13-14, Madrid, 1944, pp. 65-83. En pruebas de este libro, ha aparecido el de Mariano de Paco, *El teatro de los Hermanos Álvarez Quintero*, Murcia, Editum, 2010.

maestría técnica en la construcción de las obras. Por la preponderancia con que aparecen en sus obras los tipos y las costumbres andaluzas, su obra ha quedado identificada al costumbrismo andaluz cuya imagen llega al cine de forma inmediata tras su exitoso paso por los escenarios. Dejando aparte los contactos que los Quintero mantuvieron con la industria del cine (argumentos originales, participación en la constitución de la productora CEA en 1932, relatos con referentes fílmicos, etc.)[131], las adaptaciones de sus obras aparecieron en dos fases.

a) Primeras adaptaciones al cine mudo

Varios temas quinterianos sirvieron de base para realizar los primeros films *con argumento* de la época muda española, como el inspirado 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 que se enfrentaban por vez primera a la cámara. Esta misma peculiaridad ofrecía *La dicha ajena* (1917), basada en la obra homónima y con escasos medios. En los años veinte se registra la única versión de la comedia *Cabrita que tira al monte* (F. Delgado,1925), y las primeras de *La reina mora* (J. Buchs,1922), y *Malvaloca* (B. Perojo,1926) –temas recurrentes de los Quintero en el sonoro–, pues antes de que llegara ese momento su producción escénica se había convertido en un filón importante para nuestro cine, y no es de extrañar que los tres directores pioneros citados extraigan argumentos populares de cara al público de todo el país.

Al cine extranjero pertenecen las versiones de *Anima allegra* (*El genio alegre*, 1918), italiana, y de *O Centenario* (1922), portuguesa. La cinta italiana –estrenada en España en 1920– adaptaba uno de los primeros títulos de los Quintero traducidos a aquel idioma ya que los dos comediógrafos eran muy conocidos en Italia, lo que explica que la diva Francesca Bertini, en la cima de su fama, incorporase aquella pieza con bastante fidelidad por adaptarse a su pleno lucimiento el papel de la protagonista –llamado *Lola* en el film y no *Consuelo*–, en el que llevó su recreación del personaje hasta los últimos detalles de ademanes y de vestuario.

b) Versiones sonoras del teatro quinteriano

La llegada del sonoro, al permitir apreciar los jugosos diálogos que contenían las piezas de estos autores, sirve de apoyo a las numerosas adaptaciones que surgen, especialmente a partir de 1939 en que se inicia la gran época

131. Sus opiniones, influencias y textos originales de cine pueden consultase en R.Utrera, *Escritores y Cinema en España…*, op. cit., pp. 67-70.

del trasvase cinematográfico del teatro quinteriano. Por la preponderancia con que aparecen los tipos y las estampas andaluzas, su obra ha quedado identificada al costumbrismo andaluz[132]. El ensayista Jorge Urrutia ha intentado 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, partiendo de la cantidad de adaptaciones hechas de sus obras, entre 1939 y 1961, *"que permiten explicar la propia historia del cine nacional"*[133]. Pero de las dieciséis películas que componen dicho ciclo *quinteriano* no todas responden al estereotipado cliché del cine *de pandereta* aunque en algunos títulos hallemos el recurso de la traslación del original teatral a la estética folklórica de los años 40 y 50 –*La patria chica*, 1943, *Tambor y cascabel*, 1944, *Malvaloca*, y *La reina mora*, en 1954; y *Tremolina* [*Los papiros*], y *El genio alegre*, en 1956–. Algunas de las películas reconocidas como las más atractivas de la postguerra provienen de las mismas raíces, bien por apreciarse una funcional reestructuración de la pieza adaptada, caso de *Mariquilla Terremoto*, dirigida en 1939 por Perojo en estudios berlineses, o la más notable versión de *Malvaloca* (1942), que sorprende por la hondura con que abordó Luis Marquina el famoso drama de los Quintero soslayando los tópicos andalucistas, y la no menos insólita adaptación hecha por Ladislao Vajda de *Cinco lobitos* (1945), al reivindicar en la España de los cuarenta el papel de la mujer. Tampoco debe despreciarse la labor de un director de la época como Fernando Delgado, quien se especializa al final de su carrera en argumentos quinterianos y, en *Fortunato* (1941), llega a ofrecernos su canto de cisne como creador; ni la soltura desplegada por otros realizadores en las comedias *Puebla de las mujeres* (1952), *Las de Caín* (1957), y *Ventolera* (1961).

Han de transcurrir cerca de veinticinco años para volver a encontrarnos en España una nueva adaptación basada en los Quintero, ésta vez planteada en el contexto del *cine andaluz* que se intentó erigir en los 80: *Un parado en movimiento* (1985) venía a proponernos una modernizada fusión argumental de dos de los más célebres entremeses de aquéllos (*La manga ancha* y *Los chorros del oro*).

132. Para José Monleón, la imagen de Andalucía de los Quintero es la que explica el éxito de su teatro y el decisivo papel que éste juega en la configuración de la *españolada* en el cine, como sostiene en su artículo "Martín Recuerda o la otra Andalucía", en la edición de José Martín Recuerda, *Teatro*, Madrid, Taurus, 1969, pp. 9-11.

133. El cap. "El cine sobre los Quintero: una visión de Andalucía, una simbolización de España", en *Imago Litterae…*, op. cit., pp. 23-29.

Apartándose de la visión risueña de Andalucía, la recreación de ***Las de Caín* (1957)** ofrecía esta estampa costumbrista del Madrid de 1900.

En Hispanoamérica, las dos adaptaciones efectuadas fueron obra de exiliados. La primera se filmó en Argentina adonde había llegado en 1937 el director Antonio Momplet quien abordó allí *Novios para las muchachas* (1941) –nueva versión de *Las de Caín*–; mientras en el cine mexicano aparece la única versión de *Doña Clarines* (1950), adaptada y dirigida por el escritor Eduardo Ugarte y producida por el poeta Manuel Altolaguirre.

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

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

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. V.: Ilustrativa.

O Centenario. Pr.: Portugal, 1922. G.: basado en *El centenario*. D.: Lino Ferreira. I.: José Ricardo, Joaquín Costa, Ilda Stichini, Jorge Grave, Rafael Marqués. V.: Reducida.

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 *Varillas*, José Montenegro. V.: Ilustrativa.

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, María Comendador, Consuelo Quijano, Manuel Soriano, Elena Salvador, José Montenegro, Emilio Santiago. V.: Ilustrativa.

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*. V.: Creativa.

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

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, Raquel Rodrigo, Antonio Gil Varela *Varillas*, Valeriano Ruiz París, Erasmo Pascual. V.: Ilustrativa.

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. V.: Reducida.

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, José Prada. V.: Creativa.

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. V.: Ilustrativa.

Novios para las muchachas. Pr.: E.F.A. (Argentina), 1941. G.: René Garzón basado en *Las de Caín*. D.: Antonio Momplet. I.: Tito Lusiardo, Amelia Bence, Felisa Mary, Nélida Bilbao, Paquita Vehil, Silvana Roth, Lea Conti, Pablo Palitos, Homero Cárpena, Raimundo Pastore, Adrián Cúneo, Ramón Garay, Agustín Barrios. V.: Libre (*Traslación* de lugar).

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, María Luisa Arias, Francisco Bernal, Emilio Santiago. V.: Ilustrativa.

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, Camino Garrigó. V.: Creativa.

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. V.: Libre (*Traslación* de género).

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. V.: Ilustrativa.

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, Juan Montfort, Luis Pérez de León.V.: Ilustrativa.

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. V.: Creativa.

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

¿Por qué mintió la cigüeña?. Pr.: Lumitón (Argentina), 1949. G.: Juan Corona basado en *Nidos sin pájaros*. D.: Carlos Hugo Christensen. I.: Susana Freyre, Roberto Escalada, Pedro Quartucci, Nelly Daren, Gloria Ferrándiz,

Beba Bidart, Rita Montero, Olimpio Bobbio, Carlos Belluci, Miguel Coiro. V.: Libre (*Traslación* de lugar).

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

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, Amparo Soler Leal. V.: Ilustrativa.

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, Francisco Bernal. V.: Libre (*Traslación* de género).

La Reina Mora. Pr.. Cervantes Films (España), 1954. G.: Raúl Alfonso, Francisco Naranjo, José Ochoa y Camilo Murillo, según la obra homónima. D.: Raúl Alfonso y Eusebio Fernández Ardavín. I.: Antoñita Moreno, Pepe Mairena, Miguel Ligero, Conchita Bautista, Casimiro Hurtado, Antonio Riquelme, Julia Delgado Caro, Ballet de José Toledano. V.: Libre (*Traslación* de género).

El genio alegre. Pr.. Hispamer Films P.C. (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, María Francés, José Morales, Manuel Arbó, María Vargas, Domingo Rivas. V.: Libre (*Traslación* de género).

Tremolina. Pr.: Lanza P.C. (España), 1956. G.: Ricardo Núñez y Mauricio Torres, basado en *Los pápiros*. Dial. adic.: Antonio Ozores. D.: Ricardo Núñez. I.: Angel Sampedro *Angelillo*, Lolita Sevilla, José Isbert, Miguel Gila, Tony Soler, José Balaguer, Josefina Bejarano, Antonio Ozores, Gracia del Sacromonte, Faico y sus Chavalillos. V.: Libre (*Traslación* de género).

Las de Caín. Pr.: Unión Films-Suevia Films (España), 1957. G.: José Santugini según la obra homónima. D.: Antonio Momplet. I.: María Luz Galicia, Juanjo Menéndez, Mariano Azaña, Lucía Prado, Carmen Flores, Enrique Ávila, Charito Maldonado, Fernando Guillén, María Ángeles Such, Manuel Gil, Santiago Rivero, Ángela Plá, Mary Lamar, Lola Flores. V.: Ilustrativa.

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. V.: Ilustrativa.

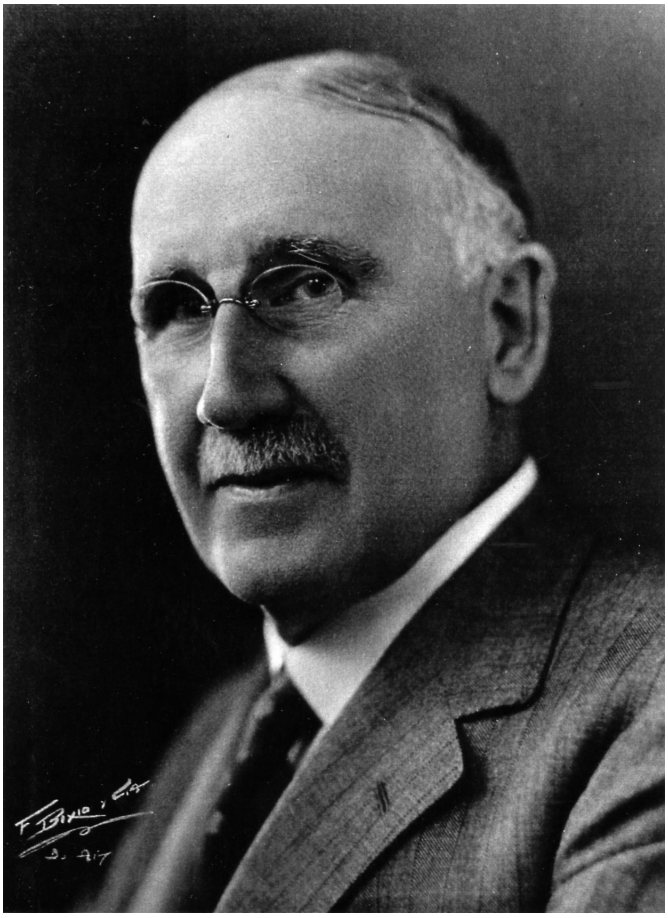
Un parado en movimiento. Pr.: Modulor Films (España), 1985. G.: Pancho Bautista, basado en *La manga ancha* y *Los chorros del oro*. D.: Francisco Rodríguez Paula. I.: Emilio Segura, Paco Gandía, Charo Reina, María Vidal, Antonio Somoza, Manuela Bautista, Rosalía Jiménez, Loli Lagares, Eulogio Serrano.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

IV.1.3. **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. Su amplia producción que comienza en 1888 y concluye en 1943, abarca más de doscientas piezas escénicas –zarzuelas, comedias y tragicomedias–, escritas en solitario o en colaboración con otros autores, tales como Abati, García Álvarez, Estremera, Antonio Paso, Jackson Veyán, etc.[134]. Cronológicamente, pues, su trayectoria escénica 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. Arniches, al igual que muchos autores teatrales de aquel momento, no fue ajeno al influjo ejercido por el cine en su proceso creador –las referencias fílmicas que incorporó a muchas de sus obras–, ni dejó de participar en varias facetas de la industria cinematográfica por sus dotes de argumentista y dialoguista ingenioso y brillante, además de ostentar el record –con 63 títulos contabilizados– de adaptaciones de sus obras en España y Latinoamérica, que lo convierten en el autor español más requerido por los profesionales del cine[135]. Dichas versiones del teatro arnichesco quedan establecidas en los apartados que siguen.

134. 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; Juan Antonio Ríos Carratalá, *Arniches*, Alicante, C.A.P.A., 1990; y María Victoria Sotomayor Sáez, *Teatro, público y poder. La obra dramática del último Arniches,* Madrid, Ediciones de la Torre,1998.

135. A estos tres aspectos está dedicado mi trabajo "Arniches, un autor multiadaptado por las cinematografías de Hispanoamérica", *Estudios sobre Carlos Arniches*, ed. cit., pp. 229-252.



El comediógrafo alicantino, Carlos Arniches, en una imagen captada en Buenos Aires (1937) cuando cedió los derechos cinematográficos de varias de sus obras.

a) Adaptaciones en la época del mudo (1907-1929)

Las obras líricas y los sainetes de Arniches fueron los primeros en su género en pasar a la pantalla, reiteradamente, durante esta etapa, 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).
1920. *El Pobre Valbuena* (Manuel Noriega).
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 veintidós films, pertenecientes a zarzuelas y sainetes, algunos títulos se repiten en esta misma época: cuatro veces *El Pobre Valbuena* (cuya primera versión es un mediometraje y la tercera se rodó en México. Otros van a figurar en el grupo de piezas más recurrentes y exitosas de su autor, con numerosas versiones en el cine sonoro: *Es mi hombre, La chica del gato, Don Quintín el Amargao*, y *La alegría del batallón.* Los restantes títulos –*La fiesta de 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. De *El puñao de rosas* no se abordaron nuevas versiones en el sonoro, pero algunos fragmentos de esta pieza 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), *Música de ayer* (J. De Orduña, 1958), y *La Bella Mimí* (J. Mª Elorrieta, 1960).

b) Adaptaciones en el Cine Español Sonoro (1935-1974).

1. Período Republicano (1935-1936. Las comedias de Arniches que pasaron al cine en estas fechas fueron producidas por Filmófono, Cifesa y Atlantic Films, entidades surgidas en la misma época bajo distinta filiación política.

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*. Para Cifesa realizó Benito Perojo *Es mi hombre* (1935), cinta con la que debutó en la pantalla Valeriano León (actor para quien había escrito el papel en la escena), y ejemplo de adaptación fresca para lograr una comedia cinematográfica válida. 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.

2. Período de Postguerra (1941-1974). En estos años cobrará especial fuerza la predilección por ciertas obras de Arniches que adquieren carácter recurrente para el cine. Con la excepción de *Para ti es el mundo* (1941), *Ángela es así* [*Ángela María*, 1944], y *Así es Madrid* [*La hora mala*, 1953], las doce películas restantes constituyen segundas, terceras, cuartas y, aún quintas versiones de piezas previamente adaptadas en la época muda y en los países hispanoamericanos. En el cuadro que aparece a continuación se ofrece el número de versiones que representan los títulos siguientes:

Alma de Dios (1941) ..... 2ª versión.
La chica del gato(1943) ..... 2ª ".
Noche de Reyes (1947) ..... 2ª ".
El Padre Pitillo (1954) ..... 2ª ".
Calle Mayor (*La señorita de Trevélez*, 1956) .... 2ª ".
Lo que cuesta vivir (*Es mi hombre,* 1957 ..... 4ª ".
Charlestón (*No te ofensas, Beatriz*, 1959 ..... 2ª ".
Las estrellas (1960..... 3ª ".
La chica del gato (1962 ..... 3ª ".
Es mi hombre (1965 ..... 5ª ".
Aquí mando yo (*Yo quiero*, 1966..... 2ª ".
El calzonazos (*La locura de Don Juan*, 1974..... 3ª ".

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), cuyas revisiones posteriores han venido a valorar positivamente la labor de los adaptadores al reforzar los aspectos sociales del original y la interpretación

***Calle Mayor* (1956)** ofrecía un cáustico retrato de la provincia española manteniendo íntegro el espíritu de la tragicomedia de Arniches.

de una actriz, como Josita Hernán, que fue quien mejor entendió y expresó su personaje en la pantalla sin caer en exageraciones. La otra es *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.

c) Adaptaciones en el cine de Hispanoamérica y Brasil

1. Argentina. La estancia de Arniches en Argentina (1937-1939) fructificó en diverso 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. Las versiones posteriores de obras arnichescas

La figura de Betsy Blair ha quedado ligada para siempre a la protagonista de ***Calle Mayor.***

siguieron las pauta marcada por aquella cinta, de respetar en lo posible la obra original en tanto la acción era trasladada de España a los ambientes porteños. Así surgen *El más infeliz del pueblo* (1941) –basada en *El Señor Badanas*–, *Bruma en el Riachuelo* (1942) – inspirada en *Rositas de olor*–, y *La locura de Don Juan* (1948), con la presencia en todas ellas del cómico Luis Sandrini, muy identificado con el tipo del *hombre arnichesco*. Su reiterada demanda de argumentos del autor español le llevó incluso a producir él mismo *Mi esqueleto* (1959), en donde explotaba de forma libérrima el argumento cómico de *¡Que viene mi marido!*, sin citarlo.

2. Chile. En este país, coincidiendo con la etapa de depresión que atravesaba el cine argentino durante el período 1941-46, acrecentada con el traslado masivo de profesionales argentinos al huir de la dictadura peronista, 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 la industria argentina.

3. México. Las adaptaciones de Arniches efectuadas en esta cinematografía abarcan el período comprendido entre 1939 y 1969, con catorce films. Como señaló García Riera en su *Historia Documental del Cine Mexicano*, nuestro autor pasó a convertirse de improviso en los primeros años cuarenta en una inagotable fuente de inspiración para la industria del cine nacional. Del repertorio de obras filmadas allí, cabe destacar cinco modalidades, supeditadas a los códigos genéricos del cine azteca, bastante arraigados en los gustos populares:

1ª) La *astracanesca* o de comedias picantes: polarizada en la utilización recurrente de la comedia *¡Que viene mi marido!*, de la que se filmaron dos versiones, la homónima (1939), y otra rebautizada con el macabro título de *Sobre el muerto, las coronas* (1959). Al mismo subgénero pertenece *Tápame contigo* (1969), una muy burda y deformada versión de *Los enredos me están matando*.

2ª) 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), *Padre contra hijo*(1954) –inspirada en *Yo quiero*–, y *La hija del engaño* (1950), de Buñuel, que constituye una nueva revisión del tema de *Don Quintín el Amargao* en clave de folletín disparatado.

3ª) La *sátira social*: representada por *El jefe máximo* (1940), la primera y única ocasión en que se abordó *Los Caciques*.

4ª) Las películas *de exiliados*: concentrada en la producción de Altolaguirre que dirigió Eduardo Ugarte, *Yo quiero ser tonta* (1950), para la que ambos elaboraron el guión inspirado en el sainete lírico *Las estrellas* cuyo sencillo argumento no presentó ninguna dificultad para adaptarlo al ambiente mejicano[136].

5ª) Los melodramas *folklóricos* y comedias musicales: de los que son representativos *Así se quiere en Jalisco* (1942), una irreconocible versión de *La alegría del batallón*, y *No te ofendas, Beatriz* (1952).

4. Brasil. En los años en que se intentaba dar un carácter industrial al cine de este país, la popular comedia *¡Que viene mi marido!,* conoció una nueva adaptación bajo el título de *O noivo de minha mulher* (1950), llevada a cabo por el cineasta y dramaturgo italiano Ferruccio Cerio.

136. Sobre la colaboración cinematográfica de ambos, remito al ensayo de Juan A. Ríos Carratalá, *A la sombra de Lorca y Buñuel: Eduardo Ugarte*, Alicante, Universidad, 1995.

El Pobre Valbuena. Pr.: Ignacio Coyne (España), 1907. G.: Ignacio Coyne según la obra homónima. D.: Ignacio Coyne. Mediometraje. V.: Reducida.

Los Guapos. Pr.: Chomón y Fuster para Pathé Frères (España), 1910. G.: Segundo de Chomón según la obra homónima. D.: Segundo de Chomón. I.: se desconocen. V.: Reducida.

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. I.: se desconocen. V.: Reducida.

El Pobre Valbuena. Pr.: Chomón y Fuster para Pathé Frères (España), 1910. G.: Segundo de Chomón según la obra homónima. D.: Segundo de Chomón. I.: se desconocen. V.: Reducida.

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. I.: se desconocen. V.: Reducida.

El Pollo Tejada. Pr.: Segre Films (España), 1914. G.: José de Togores según la obra homónima. D.: José de Togores. I.: Mariano de Larra, Lolita París, Domènec Ceret, Srtª. Arguimbau. V.: Reducida.

El regalo de Reyes. Pr.: Patria Films/Atlántida Cinematográfica (España), 1919. G.: Julio Roesset, basado en *La noche de Reyes*. D.: Julio Roesset y José Buchs. I.: José Montenegro, Francisco Pereda, María Anaya, Manuel Montenegro, Carmen Jiménez, Lina Mora. V.: Reducida

.**El Pobre Valbuena.** Pr.: Noriega Films (México), 1920. G.: Manuel Noriega según la obra homónima. D.:Manuel Noriega. I.:María Conesa. V.: Desconocida.

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 Bonafé, Sita Iroz, Juan Nadal, María Retana, Antonio Robles, Emilio Ruiz Santiago. V.: Creativa/ Reducida.

La alegría del batallón. Pr.: PACE/Compañía Cinematográfica Hispano-Portuguesa (España), 1923. G.: Maximiliano Thous según la obra homónima. D.: Maximiliano Thous. I.: Anita Giner Soler, Francisco Gómez Rossell, Leopoldo Pitarch, Julio M. Simón, Pepita Bastida, José Baviera. V.: Reducida.

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. V.: Reducida.

Los Guapos (o Gente brava). Pr.: Atlántida Films S.A. (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*, Ramón Meca. V.: Reducida.

El Pobre Valbuena. Pr.: Atlántida Cinematográfica (España), 1923. G.: José Buchs según la obra homónima. D.: José Buchs. I.: Antonio Gil Varela *Varillas*, María Anaya, José Montenegro, Ana de Leyva, Carmen Andrés, Manuel San Germán. V.: Reducida.

El puñao de rosas. Pr.: Rafael Salvador Films (España), 1923. G.: Rafael Salvador según la obra homónima. D.: Rafael Salvador. I.: Amalia Cruzado, Ángeles Ortiz, José Ortega, Pedro Fernández Cuenca, Pablo Álvarez Ruiz. V.: Reducida.

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, Alfredo Domus, Clotilde Romero, José Argüelles. V.: Reducida.

La sobrina del cura. Pr.: Producciones Hornemann (Madrid), 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. V.: Ilustrativa.

Los chicos de la escuela. Pr.: Atlántida Cinematográfica (España), 1925. G.: Florián Rey según la obra homónima. D.: Florián Rey. I.: María Luz Callejo, Isabel Alemany, Manuel San Germán, Amelia Sánchez, Pedro Elviro *Pitouto*, María Anaya.V.: Creativa.

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, José Ballester. V.: Ilustrativa.

La chica del gato. Pr.: Film Numancia (España), 1926. G.: Antonio Calvache según la obra homónima. D.: Antonio Calvache. I.: Josefina Juberías, Elena Salvador, María Mayor, Consuelo Quijano, Carlos Díaz de Mendoza, Antonio Riquelme. V.: Ilustrativa.

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 María Gimeno, Angelina Torralba, Alfonso de Toledo. V.: Ilustrativa.

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. V.: Ilustrativa.

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. V.: Ilustrativa.

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, Porfiria Sanchiz, Manuel Arbó, Consuelo de Nieva. V.: Creativa.

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 Papou, José Marco Davó, Erna Rosi, Rafaela Rodríguez, Julián Pérez de Ávila. V.: Creativa.

¡Centinela, alerta!. Pr.: Filmófono (España), 1936. Adapt.: Carlos Arniches, basada en *La alegría del batallón*. G.: Eduardo Ugarte y Luis Buñuel. D.: Jean Grémillon. I.: Ángel Sampedro *Angelillo*, Ana María Custodio, Luis Heredia, Mari Tere, José María Linares Rivas, Mary Cortés, Pablo Hidalgo. V.: Libre (*Traslación* de género).

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. V.: Libre (*Recreación*).

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. V.: Libre (*Traslación* de lugar).

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. V.: Libre (*Traslación* de lugar).

¡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, Emma Roldán, Domingo Soler, Beatriz Ramos, Julián Soler. V.: Libre (*Traslación* de lugar).

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, Luis G. Barreiro, Alfredo del Diestro. V.: Libre (*Traslación* de lugar).

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, Tito Gómez, Iris Martorell, Marino Seré, Eva Duarte, Silvia Legrand. V.: Libre (*Traslación* de lugar).

Alma de Dios. Pr. 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, Luis Prendes, Pilar Soler, José Isbert, Manuel González, Francisco Martínez Soria. V.: Creativa.

Para ti 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, Luis Peña Sánchez. V.: Ilustrativa.

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, Florencio Castelló, Conchita Gentil Arcos, Dolores Camarillo, Trío *Los Plateados*. V.: Libre (*Traslación* de lugar).

Bruma en el Richuelo. Pr.: EFA (Argentina), 1942. G.: Carlos Schlieper y D.L.Proffy, basado en *Rositas de olor*. D.: Carlos Schlieper. I.: Olinda Bozán, Aida Luz, Ernesto Raquén, Pedro Maratea, Héctor Quintanilla, María Rosa Paz, Alberto Terrones, Carlos Fioriti, Dora Mónaco. V.: Libre (*Traslación* de lugar).

¡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, Orquesta Tropical con Kiko Mendive. V.: Libre (*Deformación*).

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, Fernando Fernán Gómez, Ana María Quijada, Luis Pérez de León, Fuensanta Lorente, Juan Espantaleón. V.: Ilustrativa.

Ángela es así. Pr.: Campa-Cifesa (España), 1944. G.: Aureliano Campa y Ramón Quadreny, basado en *Ángela María*. D.: Ramón Quadreny. I.: Josita Hernán, Mary Santpere, Gema del Río, Fernando Fernández de Córdoba, Fernando Freyre de Andrade, Jorge Mistral, Josefina Tapias. V.: Ilustrativa.

El Padre Pitillo. Pr.: Chile Films (Chile), 1945. G.: Roberto de Ribón según la obra homónima. D.: Roberto de Ribón. I.: Lucho Córdoba, Conchita Buxón, Ernestina Paredes, Nieves Yanco. V.: Libre (*Traslación* de lugar).

Es mi hombre. Pr.: Chile Films (Chile), 1946. G.: Mario C. Lugones según la obra homónima. D.: Mario C. Lugones. I.: Tito Gómez, Elsa del Campillo, Lucho Córdoba. V.: Libre (*Traslación* de lugar).

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, Carlota Bilbao, Milagros Leal, Félix Fernández, Antonia Plana. V.: Ilustrativa.

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, Anita Muriel, Patricia Morán, Roberto Cañedo. V.: Libre (*Traslación* de lugar).

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, Felisa Mary, Gogó Andreu, Dringue Farías, Miguel Gómez Bao. V.: Libre (*Traslación* de lugar).

O noivo de minha mulher. Pr.: Sol Filmes (Brasil), 1950. G.: Ferruccio Cerio basado en *¡Que viene mi marido!* D.: Ferruccio Cerio. I.: Orlando Villar, Dulce Bressane, Humberto Catalano, Hortência Santos, Dinah Mezzono, Darcy Cazarré, Antonio Nobre, Josefina Traverso. V.: Desconocida.

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, Ángel Garasa, Gustavo Rojo, Nicolás Rodríguez. V.: Libre (*Traslación* de lugar).

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, Rubén Rojo, Fernando Soto *Mantequilla*, Nacho Contla, Amparo Garrido, Lily Aclemar, Conchita Gentil Arcos. V.: Libre: Recreación.

No te ofendas, 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. V.: Libre (*Traslación* de lugar).

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, José Orjas.V.: Ilustrativa.

El Padre Pitillo. Pr.: P.O.F. (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, José Sepúlveda. V.: Ilustrativa.

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, María Gentil Arcos, Miguel Manzano. V.: Libre (*Traslación* de lugar).

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, Gustavo Rojo, Ángel Infante, Delia Magaña, Fanny Schiller. V.: Libre (*Fusión*).

Calle Mayor. Pr.: 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, María Gámez, Matilde Muñoz Sampedro, Dora Doll, Luis Peña, Alfonso Goda, José Calvo, Manuel Alexandre, Lila Kedrova, René Blanchard, José Prada, Manuel Guitián. V.: Libre (*Recreación*).

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, Ángel Ter, Francisco Camoiras, Ángel Jordán, Antonio Andrada, Ricardo Núñez, Juan Piquer. V.: Libre (*Traslación* de género).

Charlestón. Pr.: Balcázar P.C. (España), 1959. G.: Miguel Cussó, Tulio Demicheli y Joaquín Muntañola, basado en *No te ofendas, Beatriz*. D.: Tulio Demicheli. I.: Silvia Pinal, Alberto Closas, Pastor Serrador, Lina Canalejas, Carlos Casaravilla, Matilde Muñoz Sampedro. V.: Libre (*Traslación* de género).

Mi esqueleto. Pr.: Producciones Luis Sandrini (Argentina), 1959. G.: Alberto Peyrou y Diego Santillán, basado en *¡Que viene mi marido!*. D.: Lucas Demare. I.: Luis Sandrini, Julia Sandoval, France Boni, Mario Pocoví, Marianito Bauzá, Carlos Enríquez, Lalo Malcolm, Max Citelli, José María Fra. V.: Libre (*Deformación*).

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, Óscar Ortiz de Pinedo, Jorge Reyes, Dacia González, Lorenzo de Rodas, Amparo Arozamena. V.: Libre (*Fusión*).

Besito a papá. Pr.: Cinematográfica Filmex (México), 1960. G.: José Díaz Morales y Fidel Ángel Espino, basado en *Mi papá*. D.: José Díaz Morales. I.: Antonio Espino *Clavillazo*, Lola Beltrán, Alonso de Córdova, Elsa Cárdenas, José Baviera, Pancho Córdoba, Grupo Musical Bill Haley y sus Cometas. V.: Libre (*Fusión*).

Las estrellas. Pr.: IFI (España), 1960. G.: José Luis Colina según la obra homónima. D.: Michel Lluch. I.: Tony Leblanc, Lilian de Celis, María del Sol Arce, Antonio Garisa, Alady, Ángel de Andrés, Julián Mateos, Mayra Rey, Carlos Romero Marchent. V.: Libre (*Traslación* de género).

La chica del gato. Pr.: Ahes-62 Films (España), 1962. G.: Clemente Pamplona según la obra homónima. D.: Clemente Pamplona. I.: Gracita Morales, Ángel Ter, Gabriel Llopart, Mara Laso, Carmen Porcel, Matilde Muñoz Sampedro, Erasmo Pascual, Marcela Yurfa, Xan das Bolas. V.: Libre (*Deformación*).

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. V.: Libre (*Deformación*).

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, Ángel de Andrés, Mery Leiva, Gloria Cámara, Beni Deus, Rafael Hernández, Dina Loy, Alicia Hermida. V.: Libre (*Deformación*).

Tápame contigo. Pr.: Panamerican Films (México), 1969. G.: Antonio Pasos, Fernando Soler y Mauricio Kleif, basado en *Los enredos me están matando*. D.: Manuel Zeceña Diéguez. I.: Mauricio Garcés, Irma Lozano, Tito Junco, Flor Procuna, Carlos Nieto, Natalia *Kikis* Herrera Calles, Miguel Suárez,

Roxana Bellini, Florencio Castelló, Julién de Meriche, Nico Nesma Salim, Víctor Alcocer. V.: Libre (*Deformación*).

El calzonazos. Pr.: Filmayer (España), 1974. G.: Vicente Coello y Mariano Ozores, 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, Alfredo Mayo, Alfonso del Real, Guadalupe Muñoz Sampedro, Laly Soldevila, Antonio Ferrándis. V.: Libre (*Deformación*).

IV.1.4. **Benavente,** Jacinto (Madrid, 1866 – 1954)

De todos los dramaturgos españoles de su época, es, probablemente, el escritor más vinculado con el cine, al haber desempeñado 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, por algunas reflexiones en torno al mundillo del cine – en su obra *¡No quiero, no quiero!*–, y por la utilización de ciertos rasgos fílmicos, como es el término *cinedrama* con que subtitula la pieza *Vidas cruzadas* (1929), como sinónimo de *drama a la manera cinematográfica* o con rasgos cinematográficos. 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 hollywoodenses, donde se filma una versión muda de *La Malquerida* en 1921. De las ciento 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[137]. Por ello, las adaptaciones al cine de este dramaturgo las vamos a estudiar según los apartados siguientes:

137. 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; Ángel 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, Alfil; y la edición de Mariano de Paco y Francisco Díez de Revenga, *Jacinto Benavente en el teatro español*, Murcia, Fundación Cajamurcia, 2005.

a) Las 4 versiones de *La Malquerida*

La obra más aplaudida de Benavente (un drama rural de asunto pasional dado a conocer en 1913) fue la que más contribuyó a la divulgación de su teatro fuera de España y la que más repetidamente se llevó a la pantalla, en distintos momentos y países. En la época muda tuvo dos versiones, una española y otra norteamericana. La primera tuvo lugar un año después de su estreno teatral y la adaptó su propio autor en su debut como guionista y la dirigió Ricardo de Baños. La segunda, dirigida por Herbert Brenon en 1921, adoptó el mismo título de la versión teatral estrenada en Nueva York en 1920, *The Passion Flower*. El film, siguiendo estrechamente la versión ofrecida allí por el traductor americano de la pieza y autor de la adaptación teatral (John Garret Underhill), supuso un éxito para Norma Talmadge en el papel de Acacia, aunque para Benavente se convirtió en el episodio más amargo en relación con el cine al perder el pleito interpuesto a la productora First National por los derechos de autor ya que el único beneficiado por éstos fue el citado Garret Underhill.

Las otras dos versiones, que conservan el título de la obra, pertenecen al sonoro. La realizada en España en 1940 sirvió de debut en la dirección a José López Rubio quien puso de relieve una sólida factura técnica y un rigor dramático desusado para la época, especialmente en los detalles antropológicos y en la sutil plasmación de los caracteres sicológicos. Para la versión mejicana de 1949, su director el *Indio* Fernández situó los mismos personajes y la acción de la pieza en el contexto del ambiente ranchero.

b) Otras adaptaciones

1. Españolas.– Entre las primeras se halla la de otra obra benaventina aplaudidísima, *Los intereses creados*, que su propio autor llevó a la pantalla en 1918 –asesorado técnicamente por Fernando Delgado–, 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 versión de *La malquerida*. La intervención del autor –el guión elaborado por éste añadía nuevas escenas que narraban una picaresca historia de los protagonistas– lejos de darle intensidad, perjudicó al film que se resintió de su inexperiencia como director, si bien, 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 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 melodramas italianos entonces en boga y

María Félix y María Rosa Salgado en ***La noche del sábado* (1950)**, distanciada incursión en el universo benaventino.

en la que congregó a figuras destacadas del teatro. 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, se rodaron en estudios franceses y españoles 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*, que adaptaba una obra estrenada poco antes de recibir el Premio Nobel.

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 cuarenta para ir disminuyendo sucesivamente. Al período de los treinta pertenecen *El bailarín y el trabajador* (1936), brillante comedia musical dirigida por Luis Marquina adaptando con creatividad la obra homónima –también conocida como *Nadie sabe lo que quiere*–, que ha sido valorada como la mejor adaptación fílmica de todas las de su autor; y *¡No quiero, no quiero!* (1938), otra excelente versión de una pieza satírica realizada por Francisco Elías para la CNT aunque se eliminaron de la pieza original las referencias burlescas al mundo del cine. Esa comedia se estrenó en 1928 cuando Benavente parecía sentirse bastante familiarizado con el cine, ya que incluía en su argumento el rodaje de una cinta con fines benéficos en la que tomaban parte diversos miembros de la alta sociedad (desde aristócratas a jóvenes desocupados), y cuyas situaciones reflejaban el concepto de divertimento que suponía el cine para dichas clases. La *película* teatral daba pie en otros momentos a la inclusión del argot cinematográfico y alusiones de las estrellas de la época.

El mayor número de adaptaciones benaventinas se registra en la época de postguerra. De las doce cintas filmadas entre 1940-1950 –especialmente respetuosas con los textos– destacan por sus valores cinematográficos, la ya aludida *La Malquerida*, de López Rubio, *La noche del sábado* y *La honradez de la cerradura*, ambas de 1950. Las adaptaciones llevadas a cabo en forma de mediometrajes –*No fumadores*, *Ganarse la vida*, y *El nietecito*– procedían de obritas en un acto y, en dos de ellas, Benavente pudo añadir la faceta de actor interviniendo en su vejez en papeles de carácter. Las posteriores *Señora Ama* (1954) –en coproducción con México–, y *Pepa Doncel* (1969), sirvieron especialmente de vehículo de lucimiento a sus respectivas intérpretes, Dolores del Río y Aurora Bautista.

2. Extranjeras.– A éstas pertenecen la versión de *La fuerza bruta* (1940) –cuyo asunto está inspirado en un episodio real de la vida del circo–, producción italiana realizada en los estudios de Cinecittà al término de la guerra civil con un equipo integrado por artistas españoles e italianos; y la de *La honra de los hombres* (1946), rodada en Argentina pero nunca estrenada en nuestro país.

La Malquerida. Pr.: Apolo Films (España), 1914. G.: Jacinto Benavente según la obra homónima. D.: Ricardo de Baños. I.: Antonia Arévalo, Carmen

Muñoz Gar, Francisco Fuentes, Francisco Fuentes Jr., Srta. París, Sr. Alcaide, Sr. Agudín, Sr. Moreno, Sr. Altarriba, Sr. Ginestá. V.: Reducida.

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, Ángel Sepúlveda. V.: Ilustrativa.

La madona de las rosas. Pr.: Madrid Cines (España), 1919. G.: Jacinto Benavente según la obra homónima. D.: Jacinto Benavente. I.: Carmen Ruiz Moragas, Emilio Thuiller, Hortensia Gelabert, Mariano Asquerino, Avelina Torres, Francisco Fuentes, Carmen Carbonell. V.: Ilustrativa.

The Passion Flower. Pr.: First National (EE.UU.), 1921. G.: John Garret Underhill, basado en *La Malquerida*. D.: Herbert Brenon. I.: Norma Talmadge, Courtenay Foote, Eulalie Jensen, Harrison Ford, Charles Stevenson, Alice May. V.: Libre (*Traslación* de lugar).

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. V.: Creativa.

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 María Custodio, Antoñita Colomé, José Isbert, Antonio Riquelme, Irene Caba Alba, Enrique Guitart, Mariano Ozores, Luchy Soto. V.: Creativa.

¡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, Juanita Manso. V.: Creativa.

No fumadores. Pr.: Cifesa (España), 1940. G.: Carlos Arévalo según la obra homónima. D.: Carlos Arévalo. I.: Guadalupe Muñoz Sampedro, María Luisa Gerona, Jacinto San Emeterio. Mediometraje. V.: Reducida.

La forza bruta (La fuerza bruta). Pr.: Lux Film (Italia), 1940. G.: Carlo Ludovico Bragaglia según la obra homónima. D.: Carlo Ludovico Bragaglia. I.: Juan de Landa, María Mercader, Rossano Brazzi, Germana Paolieri, Olinto Cristina, Rina Renzi. V.: Ilustrativa.

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, Julio Peña, Carlos Muñoz, Rafaela Rodríguez, Ana de Siria, Manolo Morán. V.: Creativa.

El nietecito. Pr.: España, 1941. G.: Julián Torremocha según la obra homónima. D.: Julián Torremocha. I.: Jacinto Benavente. Mediometraje. V.: Reducida.

Ganarse la vida. Pr.: España, 1941. G.: Julián Torremocha según la obra homónima. D.: Julián Torremocha. I.: Jacinto Benavente. Mediometraje. V.: Reducida.

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, Carlota Bilbao. V.: Ilustrativa.

Rosas de otoño. Pr.: Cifesa (España), 1943. G.: Antonio Más Guindal según la obra homónima. D.: Juan de Orduña. I.: María Fernanda Ladrón de Guevara, Marta Santaolalla, Mariano Asquerino, Luis Prendes, Luchy Soto, Julia Lajos, José María Seoane, Eloísa Muro, Fernando Fernán Gómez. V.: Ilustrativa.

Lecciones de buen amor. Pr.: Rey Soria Films (España), 1943. G.: Rafael Gil según la obra homónima. D.: Rafael Gil. I.: Rafael Rivelles, Pastora Peña, Mercedes Vecino, Manolo Morán, Milagros Leal, Luis Martínez, José Orjas, Juan Calvo. V.: Ilustrativa.

La honra de los hombres. Pr.: San Miguel (Argentina), 1946. G.: Carlos Adén según la obra homónima. D.: Carlos Schlieper. I.: María Duval, Enrique Diosdado, Aída Luz, Angelina Pagano, Alberto Closas, Eduardo Naveda, César Fiaschi, Percival Murray. V.: Libre (*Traslación* de lugar).

La mariposa que voló sobre el mar. Pr.: Selección Films, S.A. (España), 1948-1951. G.: Antonio de Obregón y Eugene Deslaw, según la obra homónima. D.: Antonio de Obregón. I.: Niní Montián, Guillermina Grin, Luis Hurtado, María Paz Molinero, Fernando Nogueras, Osvaldo Genazzani, Jacinto San Emeterio. V.: Desconocida.

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, Mimí Derba, Gilberto González, Trío Calaveras, Mariachi Vargas. V.: Libre (*Traslación* de lugar).

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, María Esperanza Navarro, Ramón Martori. V.: Ilustrativa.

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, María Rosa Salgado, Virgilio Teixeira, José María Seoane, Manuel Fábregas, Mariano Asquerino, Jesús Tordesillas. V.: Ilustrativa.

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 Luna, Manuel Fábregas, Jesús Tordesillas, Mariano Asquerino, Eloísa Muro. V.: Ilustrativa.

Señora Ama. Pr.: Unión Films-Diana Films (España-México), 1954. G.: Julio Bracho y Enrique Llovet según la obra homónima. D.: Julio Bracho. I.: Dolores del Río, José Suárez, María Luz Galicia, Manuel Monroy, Josefina Bejarano, Rafael Calvo, Matilde Muñoz Sampedro, Casimiro Hurtado, Mercedes Cora. V.: Libre (*Deformación*).

Pepa Doncel. Pr.: Moviola Films, S.A. (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*, María Asquerino. V.: Libre (*Deformación*).

IV.1.5. **Gual,** Adrià (Barcelona, 1872 – 1943)

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[138].

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 –la

138. Sobre la vida y las diversas actividades de Adrià Gual en el ámbito escenográfico, Véanse su *Mitja vida de teatre. Memòries*, Barcelona, Aedos, 1969, y el trabajo de Carles Batlle y Jordà, Isidre Bravo y Jordi Coca, *Adrià Gual, mitja vida de Modernisme*, Barcelona, Amit Serveis Editorials, 1992.

práctica de la realización cinematográfica la desempeñó entre 1913-1915– 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[139]. En esa etapa realizó ocho cintas, casi todas ellas adaptaciones de novelas y piezas teatrales, aunque 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 aquellas películas. 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 posibilidades del encuadre y dotar al film de imágenes a las que su autor supo imprimir el gusto derivado de los profundos conocimientos pictóricos, según ha observado Porter-Moix en su estudio del film[140].

Misteri de dolor/Misterio de dolor. Pr.: Barcinógrafo, S.A. (España), 1914. G.: Adrià Gual según la obra homónima. D.: Adrià Gual. I.: Emilia Baró, Joaquín Carrasco, Aurora Baró, Carlos Capdevila, Enrique Giménez. V.: Ilustrativa.

IV.1.6. **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 del 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"*[141]. 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.

139. Miquel 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.
140. *Antología crítica del cine español*..., ed. cit., pp. 34-36.
141. Francisco Ruiz Ramón, *Historia del teatro español. Siglo XX*, Madrid, Cátedra, 1975, p. 54.

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 palacio propiedad de los actores María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza, cuyo hijo tenía un papel destacado en la película. *Cobardías* tuvo una versión portuguesa titulada *Um homen* às *direitas* (1944), aunque para su estreno en España prevaleció el título original de la obra. La cinta contó con el asesoramiento técnico del director español Eduardo García Maroto quien refiere en su libro de memorias que los negativos de esta versión quedaron destruidos en un pavoroso incendio, suceso al que ya se ha hecho referencia en la nota 89 con respecto a las versiones *desconocidas* por destrucción técnica.

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, José Argüelles, Tina de Jarque, Arturo Marín. V.: Ilustrativa.

Um homem às direitas (Cobardías). Pr.: Films Portugueses César de Sá (Portugal), 1944. G.: César de Sá, basado en *Cobardías*. D.: Jorge Brum do Canto. I.: Barreto Poeira, Virgilio Teixeira, Julieta Castelo, Carmen Dolores, María Matos, María Emilia Vilas, Barroso Lópes, Elvira Vélez, Antonio Palma. V.: Desconocida.

IV.1.7. **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*[142]. Las relaciones de ambos con el cine sólo las conocemos

142. 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.

por el testimonio literario, en especial, por sus escritos en prosa[143]. Cuando ya estos autores habían muerto el cine español emprendió algunas adaptaciones de sus piezas más populares, las dos que poseían, dada su temática y ambientes andaluces de raigambre popular, bastantes posibilidades de cara al cine *de género* costumbrista que se cultivaba en los años 40. Los rasgos de la legendaria cantante de *La Lola se va a los puertos*, encarnación del espíritu de la copla andaluza, encontraron un tratamiento adecuado en el melodramatismo folklórico de Juanita Reina que ofrecía la versión de Juan de Orduña de 1947[144]. Mientras el ambiente 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 aprecia 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"*)[145], pero desligada de toda referencia histórica que traicionaba el texto teatral como se ha señalado en el apartado dedicado a la *subversión*. La nueva versión en 1993 de *La Lola se va a los puertos*, para lucimiento de otra canzonetista (Rocío Jurado), se abordó como una muy 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.

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, Nicolás Perchicot. V.: Libre (*Traslación* de género).

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, Irene Caba Alba, Francisco Bernal. V.: Libre (*Subversión*).

143. Remito a las páginas que le dedican R.Utrera, *Modernismo y 98 frente a Cinematógrafo*, op. cit., pp. 33-49 y 104-116; y J.A.Pérez Bowie, *Materiales para un sueño*, op. cit., p. 31.

144. Las imágenes de la película han sido utilizadas como referente social de la actitud de los espectadores que conforman el microcosmos de un cine de barrio de postguerra, en el film *El crimen del Cine Oriente* (Pedro Costa, 1996).

145. *Cifesa, la antorcha de los éxitos*, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1982, p. 184.

La Lola se va a los puertos. Pr.: Lotus Films Internacional S.L.– Unit. Internacional Pictures (España), 1993. G.: Josefina Molina, José Manuel Fernández, Romualdo Molina y Joaquín Oristrell, según la obra homónima. D.: Josefina Molina. I.: Rocío Jurado, Francisco Rabal, José Sancho, Jesús Cisneros, Beatriz Santana, Mary Begoña, Fidel Almansa, Juan Valdés, Paco de Osca.V.: Libre (*Traslación* de época y de género).

IV.1.8. **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[146]. Antes de que algunas de sus obras pasaran al cine, y de que su propio hijo, Luis Marquina, se convirtiera en realizador y productor, 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 un guión original (*Un solo corazón* o *Los muertos viven*, 1914), que fue realizado por José de Togores, y luego otro en la postguerra (*Su hermano y él*), dirigido por Luis Marquina en 1941.

Las cuatro adaptaciones de sus obras han tenido lugar en la época sonora y en diferentes países. En 1933, *Rosa de Francia* –la obra en verso ambientada en la corte española del siglo XVIII cuando llega Luisa Isabel de Orleans para desposarse con Carlos V– fue adquirida por la Fox en el ámbito de versiones hispanas al ser propuesta por la actriz Rosita Díaz Gimeno. En 1947, su hijo Luis dirigió la versión de *Doña María la Brava*, adaptada por Francisco de Cossío. 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*, cuya acción era trasladada a las tierras y al folklore de Yucatán.

146. Al teatro de Marquina está dedicado el monográfico de *Cuadernos de Literatura Contemporánea*, núm. 3-4, 1942.

Rosa de Francia. Pr.: Fox Film Corp. (EE.UU.), 1933. G.: José López Rubio según la obra homónima. D.: Gordon Wiles. I.: Rosita Díaz Gimeno, Julio Peña, Antonio Moreno, Don Alvarado, Consuelo Frank, Enrique de Rosas, María Calvo, Martín Garralaga, Carlos Montalbán, Rubí Gutiérrez, María Luisa Sierra, Jinx Falkenburg, Tito Davison, Antonio Vidal. V.: Libre (*Recreación*).

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, María Douglas, Julio Villarreal, Consuelo Guerrero de Luna, Manolo Fábregas, Paco Fuentes, José Pidal, Felipe Montoya, Ángel T. Sala. V.: Ilustrativa.

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 Mari, José Prada, Rafael Romero Marchent, Arturo Marín, Fernando Díaz de Mendoza, Jacinto San Emeterio. V.: Ilustrativa.

Deseada. Pr.: Producciones Sansón (México), 1950. I.: José Revueltas, Antonio Médiz Bolio, José Baviera y Roberto Gavaldón, basado en *La ermita, la fuente y el río*. D.: Roberto Gavaldón. I.: Dolores del Río, Jorge Mistral, José Baviera, Annabelle Gutiérrez, Arturo Soto Rangel, Enriqueta Reza, don Chinto, Quinteto Mayab. V.: Libre (*Traslación* de lugar).

IV.1.9. **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), escrita en colaboración con Enrique GARCÍA ÁLVAREZ (Madrid, 1873 – 1931)[147]. Éste y Pedro PÉREZ FERNÁNDEZ (Sevilla, 1884 – Madrid, 1956) 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

147. Véanse 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. 165-175. Sobre la trayectoria teatral de Muñoz Seca y la relación con sus más estrechos colaboradores, José Montero Alonso, *Pedro Muñoz Seca. Vida, ingenio y asesinato de un comediógrafo español*, Madrid, Ediciones Españolas, 1939.

lo que vino a constituir la sociedad "Muñoz Seca y Ciª.". De su colaboración con José LÓPEZ NÚÑEZ (?) 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, sirviéndole éstas de inspiración para escribir una pieza (*Calamar*, 1927), subtitulada *"casi película policíaca en tres jornadas, divididas en varias partes, con algunos letreros y primeros planos"*, con una rocambolesca y complicada trama y el empleo del telón-pantalla para proyectar rótulos explicativos complementarios de la acción. En una época en que el Cinematógrafo se erigía en el más serio rival del teatro, este autor había pasado a ser un adelantado en incorporarlo a sus obras con la inclusión de imágenes animadas dentro de la estructura de las representaciones escénicas. La novedad del estreno de *Trampa y cartón* (1912) eran las escenas de película rodadas para la ocasión e interpretadas por los mismos actores de la Compañía de Ricardo Simó-Raso. *Los marinos de papel* (1913), y *El modelo de Virtudes* (1914), constituyeron otros títulos suyos que adoptaron la misma técnica también para su estreno, con guiones del propio comediógrafo, mientras la parte técnica (fotografía y realización) corría a cargo de Enrique Blanco, un cameraman que se hizo célebre rodando el reportaje *Asesinato y entierro de don José de Canalejas* (1912).

Muñoz Seca posee una larga lista de obras filmadas en varios países hispanos:

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. En la década de los 30 se ruedan las versiones de *¡Qué tío más grande!* (1934) –basada en *El último bravo*–, *Te quiero con locura* (1935) –realizada bajo la fórmula de las versiones hispanas en Hollywood–, y la segunda versión de *Los 4 Robinsones* (1939), rodada por Maroto al finalizar la guerra civil. De los años siguientes son las de *Pepe Conde* (1941), que supuso un gran éxito 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. Las últimas adaptaciones de este autor fueron las de *Los extremeños se tocan* (1969), y *El alegre divorciado* (1975), una libérrima versión de *Anacleto se divorcia*.

2. En Hispanoamérica el universo arnichesco encontró una amplia aceptación a juzgar por los cuatro títulos rodados en México –*El verdugo de Sevilla*, 1942, *El colmillo de Buda*, 1949, *El baño de Afrodita* [*La cura de reposo*], 1949, y *Anacleto se divorcia*, 1950–, y por la versión de *La caraba* (1947), realizada en Argentina.

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. V.: Reducida.

Los marinos de papel. Pr.: Madrid Film (España), 1913. G.: Pedro Muñoz Seca según la obra homónima. D.: Enrique Blanco. I.: Compañía del Teatro Álvarez Quintero de Madrid. V.: Reducida.

El modelo de Virtudes. Pr.: Madrid Film (España), 1914. G.: Pedro Muñoz Seca según la obra homónima. D.: Enrique Blanco. I.: Compañía de Ricardo Simó-Raso. V.: Reducida.

Los 4 Robinsones. Pr.: Omnia Film (España), 1926. G.: Pedro Muñoz Seca y Enrique García Álvarez, 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. V.: Ilustrativa.

La pata del muñeco. Pr.: España, 1928. G.: Pedro Muñoz Seca según la obra homónima. D.: Xavier Cabello Lapiedra. I.: José María Alonso Pesquera, María Luisa Pinazo, Rosario Muro, Alberto Escalera, Carlos Servet, Alfredo Hurtado *Pitusín*. V.: Reducida.

¡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. V.: Libre (*Deformación*).

Te quiero con locura. Pr.: Fox Film Corp. (EE.UU.), 1935. G.: José López Rubio y Paul Pérez, 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. V.: Libre (*Traslación* de lugar).

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. V.: Ilustrativa.

Los 4 Robinsones. Pr.: Cifesa (España), 1939. G.: Eduardo G. Maroto según la obra homónima. D.: Eduardo G. Maroto. I.: Antonio Vico, Olvido

Rodríguez, Alberto Romea, José Calle, Mary Santpere, Manuel González, Leonor Fábregas. V.: Ilustrativa.

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. V.: Ilustrativa.

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, Consuelo Guerrero de Luna, Ricardo Montalbán. V.: Creativa.

El ilustre Perea. Pr.: Exclusivas Diana (España), 1943. G.: Matías Cirico-Ventalló y José Buchs, basado en *¡Mi padre!* D.: José Buchs. I.: Rafael López Somoza, Maruja Asquerino, Tony D´Algy, María Severini, Modesto Cid, Mary Lamar, Rosario Royo. V.: Libre (*Deformación*).

El crimen de Pepe Conde. Pr.: Suevia Films (España), 1946. G.: José López Rubio, basado en *Pepe Conde o el mentir de las estrellas*. D.: José López Rubio. I.: Antoñita Colomé, Miguel Ligero, Jesús Tordesillas, Luis García Ortega, Arturo Marín, María Cañete, Casimiro Hurtado. V.: Libre (*Deformación*).

La caraba. Pr.: Emelco (Argentina), 1947. G.: Alejandro Verbitsky y Emilio Villalba Welsh, según la obra homónima. D.: Julio Saraceni. I.: Olinda Bozán, Armando Bó, Lidia Denis, Enrique Roldán, Perla Mux, Ángel Walk, Arturo Arcari, Arsenio Perdiguero, Mavi Correa. V.: Libre (*Traslación* de lugar).

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*. V.: Libre (*Traslación* de lugar).

El colmillo de Buda. Pr.: Diana-Orofilms (México), 1949. G.: Juan Bustillo Oro según la obra homónima. D.: Juan Bustillo Oro. I.: Ángel Garasa, Fernando Cortés, Amalia Aguilar, Sara Montes, Consuelo Guerrero de Luna, José Baviera. V.: Libre (*Traslación* de lugar).

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. V.: Libre (*Traslación* de lugar).

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, María Luisa Ponte, Joaquín Roa, José Vivó, Paula Martel, Lola Cardona V.: Ilustrativa.

Los extremeños se tocan. Pr.: Copercines (España), 1969. G.: Alfonso Paso y Manuel Pilares, según la obra homónima. D.: Alfonso Paso. I.: Antonio Garisa, Andrés Pajares, Conchita Núñez, Jaime de Mora y Aragón, Rafaela Aparicio, Manuel Tejada, Ricardo Tundidor. V.: Libre (*Deformación*).

El alegre divorciado. Pr.: Filmayer-Producciones Orfeo (España-México), 1975. G.: Mariano Ozores, Alfonso Paso y Vicente Coello, basado en *Anacleto se divorcia*. D.: Pedro Lazaga. I.: Paco Martínez Soria, Florinda Chico, José Ángel Espinosa *Ferrusquilla*, Susana Dosamantes, Norma Lazareno, Fabián. V.: Libre (*Deformación*).

IV.1.10. **Paso y Cano,** Antonio (Granada, 1870 – Madrid, 1958)

Hermano del también comediógrafo Manuel Paso 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 denominaciones. Desde su primer estreno en 1894 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 Álvarez, Pérez Estremera, José Sánchez Gerona, Martínez Cuenca, etc.), 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. Sus piezas aparecen dotadas de inventiva pero con demasiada tendencia al trazo grueso y basto. En este juicio parecen coincidir los historiadores teatrales, resumible en el adjetivo *tosco*, con que lo define José Carlos Mainer[148]. Ante la imparable irrupción del Cinematógrafo, Antonio Paso tuvo que competir desde su posición de comediógrafo y en una de sus piezas elige un título como reclamo que respondía a motivaciones de rigurosa actualidad. En la colección teatral La Farsa apareció publicada su obra *Yo soy la Greta Garbo* (subtitulada "Vida, pasión y trinfo de una estrella de la pantalla")[149], en la que se traza una cari-

148. *La Edad de Plata*, op. cit., p. 84.
149. *La Farsa*, núm. 272, 26 de Noviembre de 1932.

catura de las aspirantes a estrellas surgidas de pronto, a raíz del deslumbramiento que despertaba Hollywood, no sólo con sus mitos como el del título sino, más bien, con los contratos que se decían *fabulosos*, de aquellos artistas hispanos que habían llegado allí para hacer versiones en español.

Como argumentista y guionista se inició en el cine de la República, con dos comedias, *Una aventura oriental* y *Poderoso caballero*, ambas dirigidas en 1935 por el realizador de origen polaco Max Nossek. Como 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 obra suya popularísima –escrita en colaboración con Enrique García Álvarez y música de Chueca–, de tipismo valenciano, *La alegría de la huerta*, pasó a la pantalla producida por una empresa alicantina Levante Films. Entre los años 1941-1952 se filmaron en México cinco piezas cómicas de Paso. La primera, *Mi viuda alegre* (1941) estaba basada en el juguete cómico *Su desconsolada esposa*, escrito en colaboración con Salvador MARTÍNEZ CUENCA (?). *Novia a la medida* (1949), era una adaptación de la farsa cómica escrita por aquél en colaboración con Ricardo GONZÁLEZ DEL TORO (?), 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 escrita en colaboración con José SÁNCHEZ GERONA(Granada, ¿1874 –?). Del mismo año data *Sólo para maridos*, inspirada en un sainete de Paso y Abati. De nuevo en España se realizó la segunda versión de *Su desconsolada esposa* (1957), cuya nota más curiosa era la dispar agrupación de guionistas para poner al día el argumento de la pieza, el cual a su vez procedía de una adaptación a la escena española de *Un Réveillon au Père Lachaise* (Henry de Gorsse y Pierre Véber), estrenada en Madrid el 18 de enero de 1924.

El orgullo de Albacete (Véase Filmografía de J.Abati).

La alegría de la huerta. Pr.: Levante Films (España), 1940. 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. V.: Reducida.

Mi viuda alegre. Pr.: Posa Films (México), 1941. G.: Ángel Villatoro y Jaime Salvador basado en *Su desconsolada esposa*. D.: Miguel M. Delgado. I.: Ángel Garasa, Beatriz Ramos, Margarita Mora, Jorge Reyes, Delia Ma-

gaña, Alfredo del Diestro, Emma Roldán, Luis G. Barreiro, Conchita Gentil Arcos. V.: Libre (*Traslación* de lugar).

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.

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. V.: Libre (*Traslación* de lugar).

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. V.: Libre (*Traslación* de lugar).

Sólo para maridos. Pr.: Productores Asociados Mexicanos (México), 1952. G.: Fernando Soler basado en *Maridos a prueba*. D.: Fernando Soler. I.: Fernando Soler, Sara García, Alicia Caro, Manolo Fábregas, Nono Arsu, Mercedes Soler, Rafael Plaza Balboa *Don Cacahuete*. V.: Libre (*Deformación*).

Tío de mi vida. Pr.: Eliseo Bravo (México), 1952. G.: Antonio Monsell y Sebastián Gabriel Rovira, según la obra homónima. D.: Julián Soler. I.: Lilia Prado, Fernando Fernández, Aurora Walker, Domingo Soler, Consuelo Guerrero de Luna, Pedro Vargas. V.: Libre (*Deformación*).

Su desconsolada esposa. Pr.: Concha Films (España), 1957. G.: Alejandro Dimas, Noel Clarasó y E. Lerroux, según la obra homónima. D.: Miguel Iglesias. I.: Conrado San Martín, Conchita Ortiz, Paco Martínez Soria, Antonio Almorós, Ángela Rhu. V.: Libre (*Deformación*).

IV.1.11. **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. Rusiñol estrenó alrededor de cuarenta obras dramáticas, entre las que destacan *El Mistic* (1903) –la que le dio 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 de *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 y, cuando le pedían autorización para adaptar sus obras, solía mostrarse reticente o desconfiado.

Sus obras pasaron a la pantalla en la época muda y en el sonoro. A aquella etapa pertenece la versión de *La madre*, rodada en Italia hacia 1916 sin que se posean más datos, y también las primeras versiones españolas de *El Místico* (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 Edgar Neville quien pensaba llevar al cine más obras de Rusiñol por ver en ellas *"una buena cantera de películas"*[150]. 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. En México se llevó a cabo la segunda versión de *El Místico*, titulada *Entre tu amor y el cielo* (1950). Esta versión en cuyo guión participó Max Aub, modernizada y transplantada a aquel país, no pudo sustraerse a la moda del melodrama cabaretero.

La Madre. Pr.: Italia, 1916. G.: Roberto Roberti según la obra homónima. D.: Roberto Roberti. I.: Italia Vitaliani, Lina Simoni. Mediometraje. V.: Desconocida.

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, José Benítez, J. Gregori, José Mora. V.: Ilustrativa.

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, José María Lado, Joaquín Montero, Ana Giner, Matilde Xalart, Sara Rivera, Roberto Samsó. V.: Ilustrativa.

150. Julio Pérez Perucha, *El cinema de Edgar Neville*, Valladolid, Seminci, 1982, p. 105.

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, José Ardevol, Armand Guerra, Arturo Aramac, Santiago Sisteró. V.: Metateatral.

El Señor Esteve. Pr.: Sagittario Films (España), 1948. G.: Edgar Neville según la obra homónima. D.: Edgar Neville. I.: Alberto Romea, Manuel Dicenta, Carmen de Lucio, Carlos Muñoz, Manuel Arbó, Rosario Royo, Julia Caba Alba, María Cañete, Mariana Larrabeiti, María Isbert. V.: Ilustrativa.

Entre tu amor y el cielo. Pr.: Cinematográfica Grovas (México), 1950. G.: Max Aub y Mauricio Magdaleno, basado en *El Místico*. D.: Emilio Gómez Muriel. I.: Rosario Granados, Roberto Cañedo, Rodolfo Acosta, Prudencia Grifell, Carlos Martínez Baena, Armando Soto la Marina, Andrés Soler, Juan Orraca, Lupe Inclán, María Conesa. V.: Libre (*Traslación* de época y lugar).

IV.1.12. **Villaespesa,** Francisco (Laujar de Andarx [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). La única relación de este autor con la industria del cine viene dada por la adaptación de *La Leona de Castilla* (1951), dirigida por Juan de Orduña, e 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 Ciclo Orduña formado por ésta, *Locura de amor* (1948), *Agustina de Aragón* (1950), y *Alba de América* (1951).

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, José Jaspe, Adriano Domíngez. V.: Ilustrativa.

IV.1.13. **Otros Autores Finiseculares**

1. *Amichatis* José Amich Bert (Lérida, 1887 – Madrid, 1965)

Periodista y figura de la bohemia barcelonesa en el primer tercio del siglo XX, 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*, 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 debutó *Amichatis* como director de cine en 1927, experiencia repetida en 1929 con *Una apuesta original*, cinta que no llegó a estrenarse. 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.

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. V.: Libre (*Traslación* de un medio a otro).

Baixant de la font del gat/La Marieta de l´ull viu/La moza del cantar. 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. V.: Ilustrativa.

Una apuesta original. Pr.: España, 1929. G.: José Amich Bert según la obra homónima. D.: José Amich Bert *Amichatis*. I.: Marina Torres y un grupo de empleados de la casa distribuidora Verdaguer, de Barcelona. V.: Desconocida.

2. Fernando Delgado (Madrid, 1891 – 1950)

Hijo del autor y periodista Sinesio Delgado, fundador de la Sociedad General de Autores, abandonó su actividad como actor de teatro para trabajar en el cine cuando conoció en 1916 a Benito Perojo. En 1918 pasó a trabajar con

Filmación de ***¡Viva Madrid, que es mi pueblo!*** **(1928)**, con el torero Marcial Lalanda.

Benavente como ayudante de dirección de sus primeras versiones cinematográficas, y en la misma época del mudo destacó como uno de los directores más prolíficos y por el impacto popular de muchas de sus producciones –*Las de Méndez*, y *El tren, o la pastora que supo amar*, 1927, y *El Gordo de Navidad*, 1929–, en las que logró un cine enraizado en las costumbres y los tipos de su tiempo. Al mismo estilo de cine, claro, ameno y realista, pertenece *¡Viva Madrid, que es mi pueblo!* (1928), título inspirado en la frase de una copla flamenca en boga, con un guión escrito ex profeso, en colaboración con Marcial LALANDA (Madrid, 1903-1990), maestro del toreo de gran popularidad el cual asumió el papel protagonista de la cinta. El intrascendente argumento –las dudas de un célebre torero entre una apasionada vampiresa y el amor de su sencilla novia– estaba desarrollado muy cinematográficamente, y pasó a convertirse en obra teatral titulada *La conquista de Madrid*.

¡Viva Madrid, que es mi pueblo! Pr.: Ediciones Orozco (España), 1928. G.: Fernando Delgado y Marcial Lalanda (posterior obra teatral: *La conquista*

de Madrid). D.: Fernando Delgado. I.: Marcial Lalanda, Carmen Viance, Celia Escudero, Faustino Bretaño, Erna Becker, Javier de Rivera, Juana Espejo, Alfonso Orozco, Eduardo García Maroto. V.: Libre (*Traslación* de un medio a otro).

3. Casimir Giralt y Ramón Campmanq

Ambos periodistas catalanes, aparecen acreditados como autores de un aplaudidísimo drama, *Entre ruinas*, estrenada en 1911 por Enrique Borrás, entonces en el apogeo de 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. A Campmanq se le atribuye la autoría de la obra *Rosalinda* –¿o se trata de un guión original?–, en la que se basó Alberto Marro para su película homónima en 1914.

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. V.: Ilustrativa.

Rosalinda. Pr.: Hispano Films (España), 1914. G.: Alberto Marro según la obra homónima. D.: Alberto Marro. I.: Joaquín Carrasco, Angelina Vilar, Adrián Roldán, Hermanos Romero, Mariano Aznar, José del Castillo, Avelino Galcerán, Rabel, Labarta, Consul, Malonda. V.: Ilustrativa.

4. Emilio Gómez 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 carrera al hacer con él más de tres mil representaciones, además de encarnarlo también en su versión cinematográfica, adaptada por el propio Gómez de Miguel en 1926 y realizada en estudios valencianos.

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. V.: Ilustrativa.

5. Francisco Gómez Hidalgo (Val de Santo Domingo [Toledo], 1886–?) y José 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 transformó 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 una pieza documental de la época – a pesar de sus defectos de realización–, y llegar a exportarse con notable éxito a Iberoamérica.

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 también 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. De la colaboración entre De Lucio y Julián MOYRÓN (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 de 1940. De Moyrón es una pieza original (*El hombre que todo lo enreda*) que tuvo en México su correspondiente versión con el título de *Enrédate y verás* (1948), en cuyo guión participó el 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 Fernansuar, Inocencia Alcubierre, Julia Lajos y diversas personalidades de la vida pública española. V.: Creativa.

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. V.: Libre (*Deformación*).

¿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, Carlos Saldaña *Alady*, Alejandro Nolla, Alberto López. V.: Ilustrativa.

Cuando los padres se quedan solos. Pr.: As Films (Máxico), 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. V.: Libre (*Traslación* de lugar).

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, Ángel Garasa, Jorge Reyes, Consuelo Guerrero de Luna, Marta Roth, Carlos Orellana, Maruja Grifell. V.: Libre (*Traslación* de lugar).

6. Gonzalo Jover Hernández (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 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 teatral– un considerable éxito comercial.

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, María Victoria Rivera, Manuel Chávarri, María Victoria Delgado, Charito Fernández Ferrer. V.: Ilustrativa.

7. José López 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* (1922). 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, pues la adaptación de *El caudal de los hijos*

se llevó a cabo en México aunque se tratara de una exótica producción con capital americano.

Los hijos mandan. Pr.: 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. V.: Libre (*Deformación*).

8. Miguel Mihura Álvarez (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 y con la de autor cómico, solo o en colaboración con otros. 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 en el grupo de piezas teatrales que utilizaban referentes fílmicos como asunto temático y reclamo publicitario. Otra de sus obras, escrita en colaboración con José Juan ANDRÉS DE PRADA y Antonio YÁÑEZ, *Cásate y verás*, fue adaptada al cine mejicano en 1946, según los cánones de la comedia picante allí.

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, Ángel Garasa, Jorge Reyes, Susana Cora, Consuelo Guerrero de Luna, Mimí Derba, Alfredo Varela, Jr. V.: Libre (*Deformación*).

9. Bernardo Morales San Martín (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 esta adaptación ambientada en tierras aztecas *Nunca debieron amarse* (1951).

Nunca debieron amarse. Pr.: Samuel Alazraki (México), 1951. G.: Samuel Alazraki, basado en *Tierra levantina*. D.: Ramón Peón. I.: Víctor Manuel Mendoza, Marta Roth, Dalia Iñíguez, Tito Junco, Andrés Soler, José Luis Moreno, Gloria Alonso. V.: Libre (*Traslación* de lugar).

10. Carlos Del Mudo Moraga (?)

Actor, argumentista y autor de la comedia de ambiente mundano al estilo italiano, *La inaccesible*, de la que la productora Atlántida Films le encarga hacer la adaptación y la realización, si bien, esta última labor es asumida finalmente por José Buchs al ser nombrado responsable artístico de la Compañía a finales de 1920. La versión de *La inaccesible* (1920) quedó como una cinta ambiciosa, por el despliegue de medios y espectaculares decorados, pero muy discreta cinematográficamente hablando.

La inaccesible. Pr.: Atlántida Cinematográfica (España), 1921. G.: Carlos del Mudo Moraga, según la obra homónima. D.: José Buchs. I.: Helena Cortesina, Elisa Ruiz Romero, Florián Rey, Juan Espantaleón, José Montenegro, Fernando Morales, Carlos del Mudo, Pedro Fernández Cuenca, Luis Hurtado, Antonio Gil Varela *Varillas*, Miguel Mihura Álvarez. V.: Ilustrativa.

11. Ramón 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 LÓPEZ 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* como vehículo estelar del torero Paco Camino y destinada al mercado mejicano, dado el éxito taurino del protagonista en aquellas tierras. El título lo justifica el ser el personaje central de la obra un fraile que sueña con trinfar en los ruedos.

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. V.: Libre (*Deformación*).

12. Andrés Pérez De La Mota (Sonseca[Toledo], 1860 – Madrid, 1942)

Periodista cinematográfico, director-gerente de la compañía Atlántida Films (1923-1924), y autor del drama rural en el que estaba basada la cinta producida por dicha marca, *Venganza isleña*. Al pasar a dirigirla Manuel Noriega, éste le encarga al escritor el guión de la misma. Se trata de un melodrama rural con adulterio e incesto incluidos que se desarrolla en un pintoresco pueblo mallorquín de pescadores y, para cuyo rodaje, sirvieron de marco los más bellos lugares de la isla. Aunque, dado que las tomas exteriores –con un amplio equipo de fotógrafos– se alargaron más de lo previsto, el consejo administrativo de la productora cesó a Pérez de la Mota primero y poco después a Noriega. De las escenas que faltaban por rodar se encargó Juan Andreu y, cuando a finales de 1924, estaba listo el estreno, la censura de Primo de Rivera prohibió el film por considerarlo inmoral, sin que los retoques encomendados a Florián Rey en 1925 lograran mejorar la situación. Es por ésto que *Venganza isleña* haya permanecido entre las versiones malditas del período mudo, según recoge Luis Enrique Ruiz en su estudio del film[151].

Venganza isleña. Pr.: Atlántida, S.A.C.E. (España), 1924. G.: Andrés Pérez de la Mota, según la obra homónima. D.: Manuel Noriega. I.: Elisa Ruiz Romero, Francisco Ortega, Maruja Retana, Javier de la Rosa, Felipe Reyes, José Rogés, Carmen Cremades, Juan Nadal, Manuel Noriega, Antonio Zaballos. V.: Ilustrativa.

13. 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, Enrique Rambal, A.Ramos, Morales del Campo, etc. De su colaboración con Mariano BOLAÑOS (?, – Madrid, 1934) es la pieza *La última ronda* que,

151. *El cine mudo español en sus películas*, Bilbao, Mensajero, 2004, pp. 272-274.

con música del maestreo 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[152].

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, Ángel Belloc, Mariana Larrabeiti, Antonia Plana, Julia Lajos, Luis Pérez de León, Fernando Sancho. V.: Creativa.

14. Alfonso Vidal Y Planas (Santa Coloma de Farnés [Gerona], 1891 – Tijuana [México], 1965)

Periodista, novelisa encuadrado en el tema de la *novela erótica* 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*. La obra se iniciaba con el recurso fílmico de la proyección en un telón blanco anunciando al público el propósito de denuncia de la pieza y obtuvo un éxito inusitado por su temática escabrosa y no dejó de representarse durante varias temporadas, de 1922 a 1931. 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 al lograr traducir en imágenes el crudo realismo de la acción.

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 Jr., Señora Echaide, Delfín Jerez, José Argüelles, Mariquilla Ortega. V.: Ilustrativa.

15. 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

152. Agustín Sánchez Vidal, *El cine de Florián Rey*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 1991, pp. 290-297.

escribió algunas obras en lengua vernácula, pero donde más destacó es como traductor, arreglador y adaptador a la lengua catalana de dramas, tragedias y comedias de autores extranjeros prestigiosos. Entre sus más destacadas adaptaciones, destacan *Alcestes* (Eurípides), *Julio César* (Shakespeare), *La lámpara del odio* (D´Annunzio), y, sobre todo, *La mano del mono*, del autor inglés Wimarck JACOBS (1863-1943), en cuya popular versión se inspiró el director valenciano Joan Andreu para realizar una adaptación al cine en 1926, titulada en valenciano *La mà del mico*.

La mà del mico/La garra del mono. Pr.: Film Artística Valenciana (España), 1926. G.: Joan Andreu Moragas, basado en la versión homónima hecha por Salvador Vilaregut de la obra de Wimarck Jacobs. D.: Joan Andreu Moragas. I.: José Fernández Bayot *Pepín*. V.: Ilustrativa.

16. Ernesto Vilches (Tarragona, 1879 – Barcelona, 1954)

Prestigioso actor teatral desde 1905 en que realizó su primera gira por América y que alcanzó un éxito resonante como el *Rubio* de *La Malquerida* en 1913. Actuó en el cine mudo y en las primeras versiones hispanas rodadas en Hollywood de 1930 (*Cascarrabias*, C.Gardner), *Cheri-Bibí* (C.Borcosque), y *Wu-Li-Chang* (N.Grinde y S. De Alberich). En 1934 codirigió con Leonard H. Fields, *El Comediante*, para la Paramount, de la que fue también protagonista. En el período mudo se vio envuelto en serios contratiempos con la versión filmada de su melodramática pieza teatral *El Golfo* (1918), concebida por la productora Dessy Films como un ambicioso proyecto al reunir a dos grandes figuras de la escena, Irene López Heredia y él mismo, y con la que el propio Vilches se unió para dirigir el film junto a José de Togores. Sin embargo, los frecuentes desacuerdos en la plasmación artística durante el rodaje, repercutieron en el resultado global, al obligar a cambiar el título previsto (*El último beso*), por el de *El Golfo*, al imponerse el criterio de Vilches de otorgar a la cinta un final feliz.

El Golfo. Pr.: Dessy Films (España), 1918. G.: Fernando Dessy, Ernesto Vilches y José de Togores, según la obra homónima. D.: Ernesto Vilches y José de Togores. I.: Ernesto Vilches, Irene López Heredia, Artemio Pérez Bueno, Antonio Suárez, Manuel Arbó, José Olózaga, Mariano Ozores, José Calle, Luis Reig, Ana Navacerrada. V.: Libre (Subversión).

17. Josep Vives *Viveskis* (Barcelona, 187...? – 190...?)

Actor y autor teatral, conocido por un intenso folletín pasional de fondo social, *Amor que mata*. Su rebuscado argumento describe la reacción de un aristócrata al enterarse de los devaneos amorosos juveniles de la madre de su prometida, la cual muere de vergüenza cuando aquél le plantea cancelar el compromiso. Fructuoso Gelabert lo adaptó fielmente en 1908, incorporando al protagonista el propio Vives, y, satisfecho con el resultado obtenido, realizó un *remake* en 1911, encargando la realización a Joan Maria Codina. Con respecto a la primera, esta nueva versión contiene un cambio de ubicación del argumento, desde el medio rural en que se desarrollaba el original, a los refinados ambientes burgueses, presentes en ésta, y una puesta en escena mucho más avanzada técnicamente. La interpretación fue encomendada a todos los artistas de la Compañía del teatro Romea barcelonés. El productor y director Gelabert siguió solicitando la colaboración de Josep Vives, bien como actor, en la polémica adaptación de *Mala raza* (1912), bien como argumentista de dos cintas cómicas (*Por el hilo se saca el ovillo*, 1913; y *Viajar sin billete*, 1922), apareciendo en ambas *Viveskis* al frente del elenco interpretativo.

Amor que mata. Pr.: Films Barcelona (España), 1908. G.: Joan Maria Codina según la obra homónima. D.: Fructuoso Gelabert. I.: Josep Vives, Joaquín Carrasco, Francisco Sirvent, Srª. Guerra, Stª. Mestres, María Miró, P. Ortín, L. Más, Martí y Stª Matas. V.: Ilustrativa.

Amor que mata. Pr.: Films Barcelona (España), 1911. G.: Fructuoso Gelabert y Joan Maria Codina, según la obra homónima. D.: Joan Maria Codina. I.: Gabriel Peña y Artistas de la Compañía del Teatro Romea de Barcelona. V.: Libre (Traslación de lugar).

18. Leonel Yáñez

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.

La mártir. Pr.: Roxan Film (España), 1921. G.: Leonel Yáñez según la obra homónima. D.: Francesc Xandri. I.: Remei Vilallonga, Federico Llobet,

Concha Peris, Joaquima Xandri, José Rogés, Miquel Pigrau, Luis Camarero. V.: Ilustrativa.

19. En este mismo apartado cabría incluir a otros autores finiseculares sobre cuyas adaptaciones teatrales aparecen pocos o confusos datos en distintas fuentes: Víctor BALAGUER (1824-1901) y su *Don Juan de Serrallonga* Albert Marro, 1909); Francesc BARCHINO y su *La barraqueta del nano* (Andreu Moragas, 1924); Federico MIÑANA y Fernando MIRANDA, con la de *Rosa de Levante/Tierra valenciana* (Mario Roncoroni, 1926), basada en el poema dramático de ambos, *La barca vella*; y de Antonio CASERO (1874-1936), con *Estudiantes y modistillas* (Juan A. Cabero, 1927), basada en su sainete homónimo.

IV.2. Teatro anterior a 1936

Está compuesto por 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*[153]. Aunque nacidos en su mayoría en el siglo XIX, su prestigio teatral lo adquieren en las fechas antes señaladas. Provenientes algunos del Modernismo y del 98 –como Azorín, Baroja y Valle Inclán–, y de las diversas corrientes del 27 –Lorca y Jardiel–, 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 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 cinematográfi-

153. Véanse 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; Dru Dougherty y María Francisca Vilches de Frutos, "Aparición de tentativas vanguardistas", *La escena madrileña entre 1918 y 1926*, op. cit., pp. 46-50, y "El reto de la vanguardia", *La escena madrileña entre 1926 y 1931*, Madrid, Fundamentos, 1997, pp. 191-223; y César Oliva, *Teatro español del siglo* XX, Madrid, Síntesis, 2002, pp. 63-116.Véanse también Ramón Buckley y John Crispin (eds.), *Los Vanguardistas españoles (1925-1935)*, Madrid, Alianza, 1973; Juan Manuel Bonet, *Diccionario de las Vanguadias en España (1907-1936)*, Madrid, Alianza, 1995; y Domingo de Ródenas de Moya (ed.), *Proceder a sabiendas. Antología de la narrativa de vanguardia española, 1923-1936*, Barcelona, Alba, 1997.

cos, y las incursiones en el guión y la realización[154]. Al interés teórico que el arte cinematográfico suscitó en tantos escritores, 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.

En orden alfabético, los autores estudiados principalmente son los siguientes: Azorín, Baroja, Hermanos de la Cueva, Dicenta y Paso (hijos), Fernández Ardavín, Fernández de Sevilla, García Lorca, José María Granada, Jardiel Poncela, Rafael de León, López de Haro, H. Maura, P. Millán Astray, Quintero y Guillén, Ramos de Castro, Margarita Robles, Serrano Anguita, Suárez de Deza, Valle Inclán y Luis de Vargas. A éstos les sigue, al final, una minoría más heterogénea, agrupados en "Otros autores", por este orden: J.M. Acevedo, J.C.Escobar, Fernández del Villar, López Alarcón, Martínez Olmedilla, el *Pastor Poeta*, y Sánchez de Neyra.

IV.2.1. **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: *Judith* (1926), *Old Spain* (1926), *Brandy, mucho brandy* (1927), la trilogía *Lo invisible* (1928), *Angelita* (1930), *Cervantes o la casa encantada* (1931), y *La guerrilla* (1936). Calificadas sus piezas como un *"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"[155]. La

154. Véanse los textos recogidos por Carlos y David Pérez Merinero, *En pos del cinema*, Barcelona, Anagrama, 1974, 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, *La acogedora oscuridad. El cine y los escritores españoles (1920-1936)*, Córdoba, Filmoteca, 1993; y Jesús Rubio Jiménez, "Teatro y cinematógrafo frente a frente: ¿Enemigos o aliados?", *Angélica*, núm. 4, 1993, pp. 139-157.

155. *Ante las candilejas*, Zaragoza, Librería General, 1947, pp. 117-122, y 128-132, respectivamente. Para el concepto de teatro en Azorín, Véanse F. Ruiz Ramón, *Historia del Teatro Español. Siglo XX*, op. cit., pp. 161-169; y Antonio Díez Mediavilla, *Tras la huella de Azorín.El teatro español en el último tercio del siglo XIX*, Alicante, CAM, 1991. Para la evolución de Azorín frente al cine, Véanse R. Utrera, *Modernismo y 98 frente a Cinematógrafo*, op. cit., pp. 178-257, y el volumen monográfico de *Anales Azorinianos/6*, Alicante, CAM, 1997.

***La Guerrilla* (1972)**: recuperación para el cine de uno de los escritores anteriores a 1936 con la obra teatral menos *azoriniana* de su autor.

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 las técnicas cinematográficas, unido a la creciente afición de Azorín por el cine, los empezó a detectar la crítica literaria, pues han sido muchos los estudios que advirtieron del tratamiento visual a que Azorín había sometido la materia narrativa al tiempo que reflexionaban en torno a ese *pensar en imágenes*, o en el tratamiento azoriniano de la luz[156]. La viva afición al cine de Azorín se

156. Remito a los distintos trabajos de Julián Marías y Elena Catena sobre *Doña Inés*, en *Ínsula*, núm. 94, 1953, y *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 226-227, respectivamente; y, en especial, Miguel Ángel 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 Ángel 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. Para una mayor perspectiva de la labor de

manifestó primero en la etapa del mudo, y ya casi octogenario, asistiendo casi diariamente a los cines de programa doble. Esta afición conllevaría la expresión de sus impresiones en una serie de artículos publicados en el diario *ABC* de Madrid, entre 1950 y 1952, y recogidos por el escritor en uno de sus libros, *El efímero cine* (Madrid, Afrodisio Aguado, 1955). En *El Cine y el Momento* (Madrid, Biblioteca Nueva, 1953), su autor incluye otros artículos y el texto titulado "Guioncito"[157].

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 algunas 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[158].

La guerrilla. Pr.: Coral P.C./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 Destoop, Fernando Sancho, Rafael Alonso, Benoit Ferrou, Eulalia del Pino, José María Seoane, Lola Gaos, José Nieto, Jesús Tordesillas, Luis Induni, José Orjas, Fernando Sánchez Polack, Eduardo Calvo, Charo López, Edy Biagetti, Alejandro de Enciso. V.: Ilustrativa.

IV.2.2. **Baroja,** Pío (San Sebastián, 1872 – Madrid, 1956)

Considerado uno de los grandes narradores españoles, su aproximación al teatro fue, por lo general, breve y tangencial, aunque su labor como crítico teatral en *El Globo*, entre 1900 y 1902, y su participación en las actividades del grupo teatral "El Mirlo Blanco", cuyas representaciones tenían lugar en la propia casa familiar, son una prueba de su afición a la escena. Como autor dra-

Azorín en diversas etapas, remito a Rafael Utrera, *Azorín. Periodismo cinematográfico*, Barcelona, Film Ideal, 1998.

157. Los artículos sobre cine no recogidos antes en volumen y algunas tentativas de esbozar guiones sobre El Quijote fueron agrupados en una cuidada edición: 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, 1995.

158. Para esta versión cinematográfica, remito a los estudios respectivos de Mariano de Paco, "La guerrilla de Azorín, del teatro al cine", *Anales Azorinianos/6*, ed. cit., pp. 213-223, y Rafael Utrera, "La Guerrilla de Rafael Gil", *8 Calas Cinematográficas...*, ed. cit., pp. 119-137.

mático escribió media docena de obritas breves: *¡Adiós a la bohemia!* (1909), *Juan de Alzate* (1922) *Arlequín, mancebo de botica o los pretendientes de Colombina* (1926), *El horroroso crimen de Peñaranda del Campo* (1927), *El nocturno del hermano Beltrán* (1929), y *Todo acaba bien...a veces* (1955). Una de estas obritas, *El horroroso crimen...*(subtitulada *Farsa villanesca*), la utilizó Nemesio Sobrevila para su película de *sketchs*, *Al Hollywood madrileño* (1927), nacida bajo la influencia de los films de vanguardia y cuyo estreno se anunciaba como el "film de los siete argumentos", pues, concebida como una comedia satírica, a través de ellos se parodiaban géneros cinematográficos como la españolada o proponía caminos nuevos para el cine español, como la ciencia-ficción y el cubismo[159]. Su director no se olvidó del filón que podían suponer las obras de escritores consagrados y uno de los siete episodios lo extrajo de aquella *farsa* barojiana enraizada con la estética tremendista de los romances de ciego, permitiéndose añadir al texto original pinceladas tragicómicas.

Al Hollywood madrileño. Pr.: Nemesio Sobrevila (España), 1927. Argumento, guión, decorados, maquetas y dirección: Nemesio Sobrevila. I.: Elisa Ruiz Romero *La Romerito*, Soledad Martín, Estanislao María de Aguirre, Barón de Kardy, José Gimeno, Andrés Carranque de Ríos, Ricardo Baroja, José Montenegro, Manuel Montenegro, Eduardo García Maroto, Joaquín Bergia, Mary Sol Lacy. V.: Libre (*Fusión*).

IV.2.3. **De la Cueva,** Jorge (La Palma [Huelva], 1884 – Madrid, 1958, y Juan (1887–Madrid, 1955)

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*, 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, mientras su exitosa pieza de 1934 se llevó al cine en el momento de esplendor del género *folklórico*, diri-

159. Sobre las aportaciones de este inquieto director, Véase José María Unsain, *Nemesio Sobrevila, peliculero bilbaino*, San Sebastián, Euskadiko Filmategia/Filmoteca Vasca, 1988.

***Gloria Mairena* (1953)**: un film estelar de Juanita Reina basado en la pieza *Creo en tí,* de Jorge y Juan de la Cueva.

gida en 1952 por Luis Lucia bajo el título de *Gloria Mairena*, 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, Arturo Marín, Valeriano Andrés. V.: Libre (*Traslación* de género).

IV.2.4. **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 al viento*, 1931), y colaboró

asiduamente con Antonio Paso –hijo también de otro porpular 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), y de la zarzuela bufa (*La piscina de Buda*, 1922, *La tumba de Tutankamen*, 1925), además de haber hecho una refundición de *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 ex profeso para el cine en 1925 y luego adaptado para la escena en 1927. No obstante, la versión sonora de *Nobleza baturra* (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, 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, *Allá en el Rancho Grande* (1936), y *Nobleza ranchera* (1937), reconociendo en esta última estar más inspirada en la película de Florián Rey que en la novela en que supuestamente se basa[160]. 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 aquélla[161].

La exitosa pieza de ambos autores, *La casa de Salud*, conoció dos versiones. La primera, en México, realizada por el exiliado Eduardo Ugarte en 1944, quien utilizó dicha pieza 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.

160. *La aventura del cine mexicano*, op. cit., pp. 64-65.

161. Para A.Sánchez Vidal también se encuentra una imitación española en *Alma baturra* (A. Sau Olite, 1947), *El cine de Florián Rey*, op. cit., p. 200.

Nobleza baturra. Pr.: La Nacional (España), 1925. Arg. y G.: Joaquín Dicenta (hijo)(posterior obra teatral). D.: Juan Vilá Vilamala y Joaquín Dicenta (hijo). I.: Ina Alcubierre, Felipe Fernansuar, Félix Dafauce, Guillermina Soto, Antonio Mata, Carolina Fernández Gómez. V.: Libre (*Traslación* de medio).

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, Blanca Pozas. V.: Creativa.

Allá en el Rancho Grande. Pr.: Bustamante 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. V.: Libre (*Deformación*).

Nobleza ranchera. Pr.: Mexicana Elaboradora de Películas (México), 1937. G.: A.D. Cavaleti, basado en la novela *La parcela*, de José López Portillo. D.: Alfredo del Diestro. I.: Alfredo del Diestro, Carmen Hermosillo, Ramón Armengol, Adria Delhort, Miguel Inclán. V.: Libre (*Fusión*).

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 Kíkeros*, Blanquita Amaro, Delia Magaña, Jorge Reyes, Antonio Bravo, Pedro Elviro *Pitouto*. V.: Libre (*Deformación*).

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, María Eugenia, Alsonso Estela, María Severini, Antonio Bofarull, Modesto Cid. V.: Ilustrativa.

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, Elena María Tejeiro, Alfredo Landa, Roberto Rey, Miguel Ligero, Matilde Muñoz Sampedro, Mary Paz Pondal. V.: Ilustrativa.

IV.2.5. **Fernández Ardavín,** Luis (Madrid, 1891 – 1962)

Poeta y dramaturgo prolífico, cultivó el teatro en verso comenzando por el drama *histórico* (*La Dama del armiño*, 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), hasta llegar al drama sentimental y romántico (*La florista de la reina*, 1939). Tuvo sus primeros contactos con el cine en la época muda colaborando como guionista con su hermano Eusebio cuando éste decide constituir en 1926 la empresa Producciones Ardavín, con el fin de rodar películas basadas en sus obras teatrales más famosas. A esta iniciativa pertenecen las versiones mudas de *La Bejarana* (1925), *El bandido de la sierra* (1926), y *Rosa de Madrid* (1927). El proyecto quedó interrumpido por la descapitalización de la empresa pese al éxito de las tres versiones citadas. A la época sonora pertenece la versión de *Rosa de Francia* (1933), 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 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"*[162]. En el transcurso de la guerra civil –en medio de la escasísima producción–, se utilizó para una cinta documental contra la prostitución (*Prostitución*, 1937), el argumento de su obra homónima que llevaba por subtítulo *La vida en las mancebías*. En los años 40, por encargo de Cesáreo González, escribiría el argumento de la producción histórica, *El abanderado* (1943), seguido del guión de *La dama del armiño* (1947), que 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.

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. V.: Ilustrativa.

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, María Luz Callejo, Mercedes Prendes, Manuel Dicenta, Emilio Mesejo. V.: Ilustrativa.

Rosa de Madrid. Pr.: Producciones Ardavín (España), 1927. G.: Luis Fernández Ardavín, según la obra homónima. D.: Eusebio Fernández Ardavín. I.:

162. *Cine Español (1896-1988)*, ed. cit., p. 173.

Conchita Dorado, Pedro Larrañaga, Carmen Toledo, Felipe Fernansuar, Conchita Montenegro, Fermín Roldán, Isabel Alemany. V.: Ilustrativa.

Rosa de Francia. (Véase Filmografía de E.Marquina).

Prostitución. Pr.: SIE Films (España), 1937. G.: Basado en *Prostitución/ La vida en las mancebías* (sin acreditar). D.: Feliciano Catalán. Mediometraje documental. V.: Reducida.

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. V.: Creativa.

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, José Jaspe, Fernando Fernández de Córdoba. V.: Ilustrativa.

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. V.: Libre (*Traslación* de lugar).

IV.2.6. **Fernández de Sevilla,** Luis (Sevilla, 1888 – Madrid, 1974)

Seudónimo de Luis Fernández García, se dio 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 SEPÚLVEDA (?-Madrid, 1961), con quien escribió la comedia sentimental que obtuvo centenares de representaciones y fue llevada al cine en tres ocasiones, *Madre Alegría* (1932). Una de sus comedias –firmada con su verdadero nombre– adoptaba como título el nombre que se daba desde los tiempos del mudo y comienzos del sonoro a las gentes del cine: *Los peliculeros* (1927). En los años 30 se inició en el cine escribiendo el guión de la primera versión de *Madre Alegría* (1935), la más popular de sus piezas que luego fue adaptada en Argentina con el mismo título (1950), y también en México donde 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 homónima, interpretada por Miguel de Molina en 1936, hoy desaparecida, y la titulada escuetamente *Alhambra* (1949), cuya adaptación corrió a cargo de sus propios autores.

Inmediatamente después de su triunfo en la escena, León Artola llevó a la pantalla la obra lírica *La del Soto del Parral* (1928), con el deseo de hacer un negocio seguro el cual no surtió efecto pues la cinta pasó completamente desapercibida; y la otra popular zarzuela, *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.

La del Soto del Parral. Pr.: León Artola (España), 1928. G.: León Artola según la obra homónima. D.: León Artola. I.: José Nieto, Amelia Muñoz, Teresa Zazá, Ana Tur, Andrés Carranque de Ríos, Manuel Rosellón. V.: Ilustrativa.

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. V.: Ilustrativa.

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, Antonio Diéguez, Niña de la Puebla. V.: Ilustrativa.

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, Gabriel Algara, Anselmo Fernández. V.: Desconocida.

Alhambra. Pr.: Cumbre (España), 1949. G.: Luis Fernández de Sevilla y Francisco Prada, según la obra homónima. D.: Juan Vilá Vilamala. I.: Rosario Sáenz de Miera, Carmen de Lucio, Fernando Fernansuar, Dolores Villadrés, Mercedes Solsona, Conchita Barrio, Julio Francés, Félix Fernández. V.: Ilustrativa.

Madre Alegría. Pr.: Emelco (Argentina), 1950. G.: Sebastián Rives, Ricardo Núñez y Alberto Larrambere, según la obra homónima. D.: Ricardo Núñez. I.: Amalia Sánchez Ariño, Golde Flami, Alberto Bello, Miguel Gómez Bao, Alberto de Mendoza, Norma Giménez, María Santos, Graciela Lezica. V.: Libre (*Traslación* de lugar).

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. V.: Libre (*Deformación*).

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. V.: Libre (*Deformación*).

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, Lilian de Celis, José Campos, Conchita Bautista, María del Sol Arce, Maruja Tamayo. V.: Libre (*Traslación* de género).

IV.2.7. **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), *El público* (1930), *Así que pasen cinco años* (1931), *Bodas de sangre* (1933), *Yerma* (1934), *Doña Rosita la Soltera o el lenguaje de las flores* (1935), *Comedia sin título* (1935), y *La casa de Bernarda Alba* (1936, estrenada en 1945, en Buenos Aires)[163]. Creador, junto a Eduardo Ugarte, de La Barraca, grupo de teatro universitario nacido con el fin de llevar por la geografía española el repertorio clásico[164]; 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. La

163. Para su producción 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 y su biografía, Véanse entre otros, F.Ruiz Ramón, *Historia del teatro español. Siglo XX*, op. cit., pp. 173-209; Ildefonso-Manuel Gil (ed.), *Federico García Lorca*, Madrid, Taurus, 1973; Rafael Martínez Nadal, *Cuatro lecciones sobre Federico García Lorca*, Madrid, Fundación Juan March, 1980; Agustín Sánchez Vidal, *Buñuel, Lorca, Dalí: el enigma sin fin*, Barcelona, Planeta, 1988; Ian Gibson, *Federico García Lorca. Dos Volúmenes: I (1898-1929). II (1929-1936)*, Barcelona, Crítica, 1998; y Francisco Umbral, *Lorca, poeta maldito*, Barcelona, Planeta, 1998.

164. Luis Sáenz de la Calzada, *La Barraca. Teatro Universitario*, Madrid, Residencia de Estudiantes, 1998.

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, y, en definitiva, la literatura cinematográfica de Lorca, han sido estudiadas y clasificadas por Rafael Utrera en dos ensayos a los que remito para las relaciones de Lorca con el cine[165]. La amplia filmografía que informa de su vida y de su obra se ha visto incrementada en las últimas décadas, comprendiendo films biográficos y series televisivas –el más ambicioso y completo de estos títulos es *Lorca: muerte de un poeta*, de J.A.Bardem, 1987–, films sobre su breve guión cinematográfico, *Viaje a la Luna* (1929-1930)[166], la recreación de fragmentos poéticos usados con la fusión de la voz y las imágenes con función dramática[167], y las adaptaciones en torno a su obra dramática. Los aspectos en torno a estas últimas son los que reseñamos en los siguientes apartados:

a) Las obras mayores de la trilogia lorquiana aparecen como los textos del dramaturgo que más atractivo han ejercido en el cine español y extranjero, siendo *Bodas de Sangre* la obra que más interés ha suscitado mundialmente, ya que existen cuatro versiones en países diferentes. La primera se realizó en Argentina (1938), realizada por un hombre de teatro, Edmundo Guibourg, como un homenaje documental a la obra montada por Margarita Xirgu y todo el elenco de su Compañía pero rodada en escenarios naturales. La segunda, franco-marroquí (1976), era bastante fiel al original aunque el medio andaluz de la tragedia se trasladara al paisaje y las costumbres del Sur de Marruecos. Las otras dos versiones, españolas, no partían del texto teatral sino que estaban recreadas desde una óptica musical. La dirigida por Saura en 1980 seguía las pautas del *film-ballet* a partir de la escenificación hecha por el bailarín Antonio Gades, y la de Pilar Távora, *Nanas de espinas* (1984), también provenía del espectáculo teatral del mismo nombre creado por el Grupo La Cuadra de Sevilla, dirigido por Salvador Távora.

En orden cuantitativo le siguen las tres versiones de *Yerma*: la primera en forma de mediometraje, realizado en Brasil por Alberto Cavalcanti en 1962, es consecuencia directa del proyecto del mismo director cuando por aquella época trataba de filmar infructuosamente la obra en España, con Ana Esmeralda de protagonista. La segunda se filmó en 1985 en tierras andaluzas con un equi-

165. *García Lorca y el cinema. Lienzo de plata para un viaje a la luna*, Sevilla, Edisur, 1982, y *Federico García Lorca/cine...*, op. cit.
166. Las cintas homónimas de Javier Martín Domínguez (1997), y Fréderic Amat (1998).
167. Los encontramos en dos cortometrajes (*A Federico García Lorca*, 1937; y *La Cogida y la Muerte*, 1967), y el largometraje *A un dios desconocido* (1977).

po germano-húngaro que, a la par de hacer una lectura casi antropológica del drama, consiguió transformar su cerrada estructura teatral en cinematográfica. La versión española, abordada en 1998 por Pilar Távora, se planteó como una visión interiorizada del drama lorquiano con los toques justos de folklore[168].

De *La casa de Bernarda Alba*, Mario Camus dirigió en 1986 la única trasposición completa, introduciendo en el guión una escena inicial –la del funeral en la iglesia–, que no estaba en el texto si bien no acertaba conseguir el tono de tragedia genuinamente fímica. En otras versiones sólo se nos muestran esbozos de la obra, como ejemplifican el *film-ensayo, El Balcón Abierto* (1984), en que los motivos que servían para visualizar el mundo poético-dramático de Lorca correspondían a textos y pasajes de su obra escénica, proveniente de una representación filmada de *La casa de Bernarda Alba*; y la película de dibujos donde se presentaba una versión *reducida* de la misma obra, incluida en el film argentino *Historias Breves* (1996).

b) Otras obras adaptadas: han aparecido bajo diversos planteamientos, como *Doña Rosita la Soltera* (1965), ejercicio de fin de carrera de Antonio Artero en la Escuela Oficial de Cinematografía que indagaba en el realismo popular marginando los datos localistas de la obra; el mediometraje rodado en 16 mm, *Quimera*, basado en la obra homónima; y *Los abajo firmantes* (2003), que responde al más puro ensayismo metateatral como podía esperarse de la vanguardista *Comedia sin título* en que se basa.

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, Pedro López Lagar, Enrique Diosdado, Helena Cortesina, Amalia Sánchez Ariño, Alberto Contreras, Cándida Losada. V.: Ilustrativa.

Yerma. Pr.: Kino Film (Brasil), 1962. G.: Alberto Cavalcanti según la obra homónima. D.: Alberto Cavalcanti. Mediometraje. V.: Reducida.

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). V.: Reducida.

168. Otra singular versión de *Yerma* es la que dirigió Marco Ferreri para la RAI en 1977, repleta de resonancias religioso-políticas de la España Negra.

Sergio Mendizábal, el tío floricultor de ***Doña Rosita la Soltera*** **(1965)**, único texto lorquiano adaptado en la época franquista.

Bodas de sangre. Pr.: Euro Maghreb Films-EM FILMS (Marruecos-Francia), 1976. G.: Souhel Ben Barka y Tayeb Saddiki, según la obra homónima[169]. D.: Souhel Ben Barka. I.: Irene Papas, Laurent Terzieff, Jamila, Mohamed Habachi, Muni, Larbi Doghmi, Souad Jalil. V.: Libre (*Traslación* de lugar).

Bodas de Sangre. Pr.: Emiliano Piedra (España), 1980. G.: Carlos Saura y Antonio gades, según una adaptación de la obra homónima de Alfredo Mañas. 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. V.: Libre (*Traslación* de género).

169. La adaptación de la versión española hecha para su distribución en DVD (Divisa, 2002) es de Arturo Marcos y Rafael de Penagos al que se le escucha recitar en off fragmentos de versos de la obra original extraidos del Cuadro 2º (Acto 1): *"duérmete clavel/ que el caballo se pone a beber,/ duérmete, rosal, / que el caballo se pone a llorar..."*

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, Álvaro de Luna, José Mercé, Ricardo *El Veneno*, Juan Carmona *Habichuela*, José Luis Gómez (narrador). V.: Representación *filmada*.

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. V. Libre (*Traslación* de género).

Quimera. Pr.: Esteban Gallego (España), ¿1985? G.: Esteban Gallego según la obra homónima. D.: Esteban Gallego. I.: May Silva. Mediometraje. V.: Reducida.

Yerma. Pr.: Makropust Film/Starfilm Produktion/Hunnia Filmstudio (Hungría-Alemania), 1985. G.: Imre Gyöngyössy, Barna Kabay y Katalin Petenyi, según la obra homónima. D.: Imre Gyöngyössy. I.: Gudrum Landgrebe, Matthieu Carrière, Titusz Kovacs, Maria Sulyok, Robert Gergely, Mareike Carrière, Martin Halm. V.: Creativa.

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. V.: Ilustrativa.

Historias Breves II, Parte 1: epis. *Tanto te gusta ese hombre*. Pr.: INCAA (Argentina), 1996. G., D., y Anm.: Vicky Biagiola y Liliana Romero (dibujo animado), basado en *La casa de Bernarda Alba*[170]. Voces: Diana Lélez, Vicky Biagiola y Liliana Romero. Cortometraje. V.: Reducida.

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. V.: Ilustrativa.

Los abajo firmantes. Pr.: Centro de Nuevos Creadores (España), 2003. G.: Joaquín Oristrell, María Botto, Javier Cámara, Juan Diego Botto y Elvira

170. La sinopsis de este cortometraje de 9 min., incluido en un film colectivo nos describe: "La aparición de un hombre en una casa habitada por cuatro mujeres, y el amor que despierta en una de ellas cambiará sus vidas oscuras", R. Manrupe y M. A. Portela, *Un Diccionario de Films Argentinos II*, op. cit., p. 115.

Mínguez, basado en *Comedia sin título*. D.: Joaquín Oristrell. I.: María Botto, Javier Cámara, Juan Diego Botto, Elvira Mínguez. V.: Metateatral.

IV.2.8. **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 en 1921, a petición de Helena Cortesina, bailarina-actriz-productora, para la que rodaría *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.

Cultivó con éxito sainetes y dramas de ambiente andalucista y populachero: *Si fue Don Juan andaluz* (1921), *Manolito Pamplinas* (1922) –referencia al sobrenombre con el que era conocido en España el cómico del cine mudo Buster Keaton–, *El Niño de Oro* (1922), *Soleá* (1926), *De la Alhambra al Avellano* (1928), *La hija de Juan Simón* (en colaboración con Nemesio M.Sobrevila, 1929), 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[171].

La faceta de director de cine la reanudó en 1925, animado por el clamoroso éxito obtenido en los escenarios por el sainete de ambiente taurino, *El Niño de Oro*, del que efectuó la consiguiente versión cinematográfica, realizada e interpretada por él mismo. Y al igual que ésta, la versión de *La hija de Juan Simón* (1935), procedió 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) –al que se ha hecho referencia a propósito de la versión de *Al Hollywood madrileño*–, 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[172]. Cuando la pieza teatral

171. Datos provenientes de la semblanza trazada por Fernando Collado, *El Teatro bajo las bombas en la guerra civil*, Madrid, Kayneda, 1989, pp. 628-631.

172. 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 cinemato-

pasó a convertirse en el segundo proyecto de la productora Filmófono que debía realizar Sobrevila, éste retomó el antiguo guión aunque poco después 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 suicido de la protagonista. Veintiún años después, Gonzalo Delgrás dirigió la segunda versión de *La hija de Juan Simón* (1956), tradicionalmente denostada pero revalorizada en los últimos tiempos en lo que respecta a los aciertos que su argumento venía a introducir frente a la película de 1935 con Angelillo, tales como que la historia del sepulturero que entierra a su propia hija estuviese contada en clave de cine dentro del cine y que recuperase parcialmente el final de la pieza que debió ser, no obstante, suavizado por imposiciones de la censura.

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. V.: Ilustrativa.

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.: Ángel Sampedro *Angelillo*, Carmen Amaya, Pilar Muñoz, Manuel Arbó, Ena Sedeño, Porfiria Sanchiz, Fernando Freyre de Andrade, Emilio Portes. V.: Libre (*Subversión*).

La hija de Juan Simón. Pr.: Unión Films-Estela 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,Celia Foster, Rufino Inglés, Juanita Cáceres, José Morales. V.: Libre (*Subversión*).

IV.2.9. **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 épo-

gráfico”), 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.

ca, con elementos del 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), *Un marido de ida y vuelta* (1939), *Eloísa 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), *Las siete vidas del gato* (1943), *Tú y yo somos tres* (1945)..., hasta *Los tigres escondidos en la alcoba* (1949), su última obra[173]. Sus experiencias vividas en Hollywood han quedado reflejadas en la obra teatral *El amor sólo dura dos mil metros* (subtitulada *Comedia de la vida de Hollywood en 5 actos*, 1941), y en el ensayo *Exceso de equipaje* (1943). Sus actividades en el mundo del cine abarcan las labores de guionista (*Es mi hombre*, 1927; *¡Asegure a su mujer!*, 1934; *Angelina o el honor de un brigadier,* 1935; *Margarita, Armando y su padre*, 1939, etc.), argumentista (*Se ha fugado un preso*, 1933), dialoguista (*Nada más que una mujer*, 1934), letrista de canciones (*Señora casada necesita marido*, 1934), y director. Su paso por este campo lo constituyen tres experimentos bastante curiosos, basados en el remontaje y sincronización de fragmentos de películas mudas –rodadas entre los años 1903 y 1908–, tanto españolas como extranjeras, a las que Jardiel añadió comentarios paródicos de su invención. El primero de estos ensayos, *Celuloides rancios*(1933), lo hizo en los estudios parisinos de Billancourt, para la Fox Film, y el éxito popular cosechado propició la repetición en España de otros dos: *Celuloides cómicos* (1938), codirigido con Luis Marquina, que constaba 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 español –*La cortina verde*, 1914–, para convertirlo en su propia parodia, llegando a rodar incluso escenas contemporáneas como prólogo y epílogo de la cinta[174]. Las adaptaciones de su teatro cómico fueron llevadas a cabo:

173. Sobre la personalidad y estilo teatrales de Jardiel remito, entre otros, a Alfredo Marqueríe, *El teatro de Jardiel Poncela*, Bilbao, ECE, 1945; AA.VV., *El teatro de humor en España*, Madrid, Editora Nacional, 1966, pp. 45-92; Manuel Ariza Viguera, *Enrique Jardiel Poncela en la literatura humorística española*, Madrid, Fragua, 1974; Carmen Escudero, *Nueva aproximación a la dramaturgia de Jardiel Poncela*, Murcia, Universidad, 1981; y el monográfico de María José Conde Guerri, *El teatro de Enrique Jardiel Poncela*, Zaragoza, Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, s.d.

174. Los textos de *Celuloides rancios* (base del género de cine *retrospectivo comentado*), 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; y sobre su estancia en Hollywood, las diversas

a) En Hollywood: coincidiendo con su segundo viaje a la Meca del Cine (1934-35), contratado por la Fox –como la primera vez que se trasladó allí, en 1932–, llevó a cabo una inspiradísima adaptación de su obra *Angelina...* (1935), con la novedad de ser la primera película realizada en aquellos estudios que conserva íntegros los diálogos en verso sin perder así lo genuino de la comedia –subtitulada *Un drama de 1880*–, sutil parodia sobre nuestros ripiosos dramas románticos, y que cosechó elogios hasta de los que, como Chaplin, sólo conocían el castellano de oídas.

b) En Argentina: la única versión de Jardiel en ese país se halla vinculada al primer viaje que el autor realizó a Buenos Aires (1937-39) en el que recibió la oferta de los estudios Lumiton para tres películas, de las que sólo se llevó a cabo la adaptación de *Margarita, Armando y su padre*, pieza satírica y desmitificadora de la célebre *Dama de las Camelias*. Para dicha versión, Jardiel se encargó del guión en el que se mantenían intactos los chispeantes diálogos y algunas de las referencias fílmicas que contenía el texto original, inspiradas en la cinta de George Cukor protagonizada por la Garbo tres años antes para la M.G.M. (*Margarita Gautier*, 1936).

c) En México: el humorismo de Jardiel no consiguió sustraerse al tono chabacano en el que discurrían allí las películas cómicas y, en especial, las provenientes de la *alta comedia* española difícilmente transplantable al medio urbano de aquellas latitudes, como sucedió con las tres versiones sobre temas jardielescos que se sucedieron entre 1945-46: *Las 5 advertencias de Satanás*, *Usted tiene ojos de mujer fatal*, y *No te cases con mi mujer*, cinta que traducía a mero chiste el original *Un marido de ida y vuelta*.

d) En España: las primeras adaptaciones de sus comedias las escribió el propio Jardiel en la cima de su popularidad entre 1936 (*Usted tiene ojos de mujer fatal*), y 1937 (*Las 5 advertencias de Satanás*). Después el cine español se ha servido de sus ingeniosos argumentos 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...*, hace que estas obras pasen a la pantalla con acierto en la postguerra, y que arrastren algunas más (*Es peligroso asomarse al exterior*, 1945, *Los habitantes de la*

facetas desarrolladas allí y su reflejo en sus obras, Véanse Gregorio Torres Nebrera, "Teatro y Cine en Jardiel: dos ejemplos", en AA.VV., *Jardiel Poncela.Teatro, vanguardia y humor*, Cristóbal Cuevas García (dir.), Barcelona, Anthropos, 1993, pp. 227-257; y Jesús García de Dueñas, *¡Nos vamos a Hollywood!*, Madrid, Nickel Odeon, 1993, pp. 18-19 y 29-31.

Amparo Rivelles en ***Eloísa está debajo de un almendro* (1943)**, una acertada recreación del humor de Jardiel Poncela.

casa deshabitada, 1946), que no pasan de discretas. Luego, en los años 50-60, el universo jardielesco halló amplia aceptación entre un puñado de directores familiarizados con la comedia costumbrista y sainetesca pero incapacitados para expresar visual y originalmente lo que cabía esperar del ingenio, la fantasía o esa anhelada sofisticación al estilo de la comedia americana, que pedían a gritos los argumentos nada manidos de Jardiel. Salvo la espontánea comicidad que pudieron imprimirle a sus personajes los actores de *Los ladrones somos gente honrada* (1956), y *Un marido de ida y vuelta* (1957) –la capacidad de Fernando Rey fingiendo haberse metido en el *espíritu* de Fernán Gómez–, las últimas versiones de *Usted tiene ojos de mujer fatal* (1962), y *Las 5 advertencias de Satanás* (1969), o las nuevas de *Un adulterio decente* (1969), *Blanca por fuera...*(1970), y *Las 7 vidas del gato* (1971) –so pretexto de servirse de burdos planteamientos modernizadores– caen de lleno en la más pura deformación.

Angelina o el honor de un brigadier. Pr.: Fox Film Corp. (EE.UU.), 1935. G.: Enrique Jardiel Poncela y Betty Reinhardt, según la obra homónima. D.: Enrique Jardiel Poncela y Louis King. I.: Rosita Díaz Gimeno, José Crespo, Julio Peña, Enrique de Rosas, Juan Torena, Rina di Liguoro, Andrés de Segurola, Ligia de Golconda. V.: Ilustrativa.

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, Modesto Cid, Carmen Salazar, Fernando Cortés, Marta Flores. V.: Ilustrativa.

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 Villasiul, Fina Conesa, Roberto Font, María Teresa Moreno, José María Lado, Modesto Cid. V.: Ilustrativa.

Margarita, Armando y su padre. Pr.: Lumiton (Argentina), 1939. G. y Dial.: Enrique Jardiel Poncela, según la obra homónima. D.: Francisco Múgica. I.: Florencio Parravicini, Mecha Ortiz, Ernesto Raquén, María Santos, José Alfayate, Susy Derqui, Pedro Quartucci, Alita Román, Carmen Lamas, Enrique Roldán. V.: Ilustrativa.

Los ladrones somos gente honrada. Pr.: Campa/Juca Films (España), 1941. G.: Ignacio F. Iquino según la obra homónima. D.: Ignacio F. Iquino. I.: Amparo Rivelles, Mercedes Vecino, Manuel Luna, Antonio Riquelme, Fernando Freyre de Andrade, Angelita Navalón, José Jaspe, Matilde Artero, Amparo Cervera. V.: Ilustrativa.

Eloísa 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 Espantaleón, Juan Calvo, Ana de Siria, Alberto Romea, Joaquín Roa, Nicolás Perchicot. V.: Creativa.

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, Olga Jiménez, Beatriz Ramos, Antonio Monsell. V.: Libre (*Deformación*).

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, Maruja Grifell, Margarita Carbajal, Carolina Barret. V.: Libre (*Deformación*).

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,Erico Frago,Guadalupe Muñoz Sampedro, María Dolores Pradera, Fernando Freyre de Andrade. V.: Ilustrativa.

No te cases con mi mujer. Pr.: Eduardo Vidal Cruz (México), 1946. G.: Carlos Sampelayo y Neftalí Beltrán, basado en *Un marido de ida y vuelta*. D.: Fernando Cortés. I.: Mapy Cortés, José Cibrián, Antonio Badú, Alfredo Varela, Jr., José Pidal. V.: Libre (*Deformación*).

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, Irene Barroso, Fernando Linares Rivas. V.: Ilustrativa.

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, Antonio Ozores, Rafael Bardem, Carlos Miguel Solá. V.: Ilustrativa.

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.: Emma Penella, Fernando Fernán Gómez, Fernando Rey, Luz Márquez, Antonio Riquelme, Mercedes Muñoz Sampedro, Ana María Ventura, Alfonso Goda, José Luis López Vázquez, Nuria Torray. V.: Ilustrativa.

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, Xan das Bolas, Rafael Bardem, Alfonso Goda, Joaquín Roa. V.: Libre (*Deformación*).

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, José Isbert, José Luis López Vázquez. V.: Libre (*Deformación*).

Usted tiene ojos de mujer fatal. Pr.: C.I.C.E. (España), 1962. G.: José María Elorrieta, Juan Antonio Verdugo y José Manuel Iglesias, según la obra homónima. D.: José María Elorrieta. I.: Susana Campos, Virgilio Teixeira,

Prueba del disfraz a Fernando Fernán Gómez en ***Un marido de ida y vuelta*** **(1957)**.

Manolo Gómez Bur, Marta Padován, Pastor Serrador, María Silva, Trini Alonso. V.: Libre (*Deformación*).

Las 5 advertencias de Satanás. Pr.: Hispamer Films/Francisco de Castro/A. Coimbra (España-Portugal), 1969. G.: José Luis Merino y Martino Simoes, según la obra homónima. D.: José Luis Merino. I.: Arturo Fernández, Cristina Galbó, Américo Coimbra, Eduardo Fajardo, Magdalena Iglesias, Luis Felipe. V.: Libre (*Deformación*).

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, Mónica Randall, José Orjas, Guadalupe Muñoz Sampedro. V.: Libre (*Deformación*).

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.: Espe-

ranza Roy, Juanjo Menéndez, Antonio Ozores, Rossana Yanni, José Luis Coll, Patty Shepard, Valeriano Andrés, María Luisa Ponte, Jorge Rigaud. V.: Libre (*Deformación*).

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, Mary Paz Pondal, Margot Cottens,Valeriano Andrés, Manuel Alexandre.V.: Libre (*Deformación*).

IV.2.10. **León,** Rafael de (Sevilla, 1908 – Madrid, 1982)

Poeta, letrista de canciones y autor dramático cuyo nombre se afianzó en una época en que los modos de diversión de nuestro país se sustentaban en la radio, el teatro y una incipiente industria cinematográfica. Rafael de León se lanzó a componer canciones a comienzos de los años 30, destinadas al repertorio musical de figuras como Conchita Piquer y Estrellita Castro, al tiempo que ideaba montajes y se inspiraba en las coplas para escribir sus piezas teatrales y pequeños guiones cinematográficos[175]. Como gran parte de las canciones, sus primeras craciones escénicas las escribió en colaboración con Salvador VALVERDE (Buenos Aires, 1895 – 1975) –poeta sevillano aunque nacido y muerto en Argentina–: *María de la O* (1935), y *María Magdalena* (1937), estrenadas con éxito y llevadas al cine. De los años 40 son sus libros de poemas 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). Sus composiciones de influjo cinematográfico comprende textos de los primeros años 30 (el libreto del espectáculo *Cinelandia*, inédito), argumentos y guioncitos para mediometrajes de corte folklórico producidos entre 1941-44 por Ufisa, realizados por José López Rubio (*A la lima y al limón*, *La Petenera*, *Rosa de África, Luna de sangre*), Edgar Neville (*La Parrala, Verbena*), y Claudio de la Torre (*Chuflillas*, *Manolo Reyes*, *Pregones de embrujo*); y un guión inédito destinado originalmente para un corto (*La novia del marinero*, escrito en colaboración con Juan Ojeda).

175. Para todo lo concerniente a su obra, Véase Josefa Acosta Díaz, Manuel José Gómez Lara y Jorge Jiménez (eds), *Poemas y Canciones de Rafael de León*, Sevilla, Alfar, 1994.

Las dos piezas escritas con Salvador Valverde tuvieron su correspondiente versión en cine. En 1935, Francisco Elías adaptó *María de la O*, con Carmen Amaya de protagonista, en vísperas de la guerra civil, y supuso una elaborada y barroca versión resuelta con una estructura fílmica inversa a la teatral. En 1957 se efectuó otra cinta de igual título, con Lola Flores, que difería de la anterior en que la base argumental se inspiraba en la canción de Quintero, León y Quiroga, de la que venía a hacer el desarrollo dramático. *María Magdalena*, estrenada en el frente republicano de Madrid, llegó a conocer una tardía versión titulada *Gitana* (1965), realizada modestamente por Bollo Muro –con la colaboración en el guión del novelista Alfonso Grosso–, tratando de aproximarse al mundo del flamenco en un período en que este género periclitaba. También se filmaron dos de las obras teatrales del tandem León-Quintero (una muestra ligera del andalucismo pintoresco), en pleno apogeo del cine *folklórico*, conservando sus mismos títulos: *Rumbo* (1949), y *Tercio de quites* (1951), en coproducción hispano-mexicana con el diestro y actor Mario Cabré.

María de la O. Pr.: Ulargui Films (España), 1935. 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, Niña de Linares, Niño de Mairena. V.: Creativa.

Rumbo. Pr.: Cinematográfica Madrileña (España), 1949. G.: Heriberto H. Valdés y Ramón Torrado, según la obra homónima. D.: Ramón Torrado. I.: Fernando Granada, Paquita Rico, Fernando Fernández de Córdoba, Julia Lajos, Eloísa Muro, Manuel Arbó, Rosita Valero, José Riesgo. V.: Libre (*Traslación* de género).

Tercio de quites. Pr.: P.C.Mezquiriz/Cifesa/Clasa Films Mundiales (España-México), 1951. G.: Antonio Quintero, Pascual Guillén y Miguel Mezquiriz, según la obra homónima. D.: Emilio Gómez Muriel. I.: Mario Cabré, Lina Rosales, Antonio Badú, Marisa de Leza, Chula Prieto, Antoñita Colomé. V.: Libre (*Deformación*).

María de la O. Pr.: Suevia Films (España), 1957. G.: Manuel Tamayo, basado en la zambra homónima. D.: Ramón Torrado. I.: Lola Flores, Gustavo Rojo, Marisa Prado, Antonio González, Manuel Luna, María de las Rivas, Manuel Arbó. V.: Libre (*Deformación*).

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. V.: Ilustrativa.

IV.2.11. **López de Haro,** Rafael (San Clemente [Cuenca], 1876 – Madrid, 1967)

Popular y fecundo novelista, cultivador de la novela *erótica*, y autor dramático tardío pues alcanzó cierta fama como tal al estrenar, para la Compañía María Guerrero-Díaz de Mendoza, títulos como *Ser o no ser* (1926), *Ella y el diablo* (1929), y *Una conquista difícil* (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 (el titulado *¡A la fuerza!*, "Argumento de película, inédito, por Rafael López de Haro" o "Film en tres partes")[176], y en un tímido acercamiento a la realización, adaptando y codirigiendo (con José Gil), *Miss Ledya* (1916), cinta basada en su novela homónima. La única obra teatral con la que consiguió su autor el favor del público, se adaptó en 1941 con el mismo título, *Una conquista difícil*, con guión y dirección de Pedro Puche.

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. V.: Ilustrativa.

IV.2.12. **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 dió a conocer en 1922 con *Corazón de mujer*, estrenada por la Compañía de Gregorio Martínez Sierra. A éste seguiría 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). Para su representación en 1930, en el teatro Lara de Madrid, Honorio Maura ofreció *Piernas de oro*, "película en cinco jornadas", subtítulo con el que su autor se incorporaba a la moda imperante en el lustro 1926-1931

176. Su aparición en la colección *La Novela con Regalo*, Año 1, 30 Diciembre, 1916, núm. 12, coincide con el período de más intenso mimetismo hacia el fenómeno del cine, pues eran frecuentes en aquellos años las referencias teatrales, si bien el texto de López de Haro se adelanta a otros experimentos *fílmicos* posteriores, llevados a cabo por Pío Baroja, García Lorca y Gómez de la Serna.

de anunciar las comedias con efectos que atrajeran al espectador, ya habituado al cine y deslumbrado por sus técnicas.

Dos de sus éxitos escénicos escritos en colaboración con Martínez Sierra gozaron de cierto atractivo para el cine. Benito Perojo hizo dos versiones de *Susana tiene un secreto*, dada la facilidad de trasladar su trama a la pantalla pues se trata de una 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). 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* (1948). De *Julieta compra un hijo* se hizo una versión en Hollywood en 1935, supervisada por el coautor, Martínez Sierra, durante la etapa en que éste trabajaba contratado por la Fox. De las piezas escritas en solitario se llevaron a cabo en nuestro país las versiones de *Cuento de hadas* –calificada de tragicomedia del mundo aristocrático–, de la que Juan de Orduña obtuvo una inspirada película, *Ella, él y sus millones* (1944), una de las mejores comedias sofisticadas de postguerra; y de *Las desencantadas*, de cuya adaptación en 1956 titulada *Los maridos no cenan en casa* no puede decirse lo mismo, ya que resultó una especie de comedia arrevistada para lucimiento del trío Zori-Santos y Codeso.

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. V.: Creativa.

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.: Catalina Bárcena, Gilbert Roland, Luana Alcañiz, Julio Peña, Soledad Jiménez, Barbara Leonard, Patrick Cunning, Anita Campillo. V.: Ilustrativa.

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. V.: Creativa.

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. V.: Creativa.

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 Muños Sampedro, Casimiro Hurtado. V.: Libre (*Deformación*).

IV.2.13. **Millán Astray,** Pilar (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 sainete *alargado*[177]. Entre 1918 y 1936 estrenó un importante número de comedias pero fueron sus sainetes los que le proporcionaron 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 1924-1925, con *La tonta del bote*, su mayor éxito en las tablas, repuesto antes y después de la guerra, y llevado al cine en tres ocasiones. 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 después 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 readaptación de la historia original a los cánones del género *folklórico* en el que se movían sus intérpretes, Lolita Sevilla y Pepe Blanco. La tercera versión, muy libre, *La tonta del bote* (1970), volvía a utilizar el 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, Felipe Reyes, Paulino Casado. V.: Ilustrativa.

La chica del barrio. Pr.: Benito Perojo P.C. (España), 1955. G.: Ángel Jordán, Vicente Coello, Manuel Villegas López, Antonio Guzmán Merino y José Luis Ozores, basado en *La tonta del bote*. D.: Ricardo Núñez. I.: Lolita

177. Acerca del lugar que ocupa ésta, entre la pléyade de autoras teatrales de los mismos años, Véase Pilar Nieva de la Paz, *Autoras dramáticas españolas entre 1918 y 1936 (Texto y representación)*, Madrid, CSIC, 1993, pp. 203-247.

Sevilla, Pepe Blanco, José Isbert, María Arias, José Luis Ozores, Tony Soler, Delia Luna, Antonio Ozores. Ballet Marianela de Montijo. V.: Libre (*Traslación* de género).

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. V.: Libre (*Deformación*).

IV.2.14. **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 Álvarez 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 (1881-1972), en dos obras músico-líricas (*Maravilla*, 1941, y su remake: *El mesón del gitano*,), y con Felipe SASSONE (1884-1959), con la pieza *Martingala* (1936). En solitario escribió otros títulos: *Filigrana* (1942), *Ana María* (1943), y *Requiebro* (1954).

Muchas de las piezas escritas por Quintero y Guillén fueron adaptadas al cine, 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 dos, las españolas de 1929 (muda), y la de 1959 (sonora). *Morena Clara* (1936), con Imperio Argentina, en versión de Florián Rey, constituyó una de las cimas comerciales y artísticas del cine republicano español, y la comercialidad de la cinta en Latinoamérica quedó reflejada en la secuela mejicana, bajo el prisma de parodia infantil (*Morenita Clara*, 1943). En 1954, una muy libre versión

trató de reverdecer aquel éxito de preguerra, con Lola Flores. Basándose asimismo en la obra que constituía la continuación, *Gracia y justicia* (1940), se presentaba publicitariamente como segunda parte del film de Florián Rey. Y este mismo director recurriría en su declive artístico a otras obras de Quintero y Guillén: *Ana María* (1943), y *Polvorilla* (adaptación de *Los caballeros*, 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 (*Martingala*, 1939), las 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 diversos títulos de los Hermanos Quintero– del cine *folklórico*, sustentado siempre en la presencia de alguna estrella de la canción andaluza. En los países de habla hispana se filmaron *Sol y sombra* (1945), con el torero mejicano Luis Procuna, y *Bala perdida* (1959), basada en una obra apartada de la temática habitual de estos autores, *El enemigo público número 1*. En Argentina, *Requiebro* (1955), protagonizada por Carmen Sevilla, la estrella española que había representado el espectáculo teatral homónimo un año antes en Madrid.

La copla andaluza. Pr.: Ernesto González (España), 1929. G.: Antonio Quintero y Pascual Guillén, según la obra homónima. D.: Ernesto González. I.: María Luz Callejo, Javier de Rivera, Isabel Alemany, José Montenegro, Jack Castelló, Rafael San Cristóbal, Manuel *Kuindós*. V.: Ilustrativa.

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, Porfiria Sanchiz. V.: Creativa.

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. V.: Ilustrativa.

La Marquesona. Pr.: Cifesa (España), 1940. D.: Rafael Gil según la obra homónima. D.: Eusebio Fernández Ardavín. I.: Pastora Imperio, Luchy Soto, Jesús Tordesillas, Francisco Muñoz, Mary del Río, Fernando Fresno, F. Muñoz Moreno, Miguel García Morcillo, Nicolás Perchicot, Manolita Morán. V.: Ilustrativa.

Gracia y justicia. Pr.: Ernesto González (España), 1940. G.: Antonio Quintero según la obra homónima. D.: Julián Torremocha. I.: Mary Santama-

ría, Mario Gabarrón, Isa del Mar, Salvador Soler Marí, Roberto Font, Enriqueta de Palma. V.: Ilustrativa.

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 V.: Ilustrativa.

Morenita Clara. Pr.: Rodríguez Hermanos (México), 1943. G.: Joselito Rodríguez y Carlos Orellana. D.: Joselito Rodríguez. I.: Evita Muñoz, Margarita Mora, Arturo Soto Rangel, Víctor Urruchúa, Eduardo Arozamena, Adelina Vehi, Manuel Noriega, Manuel Dondé, Víctor Velázquez. V.: Libre (*Deformacion*).

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. V.: Libre (*Traslación* de lugar).

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, Flora Soler. V.: Ilustrativa.

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. V.: Ilustrativa.

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, Francisco Pierrá. V.: Libre (*Traslación* de época).

Requiebro. Pr.: A.A.A. (Argentina), 1955. G.: Manuel Tamayo según la obra homónima. D.: Carlos Schlieper. I.: Carmen Sevilla, Ángel Magaña, Luis Dávila, Ricardo Castro Ríos, Amalia Sánchez Ariño, Manuel Perales. V.: Libre (*Traslación* de lugar).

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. V.: Libre (*Traslación* de género).

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. V.: Libre (*Traslación* de género).

La copla andaluza. Pr.: Chapalo Films/Rota Films (España), 1959. G.: Jerónimo Mihura, según la obra homónima. D.: Jerónimo Mihura. I.: Adelfa Soto, Rafael Farina, Porrinas de Badajoz, Fernanda Romero, La Paquera de Jerez, Beni de Cádiz. V.: Ilustrativa.

Bala perdida. Pr.: Filmex (México), 1959. G.: Luis Alcoriza, basado en *El enemigo público número 1*. D.: Chano Urueta. I.: Miguel Aceves Mejía, Antonio Aguilar, Teresa Velázquez, Raúl Meraz, Delia Magaña, *Mariachi Vargas*, *Trío los Mexicanos, Trío Tamanlipeco*. V.: Libre (*Traslación* de lugar).

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 Gitano, Adelfa Soto, Astigi, Juanito Campos, Juan José Gutiérrez, La Sultana de Jerez, Antoñita Imperio, José Riesgo. V.: Ilustrativa.

El mesón del gitano. Pr.: PICASA/Cesáreo González P.C. (España), 1968. G.: Rafael Sánchez Campoy y Benito Perojo, según la obra *Maravilla*. D.: Antonio Román. I.: Peret, Yvonne Bastien, Dianik Zurakowska, Margot Cottens, Eduardo Fajardo, José Sazatornil *Saza*, Xan das Bolas. V.: Libre (*Traslación* de género).

IV.2.15. **Ramos de Castro,** Francisco (Madrid, 1890 – 1963)

Comediógrafo que se inició poniendo letra a diversas zarzuelas y cultivó varios géneros (sainetes, dramas, zarzuelas, comedias, etc.), 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. Entró en contacto con el cine en la época muda escribiendo asuntos originales, como el 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 y José Buchs, pero la contribución más notable de Ramos de Castro en su tiempo estuvo como autor de jocosos comentarios rimados –y leídos por él mismo–, como acompañamiento de las versiones sonorizadas de viejos films mudos de actores cómicos americanos, especialmente Fatty, Laurel y Hardy, Charlot (*Carlitos*), 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 por la casa Exclusivas Arajol con los títulos de *Estrellas de ayer*, *La sal y salero de 1920*, y *Un mano a mano colosal Jaimito y Carlitos*.

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 Conchita Piquer. Posteriormente, García Maroto produjo y dirigió su comedia homónima, *Mi fantástica esposa* (1943), previamente censurada.

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, Lola Valero, José Agüeras. V.: Libre (*Traslación* de género).

Mi fantástica esposa. Pr.: Campa/Cifesa (España), 1943. G.: Eduardo G. Maroto según la obra homónima. D.: Eduardo G. Maroto. I.: Antoñita Colomé, Paco Melgares, José Jaspe, José Calle, María Teresa Galiana, Antonio Casas, Félix Fernández, Pablo Álvarez Rubio, Santiago Rivero. V.: Ilustrativa.

IV.2.16. **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 también 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 Álvarez, Halma Angélico, Julio Bravo y Benjamín Jarnés[178]. En sus dos únicas obras –en colaboración con Delgrás– *Trece onzas de oro*, estrenada en 1929, e *Inri*, drama en verso estrenado con éxito en 1933, y en las dos en solitario (*Mujeres modernas* y *Los cascabeles de la locura*), vino a seguir los cauces de la sentimentalidad y la diversión propias de la comedia ligera y costumbrista. A la llegada del cine 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 voz de las películas de Marlène Dietrich y Greta Garbo. A partir de 1939 escribió los

178. Las dificultades de su Compañía para estrenar las obras de los autores de preguerra citados aparecen descritas en su libro *Mis ochenta y ocho añitos. Autobiografía de la actriz Margarita Robles*, Madrid, Agesa, 1982, pp. 119-140.

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.

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, Carmen Ortega. V.: Ilustrativa.

IV.2.17. **Serrano Anguita,** Francisco (Sevilla, 1887 – Madrid, 1968)

Periodista (popularizó el seudónimo *Tartarín*) y dramaturgo que estrenó más de setenta 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), *En la pantalla las prefieren rubias* (comedia estrenada en 1932 por la Compañía de Valeriano León-Aurora Redondo, a quien está dedicada, en que se abordaba el ambiente del cine y de las versiones españolas a la llegada del sonoro con actores de teatro), *Hombre de presa* (1934), y *La paz de Dios* (1934). Esta última, comedia de ambiente taurino, pasó a la pantalla con el título de *Leyenda de feria*, dirigida por Juan de Orduña en 1945.

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. 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.

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, Ángel de Andrés, Fernando Sancho, Rodolfo Blanco. V.: Ilustrativa.

IV.2.18. **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 1925 al estrenar *La Dama Salvaje*, y *Ha entrado una*

mujer, obra que recorrió los escenarios de Europa y América. Si bien 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 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. 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 sus piezas, 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. Los comentarios críticos de sus obras estrenadas al principio señalan con insistencia, como posibles fuentes temáticas, traducciones de obras extranjeras que habían sido antes películas o viceversa[179].

Como argumentista y guionista se inició en el cine mudo (*Raza de hidalgos*, 1927), y en el período republicano colaboró con la pujante empresa Ibérica Films como guionista de tres películas dirigidas por el polaco Max Nossek: *¡Alegre voy!* (1934), *Una semana de felicidad* (1934), y *Poderoso caballero* (1935). En su país natal –al que se había retirado– reapareció en 1960 con la adaptación de su propia obra, *Las furias*, pieza de un solo acto destacable por el vigor sicológico y por la intensidad dramática de reunir solas en escena a las cinco figuras femeninas –madre, hermana, esposa, hija y amante– que ejercieron una nefasta influencia en la vida de un hombre, hasta llevarlo a la muerte.

Aparte la cinta anterior, los films basados en obras suyas ascienden a ocho. De ellos, sólo tres se rodaron en España: el folletín *La Millona* (1936), la cinta de aventuras *Bella la salvaje* (1952) –inspirada libremente en su primera obra, *La Dama Salvaje*–, y la comedia rosa *Una gran señora* (1959), cuya adaptación la escribió el comediógrafo Ruiz Iriarte. Los restantes son prioritariamente de nacionalidad mejicana. En esta cinematografía 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*.

179. E. Díez-Canedo, op. cit., III, pp. 25, 27, 29 y 31. Sobre la peculiaridad de su estilo escénico, Véase César Oliva, *El Teatro desde 1936*, Madrid, Alhambra, 1989, pp. 127-128.

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 en interpretada por Fernando Cortés.

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. V.: Ilustrativa.

Casa de mujeres. Pr.: Cimex (México), 1942. G.: Gabriel Soria y Ralph Block, basado en *Aquellas mujeres*. D.: Gabriel Soria. I.: Anita Blanch, Amparo Morillo, Isabelita Blanch, Luz María Núñez, Gaby Macías, Hilda Kruger. V.: Libre (*Traslación* de lugar).

Mamá Inés. Pr.: Grovas (México), 1945. G.: Paulino Masip según la obra homónima. D.: Fernando Soler. I.: Fernando Soler, Sara García, Marga López, Gustavo Rojo, Enrique García Álvarez. V.: Libre (*Traslación* de lugar).

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*, *Trío Calaveras*. V.: Libre (*Deformación*).

Bella, la salvaje. Pr.: Hispamer Films/Raúl Medina (España-Cuba), 1952. G.: Julio Casanovas, Raúl Medina y Roberto Rey, basado en *La Dama Salvaje*. D.: Roberto Rey y Raúl Medina. I.: Blanquita Amaro, Silvia Morgan, Luis Arroyo, Néstor de Barbosa, Roberto Rey, Aníbal Vela, Carmen Porcel. V.: Libre (*Deformación*).

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, Rosario García Ortega. V.: Ilustrativa.

Las furias. Pr.: Catrano Catrani (Argentina), 1960. G.: Enrique Suárez de Deza y Vlasta Lah, según la obra homónima. D.: Vlasta Lah. I.: Mecha Ortiz, Olga Zubarry, Aída Luz, Elsa Daniel, Alba Múgica, Guillermo Bredeston, Catrano Catrani. V.: Ilustrativa.

Casa de mujeres. Pr.: Carlos Amador (México), 1966. G.: Alfredo Varela Jr., basado en *Aquellas mujeres*. D.: Julián Soler. I.: Dolores del Río, Elsa Aguirre, Rosa María Vázquez, Marta Romero, Elsa Cárdenas, María Duval,

Susana Cabrera, Fernando Soler, Carlos López Moctezuma. V.: Libre (*Traslación* de lugar).

Ha entrado una mujer. Pr.: Interfilms (México), 1969. G.: Alfredo Varela Jr., y José Díaz Morales, según la obra homónima. D.: José Díaz Morales. I.: Maricruz Olivier, Guillermo Murray, Blanca Sánchez, Gilberto Román, *Yu Yu*, Michel Strauss, José Roberto Hill, Alejandro Tamayo. V.: Libre (*Deformación*).

IV.2.19. **Valle-Inclán,** Ramón María del (La Puebla del Caramiñal [Pontevedra], 1866 – Madrid, 1936)

Poeta, novelista y dramaturgo, escribió sus 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 – que entronca con los movimientos vanguardistas de la postguerra europea– responde, 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)[180].

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"*[181]. La utilización del espacio

180. Para el estudio de la vida y la obra de este autor, remito a Melchor Fernández Almagro, *Vida y literatura de Valle-Inclán*, Madrid, Teurus, 1966; Antonio Risco, *La estética de Valle-Inclán. En los esperpentos y en el Ruedo Ibérico*, Madrid, Gredos, 1966; Alonso Zamora Vicente, *La realidad esperpéntica (Aproximación a Luces de Bohemia)*, Madrid, Gredos, 1969; y AA.VV., *Valle-Inclán y su tiempo hoy*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1986.

181. Véase el trabajo de Rafael Osuna, "El cine en el teatro último de Valle-Inclán", *Cuadernos Americanos*, núm. 223, México, 1979, pp. 177-184.

escénico con indicaciones y movimientos que sugieren más la proyección de una película que una representación teatral, la simultaneidad de escenarios, las rupturas lingüísticas en la narracción equivalentes a la sucesión de planos cinematográficos, en suma, su *cinematografismo*, también lo pusieron de relieve Antonio Risco, refiriéndose a la escena última de *La hija del capitán*, o al ampliar sus consideraciones a las llamadas *novelas visuales*, como *Tirano Banderas* y la serie de *El Ruedo Ibérico*, y Zamora Vicente, al referirse a *Luces de Bohemia* que *"está traspasada de cine"*, y su propuesta para llamar a las acotaciones de este esperpento –por remitir al primitivo cine– *"prosa de guión cinematográfico"*[182].

Como autor adaptado en el cine español, los primeros textos de Valle se orientaron hacia cuatro de sus relatos novelescos homónimos: *Sonatas* (1959), *Flor de Santidad* (1972), *Beatriz* (1976), y *Tirano Banderas* (1993). Las versiones de sus obras teatrales en España no llegaron hasta los años 80. Poco antes, el cine mejicano se adelantó con una muy poco difundida adaptación de *Divinas palabras* (1977), que realizó el director teatral Juan Ibáñez quien, antes de su paso al cine como realizador, había sorprendido al público y a la crítica del Festival Internacional de Nancy (1964) con el montaje teatral de la obra valleinclanesca, con la Compañía de Teatro Universitario de México. Su versión fílmica trasladaba la acción al medio geográfico azteca aunque conservaba los mismos nombres de los personajes. La versión española de la misma pieza la abordó García Sánchez en 1987, apartándose del esperpento para evocar el ambiente de superstición y folklore gallegos. *Luces de Bohemia* (1985), con guión de Mario Camus, intentaba aproximar la pieza original a través de una ambiciosa superproducción. Más esperada resulta la producción de TVE, *Esperpentos* (2008-09), adaptación de la trilogía de *Martes de Carnaval*, formada por *Las galas del difunto*, *Los cuernos de Don Friolera*, y *La hija del capitán*. De este proceso de *fusión*, la película se estrenará en salas comerciales como largometraje, y fragmentada en tres mediometrajes para TVE.

La cabeza del Bautista. Pr.: E.O.C. (España), 1967. G.: Manuel Revuelta según la obra homónima. D.: Manuel Revuelta. I.: Hugo Blanco, Miguel Buñuel, Daniel Martín, Carmen Lozano, Manuel Calvo, Erasmo Pascual, Antonio Carrasco. V.: Reducida.

182. Véanse *La estética de Valle-Inclán...*, op. cit. pp. 116-121, y *La realidad esperpéntica...*, op. cit., pp. 156-163, respectivamente.

Max Estrella (Paco Rabal) y Latino de Hispalis (Agustín Gonzalez), protagonistas de la versión valleinclanesca de ***Luces de Bohemia* (1985)**.

Divinas palabras. Pr.: Conacine (México), 1977. G.: Juan Ibáñez según la obra homónima. D.: Juan Ibáñez. I.: Silvia Pinal, Mario Almada, Rita Macedo, Gillermo Orea, Martha Zavaleta, Martha Verduzco, Alicia Encinas, Xavier Estrada, Leticia Robles, Gilberto Pérez Gallardo. V.: Libre (*Traslación* de lugar).

Luces de Bohemia. Pr.: Laberinto,S.A./TVE (España), 1985. G.: Mario Camus según la obra homónima. D.: Miguel Ángel 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, Paula Molina, José Vivó, Saturno Cerra, Ángel de Andrés López. V.: Ilustrativa.

Divinas palabras. Pr.: Ion Producciones/Lola Films/Lux Compagnie Ciématographique de France (España-Francia), 1987. G.: José Luis García Sánchez, Enrique Llovet y Diego Santillán, según la obra homónima. D.: José

Luis García Sánchez. I.: Ana Belén, Francisco Rabal, Imanol Arias, Esperanza Roy, Aurora Bautista, Juan Echanove, Francisco Merino, Nicolás Dueñas, Luis Ciges, María Elena Flores. V.: Creativa.

Esperpentos. Pr.: TVE (España), 2008-09. G.: José Luis García Sánchez y Rafael Azcona, basado en la trilogía *Martes de Carnaval*. D.: José Luis García Sánchez. I.: Juan Luis Galiardo, Juan Diego, Juan Echanove, Pilar Bardem, Rosa María Sardá, Adriana Ozores, Antonio Dechent, María Pujalte, Manuel Morón, Magüi Mira, Lara Grube, Jesús Franco, Julio Diamante. V.: Libre (*Fusión*).

IV.2.20. **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 estrenaron multitud de obras, entre ellas *Los lagarteranos* (1927), y *Las pobrecitas mujeres* (1930). Otras figuras ligadas a su teatro fueron Valeriano León, quien le estrenó en 1928 *Don Floripondio* y *¿Quién te quiere a tí?* (subtitulada "novela escénica en 3 actos y unos metros de película"), Margarita Xirgu (*Novelera*, 1928), y Carmen Díaz (*La de los claveles dobles*, 1930). Una de sus primeras piezas estrenadas llevaba por título *Cinema* (1923), que pretendía ser una sátira de ese mundillo en la que se trazaba la caricatura de algunos tipos, en especial la del galán donjuanesco de las películas mudas. Durante los años de postguerra intervino en algunas actividades de la industria, componiendo el argumento y guión de *Se vende un palacio* (L.Vajda, 1943), y como adaptador de una novela de Luisa María Linares (*Mi novio el emperador*), realizada por el mismo Vajda con el título de *Te quiero para mí* (1944).

De tres de sus obras se efectuaron adaptaciones, en España y México. Las españolas corresponden a la versión muda de *Los lagarteranos* (1928), basada en la obra 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 mejicana de *¿Quién te quiere a tí?* (1941), aparece como consecuencia directa del éxito de la pieza teatral en aquel país –con el título *La casa de la risa Ja Ja Ja*– de la que las hermanas Anita e Isabel Blanch, actrices españolas exiliadas, habían ofrecido más de cien representaciones, convirtiéndose en intérpretes tambien de la cinta. En ésta se ofrecía una curiosa traslación de la obra al ambiente mejicano aunque esforzándose por mantener la referencia madrileña.

Los lagarteranos. Pr.: Madrid (España), 1928. G.: Armando Pou según la obra homónima. D.: Armando Pou. I.: Josefina Juberías, Isabel Alemany, José María Jimeno, Alfonso Orozco Romero. V.: Ilustrativa.

Don Floripondio. Pr.: Roptence (España), 1936-39. G.: Eusebio Fernández Ardavín y Mauricio Torres, según la obra homónima. D.: Eusebio Fernández Ardavín. I.: Valeriano León, Rafaela Rodríguez, Mercedes Prendes, Manuel Dicenta, José Alfayate, Matilde Vilariño, Isabelita urcola, Marta Flores. V.: Ilustrativa.

¿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, José Arratia. V.: Libre (*Traslación* de lugar).

IV.2.21. **Otros Autores de Preguerra**

1. José Manuel Acevedo

Dramaturgo perteneciente a las primeras décadas del siglo XX, apareció como autor del sainete en un acto, *La Cueva* (1914), y, años más tarde, obtuvo el Premio *Piquer* por la pieza *Lo que fue de la Dolores*, estrenada en el teatro Cómico de Madrid el 18 de febrero de 1933, sirviendo de base para la versión cinematográfica rodada en Argentina por Benito Perojo, con el título *La Copla de la Dolores* (1947), aunque para el estreno en España se recuperó el título original de la obra que retomaba el tema de *La Dolores*, de Feliú y Codina.

La Copla de la Dolores/Lo que fue de la Dolores. Pr.: Argentina Sono Film (Argentina), 1947. G.: Benito Perojo y Francisco Madrid, basado en *Lo que fue de la Dolores*. D.: Benito Perojo. I.: Imperio Argentina, Enrique Diosdado, Amadeo Novoa, Ricardo Canales, Lilian Valmar, Andrés Mejuto, Herminia Más, Manuel Díaz González, Curro Carmona, Antonio Castro. V.: Creativa.

2. Lluís Elías (Sabadell [Barcelona], 1896 – Barcelona, 1953)

Dramaturgo de expresión catalana, es autor de una serie de melodramas escritos en la preguerra –*Barris baixos*, 1936–, y en la inmediata postguerra, como *Herminia, l´auca d´una soltera* (1946), y *Refugi de pecadors* (1949). Pedro Puche se basó en el primero para su película *Barrios bajos* en 1937.

Barrios bajos. Pr.: S.I.E. Films (España). G.: Pedro Puche, Antonio Sau y Federico Elías, según la obra homónima. D.: Pedro Puche. I.: José Telmo, Rosita de Cabo, José Baviera, Rafael Navarro, Pilar Torres, Matías Morro, Matilde Artero, Carmen Valor, Eduardo Garro, Castel-Rodrigo, Modesto Cid. V.: Ilustrativa.

3. Julio C. Escobar (Arévalo [Ávila], 1901–?)

Periodista y escritor español que destacó como narrador y escribió algunas obras teatrales, como *La mujer de cera* –en colaboración con Guillén Salaya–, y *¡Asegure a su mujer!* En dicha comedia se recreaba la invención de un tipo de pólizas, patentado por un ejecutivo de la Compañía de Seguros que lo había contratado, el cual servía para asegurar la felicidad conyugal. El tema lo adaptó para el cine el comediógrafo Jardiel Poncela en 1934, en la etapa de las versiones hispanas de Hollywood, producida por la Fox.

¡Asegure a su mujer! Pr.: Fox Film Corp. (EE.UU.), 1934. G.: Enrique Jardiel Pocela, Robert Ellis y Helen Logan, según la obra homónima. D.: Lewis Seiler. I.: Raúl Roulien, Conchita Montenegro, Antonio Moreno, Mona Maris, Luis Alberni, Carlos Villarías, Barbara Leonard. V.: Libre (*Recreación*).

4. José Fernández Del Villar (Málaga, 1888 – 1941)

Autor muy popular en el cultivo de la comedia sainetesca a través de una extensa producción que abasteció los teatros desde 1920 a 1936. Su manera teatral definida como *"un arnichismo de baja calidad"* comprende títulos bastante celebrados (*La Diablesa*, 1921, *Cándido Tenorio*, 1923, *Mimí Valdés*, 1925, *Lola y Lolo*, 1928, *Los hijos mandan*, 1932, etc.), 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. V.: Libre (*Traslación* de época).

5. Francisco Gargallo Catalán (Barcelona, 1892 – ¿?)

Narrador, autor teatral y director y guionista cinematográfico. Su película *Sor Angélica* (1934) constituyó uno de los mayores éxitos comerciales de la época, y del mismo argumento realizó un *remake* J.L. Romero Marchent en 1954. En 1928 Gargallo había dirigido *La última cita*, adaptación de la que se considera su única obra escénica.

La última cita. Pr.: España, 1928. G.: Francisco Gargallo, según la obra homónima. D.: Francisco Gargallo. I.: Elvira de Amaya, Rafael de Murcia, Luisita Gargallo, Teodoro Busquets, Pepe Acuaviva, Paquita Arroyo, Joaquín Bergia. V.: Desconocida.

6. Enrique López Alarcón (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). Suele aparecer citado también como autor de la pieza teatral en la que se inspiró Alfonso Benavides para dirigir la polémica *Madrid se divorcia* en 1934, aprovechando de forma oportunista la recién regulada Ley del Divorcio.

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. V.: Libre (*Deformación*).

7. Augusto Martínez Olmedilla (Madrid, 1880 – 1965)

Novelista, historiador y autor teatral, del que se recuerdan diversas comedias estrenadas entre finales de los 20 y primeros años 30 (*Monte abajo*, *Castillos en el aire*, *El despertar de Fausto*, *La mano de Alicia*, *Los mollares de Aragón*, o *Mi vida es mía*), y un documentado ensayo titulado *Los teatros de Madrid*. Algunas de aquellas piezas se representaron con gran éxito en México, por lo que apresuradamente se llevaron al cine aunque sin pagar los derechos a su autor. Es el caso de *Los mollares de Aragón* cuya versión trasladaba la acción al medio sureño y al folklore chiapanesco, rebautizándose *Al son*

de la marimba (1940). De la pieza se conservaba teóricamente su argumento pues los adaptadores añadieron y desplegaron toda una serie de toques folklóricos al seleccionar la marimba entre los sones más representativos del lugar. Por el mismo director se hizo otra adaptación mejicana de Olmedilla (*Mi vida es mía*), trasladando su melodramático tema a las tierras de Cuernavaca bajo el título de *Las engañadas* (1954).

Al son de la marimba. Pr.: Grovas-Oro Films (México), 1940. G.: Juan Bustillo Oro y Humberto Gómez Landero, basado en *Los mollares de Aragón*. D.: Juan Bustillo Oro. I.: Fernando Soler, Emilio Tuero, Marina Tamayo, Joaquín Pardavé, Sara García, Dolores Camarillo, Virginia Serret, Manuel Noriega, Alfredo Varela,Jr., Lira San Cristóbal de los Hermanos Domínguez, Trío Calaveras. V.: Libre (*Traslación* de lugar).

Las engañadas. Pr.: Teletalía Films (México), 1954. G.: Juan Bustillo Oro y Antonio Helú, basado en *Mi vida es mía*. D.: Juan Bustillo Oro. I.: Silvia Derbez, Luis Beristáin, Amanda del Llano, Miguel Manzano, Antonio Raxel, Lupe Inclán, Fanny Schiller. V.: Libre (*Traslación* de lugar).

8. Manuel Merino García Pierrat (Madrid, 1881–?)

Actor y dramaturgo, escribió la opereta *El príncipe bohemio* (1918), en colaboración con M.González de Lara, y las siguientes comedias, en colaboración con Antonio Paso Díaz (*Rosalima*, 1927), y Ceferino Rodríguez Avecilla (*El amor mudo*, 1921, *La Loba*, 1929, etc.). Es también autor de la pieza ambientada en la Andalucía de finales del XIX, *María de los Reyes*, un argumento que permitía imbricar su recreación cinematográfica en lo folklórico aunque su adaptador, Antonio Guzmán Merino, trató de reivindicar el ambiente andaluz no estereotipado.

María de los Reyes. Pr.: Valencia Films (España), 1947. G.: Antonio Guzmán Merino según la obra homónima. D.: Antonio Guzmán Merino. I.: Amparo Rivelles, José María Seoane, Milagros Leal, Carlota Bilbao, Raúl Cancio, Manuel Arbó, Rafael Cores, Valeriano Andrés, Aníbal Vela, Encarna Paso. V.: Libre (*Traslación* de género).

9. 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 a la protagonista, por una estrella de variedades que encarnaba Lola Flores.

Un alto en el camino. Pr.: J.Torremocha (España), 1941. G.: Julián Torremocha según la obra homónima. D.: Julián Torremocha. I.: Mary Delgado, Vicente Soler, Juan Cortés, Lola Flores, Gonzalo Llorens, Ildefonso Cuadrado, Luis Berraquero, Antonio Aullón. V.: Ilustrativa.

10. Pedro Sánchez De Neyra (?)

Comediógrafo de la generación de preguerra, con un buen número de piezas escritas en colaboración con Felipe Ximénez de Sandoval (*Mercedes la Gaditana*, 1931, *Bacarrat*, 1933, etc.), con Félix Cuquerella (*Hace falta un suicida*), y Pablo SÁNCHEZ MORA, con quien estrenó en 1934 *El bandido generoso*, "romance grotesco en tres actos y un prólogo". Dicho prólogo estaba concebido en verso para ser recitado por el primer actor pero fue suprimido de la versión fílmica de la obra acentuando el tono caricaturesco de los temas *de pandereta*. La película se burlaba de los tópicos andaluces teniendo de protagonista al sacristán de un pueblucho perdido del Sur al que hacen pasar por un terrible bandolero que finge asaltar a los que se acercan al lugar a fin de poner de moda el municipio y aumentar su valor turístico. Dentro de la modestia en que transitaba la película de Elorrieta, el guión y la realización de ésta (concebida como elemento vehicular de la canzonetista Antoñita Moreno), sorprenden hoy por su ingenioso desarrollo de *cine dentro del cine*, al aprovechar los curiosos tipos que irrumpían en el tercer acto de la pieza teatral a modo de parodia de las películas folklóricas y de gangsters, muy en sintonía con el universo berlanguiano de *Bienvenido, Mr.Marshall*.

El bandido generoso. Pr.: Universitas Films/Bengala Films (España), 1954. G.: Luis Lucas y José Gallardo, según la obra homónima. D.: José María Elorrieta. I.: Manolo Morán, Antoñita Moreno, Tomás Zori, Fernando Santos,

Manolo Codeso, Gustavo Re, José Álvarez *Lepe*, Irene D´Astrea, Beni Deus, Rosario Royo, Luis Pérez de León, Ballet de José Toledano. V.: Ilustrativa.

IV.3. Autores del Exilio

Esta denominación está referida a un grupo de dramaturgos algo heterogéneos en cuanto a su ubicación generacional en las historias del teatro español pero con el denominador común de haber compartido la salida de España o la permanencia fuera de nuestras fronteras tras la guerra civil. El otro nexo en común que comparte este grupo de escritores exiliados es la patria de adopción –los países latinoamericanos, en especial Argentina y México–, y una serie de actividades similares para su supervivencia[183]. La dedicación más o menos ocasional de estos autores en aquellos países la constituyó el cine pues, aun cuando muchos de ellos mostraran una viva dedicación al medio teatral, la mayoría desempeñaría un importante papel en la emergente industria cinematográfica[184].

El grupo de dramaturgos españoles *del exilio* estudiados incluye, por orden alfabético, a Julio Alejandro, Max Aub, Eduardo Borrás, José Carbó, Alejandro Casona, Magda Donato, Jacinto Grau, Alfonso Lapena, Gregorio Martínez Sierra y Paulino Masip. De esta lista se han excluido aquellos autores a los que, como Alberti, Altolaguirre, Bergamín, Álvaro Custodio, María Teresa León, Concha Méndez o Eduardo Ugarte, pese a haber trabajado como guionistas y realizadores en el exilio argentino y mexicano, el cine descartó hacer versiones de sus obras teatrales.

IV.31. **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 en-

183. Un riguroso acercamiento nos lo ofrecen 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; y Manuel Aznar Soler (ed.), *El Exilio Literaria Español de 1939*, 2 Vols., Barcelona, Gexel, 1998. La variedad estilística de los autores estudiados aquí –con la excepción de Martínez Sierra cuya vida autoral se cerró definitivamente en el exilio– también 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. 131-191.Véase también Andrés Trapiello, *Las armas y las letras, Literatura y guerra civil (1936-1939)*, Barcelona, Planeta, 1994.

184. La trayectoria fílmica de los dramaturgos incorporados a la actividad cinematográfica está recogida y descrita por R. Gubern en *Cine Español en el Exilio (1936-39)*, op. cit., pp. 47-70.

vidiar al mundo de ficción de sus argumentos teatrales y cinematográficos[185]. Como dramaturgo, Alejandro aparece enclavado en la generación de postguerra, 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[186]–, 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 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. 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[187]. 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 quedaron 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 entre 1951 y 1977 como escritor cinematográfico, conocido internacionalmente gracias a sus colaboraciones con Luis Buñuel, iniciada en 1953 con *Abismos de pasión* –adaptación de *Cumbres borrascosas*, de Emily Brönte–, seguida de otras muy personales de textos galdosianos (*Nazarín*, 1958, y *Tristana*, 1969), los guiones de *Viridiana* (1961) –que guarda una cierta relación con la obra inédita *El pozo*–, y *Simón del Desierto* (1965), y la ambientación de *El ángel exterminador* (1962). Los trabajos inéditos de Alejandro comprenden un argumento cinematográfico (*Eva*), un argumento y guión (*La cárcel de*

185. 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, después de su muerte. Merecen, al respecto, especial interés algunos artículos aparecidos en la prensa: "Biografía apócrifa de Julio Alejandro", de Eduardo Haro Tecglen, *El País*, 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 Alejandro", de Manuel Vicent, *El País*, Suplemento Domingo, núm. 520, 1-X-95, p. 9; y la entrevista de Vicente Molina Foix, *La Edad de Oro*, Madrid, El País/Aguilar, 1997, pp. 16-30.

186. *El Teatro desde 1936*, op. cit., pp. 186-188.

187. Para los datos cruciales de su biografía, el contenido de sus guiones y piezas teatrales inéditos, filmografía y bibliografía, Véase el libro-homenaje *Fanal de popa*, Alberto Sánchez Millán (ed.), Diputación Provincial de Huesca/Diputación Provincial de Zaragoza/Ayuntamiento de Huesca/Ayuntamiento de Zaragoza/Ibercaja/El Día, 1989

cristal, en colaboración de Luis Alcoriza), y 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[188].

En el mismo año de su llegada a México –contratado por Tito Davison como guionista–, se efectuó una libérrima adaptación de su obra *El termómetro marca 40*, con el título de *La alegre casada*. Del original escénico la cinta de Miguel Zacarías mantenía la idea del personaje femenino (las estratagemas de una esposa para atraer al marido mujeriego y juerguista), aunque el argumento una vez transplantado al medio mejicano debió acoplarse a las peculiaridades histriónicas de sus protagonistas. 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*. De dicha obra, la película conservó el nombre de los hermanos gemelos (Rafael y Melchor, interpretados por un mismo actor) pero el ambiente del trópico en el que se desarrollaba la pieza quedó trasladado a esa *Isla de Lobos* con que se subtituló el film, rodado en la Costa de Veracruz.

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, Óscar Pulido, Consuelo Guerrero de Luna, Armando Sáenz, Irma Dorantes, Álvaro ortiz. V.: Libre (*Deformación*).

Después de la tormenta(Isla de Lobos). Pr.: PYDASA-Filmadora Argel (México), 1955. G.: Julio Alejandro y Roberto Gavaldón, basado en *El otro hermano*. D.: Roberto Gavaldón. I.: Marga López, Lilia Prado, Ramón Gay, José Luis Jiménez, Prudencia Grifell, Pepito Romay, Augusto Benedico. V.: Libre (*Deformación*).

IV.3.2. **Aub,** Max (Paris, 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. De este polifacético autor-narrador, poeta, dramaturgo, ensayista, guionista, etc., emigrado a México después de la guerra de España, tras unos años en Francia, se pueden

188. A.Castellón y J.Alejandro, *San Manuel Bueno, mártir*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1991.

observar al menos dos etapas cruciales de su producción teatral: 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)[189].

La labor cinematográfica de Max Aub da comienzo con el experimento titulado *Prehistoria, 1928*, aparecido en la revista *Murta*, Mensuario de Arte (Levante de España, núm. 3, Valencia– enero?–, 1932, p. 8), un texto narrativo formado por 23 Secuencias (pues aparece estructurado y escrito como un homenaje a la literatura cinematográfica)[190], aunque la dedicación profesional 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 Aub escribió los diálogos españoles, colaboró como ayudante de dirección, además de incorporar su voz –con acento extranjero– al personaje de Schreiner, interpretado por Pedro Codina[191]. 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.

De sus obras, el cine mejicano se decantó por dos que habían obtenido notable éxito comercial. Algunos ideas de *La vida conyugal*, obra que aparecía como una reflexión sobre las dictaduras (la difícil neutralidad del intelectual ante determinadas situaciones de represión) (C.OLIVA, 1989: p. 152), las tomó el director Julio Bracho para fundirlas en el asunto del film *Distinto amanecer* (1943), si bien su tratamiento melodramático suavizaba la carga política del tema. De otra pieza teatral, *Deseada*, se ofreció una versión construida mediante *flashbacks* que contaban el encadenamiento retrospectivo de los sucesos del film (*Triángulo*, 1971).

189. 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; José Monleón, *El teatro de Max Aub*, Madrid, Taurus, 1971; Ángel A. Borrás, *El Teatro del Exilio de Max Aub*, Sevilla, Universidad, 1975; Manuel Aznar Soler, *Max Aub y la vanguardia teatral. Escritos sobre teatro, 1928-1938*, Valencia, Generalitat, 1993; y *Actas del Congreso 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.

190. *Geografía.Prehistoria, 1928*, Ignacio Soldevila Durante (Edición crítica, Prefacio y Notas), Segorbe, Ayuntamiento, 1996.

191. El guión de rodaje de Max Aub apareció publicado en *Sierra de Teruel*, México, Era, 1968.

Distinto amanecer. Pr.: Films Mundiales (México), 1943. G.: Julio Bracho y Xavier Villaurrutia, basado en *La vida conyugal*. D.: Julio Bracho. I.: Andrea Palma, Pedro Armendáriz, Alberto Galán, Narciso Busquets, Beatriz Ramos, Maruja Grifell, Octavio Martínez, Felipe Montoya, Enrique Uthoff, Paco Fuentes. V.: Libre (*Fusión*).

Triángulo. Pr.: Alameda Films (México), 1971. G.: Alejandro Galindo, basado en *Deseada*. D.: Alejandro Galindo. I.: Claudio Brook, Ana Luisa Peluffo, Jorge Lavat, Norma Lazareno, Karla, Gabriel Retes, Antonio Raxel, Tito Novaro, Eduardo MacGregor, Lina Montes. V.: Libre (*Fusión*).

IV.3.3. **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 que suele incluirse, junto con *La Corona* (M.Azaña), y *A.M.D.G.* (Pérez de Ayala), en los proyectos de renovación del teatro español[192]. Sus otras piezas (*La rosa azul*, *La lámpara encendida*, *Culpable*, *Amorina*, etc.), las daría a conocer en el exilio. Afincado en Argentina, en ese país encontró el éxito escénico y muy pronto entró en contacto con la industria del cine. Entre 1950-1963 pasó a desarrollar como guionista una fecunda colaboración con el actor-director Hugo del Carril que culminaría con *Las aguas bajan turbias* (1952) –considerado un film clásico del cine argentino–, y con otros realizadores con los que mostró su habilidad como adaptador de textos poéticos (*El tren expreso*, de Campoamor), novelísticos (*La bestia humana*, de Zola), y teatrales (*En la ardiente oscuridad*, de Buero Vallejo).

La primera versión al cine de una de sus piezas teatrales tuvo lugar en México. En el film *De carne somos* (1954), el director Roberto Gavaldón y el guionista y dramaturgo Julio Alejandro adaptaron *La lámpara encendida*, una obra de crítica social en cuya historia se condensaban no pocos elementos autobiográficos: su protagonista es autor de una obra que los empresarios rechazan por resultar demasiado realista para el público burgués. Las versiones argentinas de otras dos piezas surgen cuando Borrás logró alcanzar una posición de prestigio en los escenarios bonaerenses estrenando con éxito la mayor parte de sus obras teatrales, algunas destinadas al lucimiento de actrices como Tita Merello –intérprete de *Amorina* en la escena y en la película homónima–,

192. Antonio Castellón, "Proyectos de reforma del teatro español 1920-1939", *Primer Acto*, núm. 176, 1976, pp. 4-13.

e inmediatamente llevadas al cine por su director-fetiche, Hugo del Carril, quien pasa a desempeñar en ellas el principal papel masculino.

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. V.: Metateatral.

Culpable. Pr.: Tecuara (Argentina), 1959. G.: Carlos R. Costa según la obra homónima. D.: Hugo del Carril. I.: Hugo del Carril, Roberto Escalada, Elina Colomer, Myriam de Urquijo, Diana Ingro, María Aurelia Bisutti, Ernesto Bianco. V.: Ilustrativa.

Amorina (Amor atormentado). Pr.: Tecuara (Argentina), 1960. G.: César Tiempo según la obra homónima. D.: Hugo del Carril. I.: Tita Merello, Hugo del Carril, Alberto Bello, Golde Flami, María Aurelia Bisutti, Juan Carlos Palma. V.: Ilustrativa.

IV.3.4. **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. 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, *Pecadora*, 1947, *Al compás del rock´n roll*, 1956, etc.). Adaptó la obra *La Gioconda*, de D´Annunzio, bajo el título *Amar es vivir* (1945), y culminó la línea de melodramas *de perdidas* protagonizadas por Ninón Sevilla, y filmadas por Alberto Gout en 1952 (*Mujeres sacrificadas* y *Aventura en Río*), que tanto aprecio gozaron en Francia como crueles parodias del melodrama típico. En 1945 fue llevada al cine su pieza dramática titulada *Los buitres sobre el tejado*, adaptada por él mismo, en colaboración con Alberto Gout, dando como resultado un melodrama de misterio algo lóbrego.

Los buitres sobre el tejado. Pr.: Rosas Films (México), 1945. G.: José Carbó y Alberto Gout, según la obra homónima. D.: Alberto Gout. I.: Andrea Palma, Alejandro Cobo, René Cardona, Arturo Soto Rangel, Alicia Rodríguez, Natalia Ortiz. V.: Libre (*Traslación* de lugar).

IV.3.5. **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, y que, junto con *Nuestra Natacha* (1936), suponían un afán de renovación en el ambiente teatral 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 Compañía Josefina Díaz-Manuel Collado, estrenando en México *Prohibido suicidarse en primavera* (1937), en Caracas, *Romance en tres* noches (1938), 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* (1941), *La Dama del Alba* (1944), *La barca sin pescador* (1945), *Los árboles mueren de pie* (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[193]. 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, e, incluso, al cine turco. A nuestro país volvió en olor de multitudes, con motivo del estreno clamoroso de *La Dama del Alba* (1962), 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 relación con la industria del cine, en calidad de argumentista, guionista y dialoguista, desde 1941 hasta 1955, colaborando estrechamente con tres directores argentinos (Alberto de Zavalía, Luis Saslavsky y Francisco Múgica), y con el español Antonio Momplet, también exiliado. Para el primero escribió tres argumentos originales (*Veinte años y una noche*, 1941, *Concierto de almas*, 1942, y *Cuando florezca el naranjo*, 1942), y adaptó la célebre obra de Ibsen, *Casa de muñecas* (1943). Para Saslavsky escribió un episodio del film *Ceniza al viento* (1942), para Momplet, el argumento y

193. Para su teatro, Véanse José Rodríguez Richart, *Vida y teatro de Alejandro Casona*, Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos, 1963; y Carmen Núñez Esteban, "La reconstrucción del mito en el teatro de Alejandro Casona", en *El Exilio Literario Español de 1939*, Manuel Aznar Soler (ed.), Barcelona, Gexel, 1998, Vol. II, pp. 533-538.

guión de *En el viejo Buenos Aires* (1942), y para Múgica escribió la que sería la mejor película de este realizador, *Milagro de amor* (1946), inspirándose para el argumento en la leyenda de Zorrilla, *Margarita la Tornera*.

La diversa casuística de las adaptaciones fílmicas de su teatro aparece en:

a) El Caso *Nuestra Natacha*: se origina con la versión española de la pieza escénica estrenada 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 y, 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 a nadie de sus artífices –su director y CIFESA– le interesó estrenarla antes, esta desconocida versión se ha convertido en un caso repetidamente aludido como paradigma de film *fantasma* en la historia de la censura franquista de la inmediata postguerra y *"en uno de los más herméticos secretos de toda la historia del cine español*[194].

b) Las versiones del ciclo argentino: en esta cinematografía se sucedieron unas seis adaptaciones de obras casonianas en orden a la entusiasta acogida conforme se estrenaban en los escenarios. Todas conservan el mismo título de la pieza original, con el denominador común de partir con guión y diálogos del propio autor pues, era tal el prestigio que gozaba Casona en la industria bonaerense, que lo imponía como única condición cuando alguien trataba de llevar a la pantalla sus argumentos teatrales. Otra demostración de sus privilegios como adaptador era reservarse el derecho a elegir a los intérpretes y supervisar los detalles ambientales, actitud que confirma, aparte la desconfianza y recelo ante un medio que ya le había frustrado en su experiencia inicial, la intención a toda costa de salvaguardar la integridad de los textos. En consecuencia, el conjunto de las versiones casonianas responde plenamente a los planteamientos de la adaptación *ilustrativa*, aunque no lograron sustraerse a su origen teatral dado el poco interés del guionista o sus directores por soslayarlo. Según se desprende de la síntesis histórica del cine porteño de los años 40 y 50, tanto las películas de Saraceni y Arancibia como las de Soffici, Schliepper o

194. Véase R. Gubern, *Benito Perojo...*, op. cit., pp. 283-289.

Carreras, aún siendo estrictamente fieles al original, conservando asimismo idéntica estructuración en su desarrollo dramático, no trascienden visualmente la fuerza emotiva y concentrada que requería su resolución fílmica, pues las imágenes no alcanzan el poder de sugestión ni la belleza que tenía la palabra en el texto[195]. Sí lograron, en cambio, cierto éxito popular, y gozaron de bastante promoción[196], o supusieron un notable esfuerzo de producción. La buena acogida que tuvo *Romance en tres noches* (1950), que adaptaba la pieza hasta entonces conocida por *Romance de Dan y Elsa*, debió determinar que desde entonces esta obra se editara con el título del film.

c) Otras versiones:

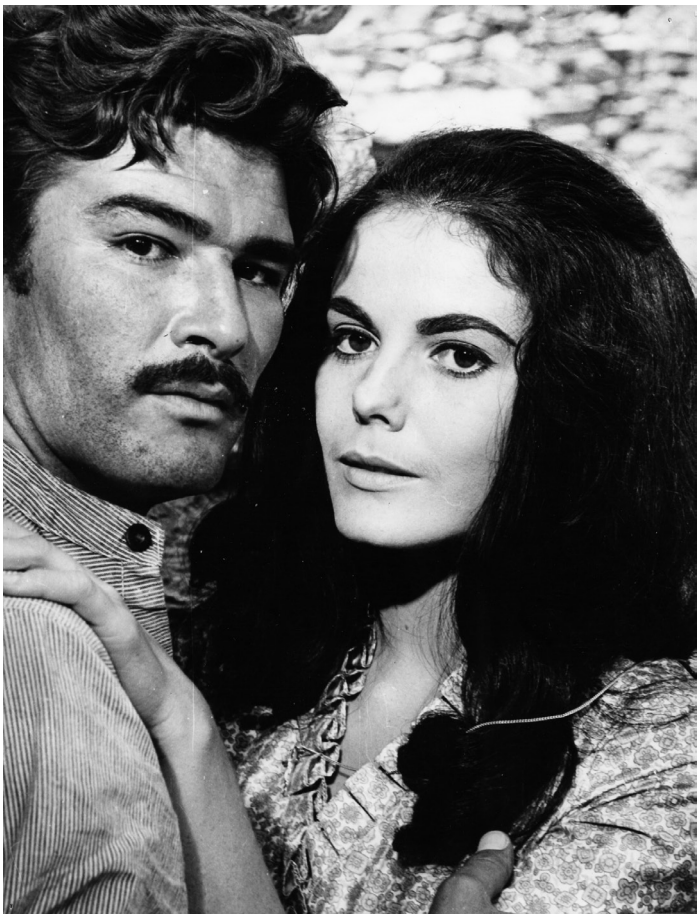
1. En MEXICO se realizaron tres y en sus valoraciones el historiador García Riera ha venido a reiterar la misma concepción en el planteamiento de los textos casonianos que las anteriores, además de venir sus personajes y ambientes transplantados al medio mejicano, como se denota en *La Dama del Alba* (1949), al trasladar los lugares de Asturias a una hacienda de Jalisco (G. RIERA, V, 1993: pp. 124-25).

2. En ESPAÑA, tras la aclamada vuelta del dramaturgo en 1962, se sucedieron las versiones de *La barca sin pescador* (1963), *La Dama del Alba* (1965), y *Las tres perfectas casadas* (1971) –ésta última rodada en coproducción con México–, que, pese a estar consideradas inferiores a sus originales, muestran detalles que las anteriores adaptaciones –lastradas por su carga literaturizante– no poseían. La más personal, sin duda, *La Dama del Alba*, se desarrolla íntegramente en exteriores y en la visualización de la historia su director creó muchas imágenes sustitutivas del diálogo literario con ecos de algunos films fantásticos –*Rebeca* y *Vertigo*, de Hitchcock–, y presentó diversas acciones que la obra contenía de forma diferente. Apartándose de la trasposición ilustrativa, Rovira Beleta se propuso con esta versión eliminar todo lo que sonara a *teatralizante* para dotarla de fuerza propia, utilizando los movimientos de cámara y escenas nuevas en lugar de palabras, con el resultado de que su película acabe erigiéndose en la más personal adaptación de un texto casoniano.

La versión de *Las tres perfectas casadas* venía a agregar al argumento original escenas tomadas de una obra del dramaturgo austríaco Arthur Schnitzler

195. Domingo di Nubila, *Historia del cine argentino*, I, Buenos Aires, Cruz de Malta, 1959, y Jorge Couselo (y otros), *Historia del cine argentino*, Centro Editor de América Latina, 1992.

196. Baste como ejemplo el Certamen Nuestra Natacha 1944, organizado para estudiantes a los que se invitaba en el estreno de la película a resumir, de una forma sucinta su concepto del título, como obra teatral y como adaptación cinematográfica.



Daniel Martín y Juliette Villard en la más personal recreación en cine de ***La Dama del Alba* (1965)**, a partir de la pieza de Casona.

que aparece utilizada como la pieza que ensayan dos actores en un escenario ante su autor y éste decide reescribirla sirviéndose de sus pasados romances con tres mujeres diferentes.

3. En TURQUÍA se filmó la segunda versión de *Los árboles mueren de pie* en 1964 de la que no se tienen más referencias que el título y los nombres del director e intérpretes que figuran en la ficha.

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. V.: Libre (*Subversión*).

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, Héctor Cárpena, Juanita Sujo, Mario Medrano, Elina Colomer, Alberto Contreras. V.: Ilustrativa.

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, Luis Otero, Tito Alonso, Pepito Petray. V.: Ilustrativa.

La Dama del Alba. Pr.: Clasa Films Mundiales (México), 1949. G.: Enrique Gómez Muriel, Salvador Elizondo y Xavier Villaurrutia, según la obra homónima. D.: Elimio Gómez Muriel. I.: Marga López, Emilio Tuero, María Douglas, Beatriz Aguirre, Fanny Schiller, Prudencia Grifell, Andrés Soler, Carlos Navarro. V.: Libre (*Traslación* de lugar).

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, María Rosa Gallo, Andrés Mejuto, Judith Sulián, Manuel Díaz González, Raúl del Valle. V.: Ilustrativa.

Romance en tres noches. Pr.: A.A.A. (Argentina), 1950. G.: Alejandro Casona, basado en *El romance de Dan y Elsa*. D.: Ernesto Arancibia. I.: Amelia Bence, Alberto Closas, Floren Delbene, Herminia Franco, Ricardo Galache, Luis Otero, Ricardo Duggan, Horacio Priani, Pascual Nacaratti. V.: Ilustrativa.

Los árboles mueren de pie. Pr.: Manuel M. Alba-San Miguel (Argentina), 1951. G.: Alejandro Casona según la obra homónima. D.: Carlos Schliepper. I.: Arturo García Bühr, Amalia Sánchez Ariño, Zoe Ducos, Francisco López Silva, José Cibrián, Carlos Enríquez, Hilda Rey, Federico Mansilla, Elda Dessel. V.: Ilustrativa.

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, Alma Delia Fuentes, José Elías Moreno, Consuelo Frank. V.: Libre (*Traslación* de lugar).

Siete gritos en el mar. Pr.: General Belgrano (Argentina), 1954. G.: Alejandro Casona según la obra homónima. D.: Enrique Carreras. I.: Elisa Chris-

tian Galvé, Santiago Gómez Cou, Esteban Serrador, Jorge Rigaud, Ana María Campoy, Ricardo Galache, Guillermo Battaglia, Bernardo Perrone, Óscar Rovito. V.: Ilustrativa.

La tercera palabra. Pr.: Filmex (México), 1955. G.: Luis Alcoriza según la obra homónima. D.: Julián Soler. I.: Marga López, Pedro Infante, Sara García, Prudencia Grifell, Rodolfo Landa, Emma Roldán, Miguel Ángel Férriz, Antonio Bravo, Eduardo Alcaraz, José Pidal. V.: Libre (*Traslación* de lugar).

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, Ángel Lombarte, Jesús Puche, Rafael Calvo. V.: Ilustrativa.

Agaçlar ayakta ölür. Pr.: And Film (Turquía), 1964. G.: Safa Önal, basado en *Los árboles mueren de pie*. D.: Memduh Ün. I.: Yildiz Kenter, Izzet Günay, Semra Sar, Hulusí Kentmen, T.Fikret Uçak, Menmet Ali Akpinar, Haydar Karaer. V.: Desconocida.

La Dama del Alba. Pr.: Films R. B.– Jad Films (España-Francia), 1965. G.: Manuel Saló Vilanova y Francisco Rovira Beleta, según la obra homónima. D.: Francisco Rovira Beleta. I.: Juliette Villard, Daniel Martín, Dolores del Río, Yelena Samarina, Ana María Noé, Jean Pierre Yonnel, Fernando Cebrián, Barta Barry. V.: Creativa.

Las tres perfectas casadas. Pr.: Cinematográfica Pelimex (España-México), 1971. G.: José María Palacio, según la obra homónima. D.: Benito Alazraki. I.: Mauricio Garcés, Saby Kamalich, Teresa Gimpera, Luis Dávila, Rafael Alonso, Irán Eory, Manuel Alexandre, José Sazatornil *Saza*. V.: Libre (*Fusión*).

IV.3.6. **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[197]. 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 (Madrid, 1882– México, D.F., 1950), su esposo y compañero de aventuras teatrales, quien se había convertido, asimismo, en un dibujante popular a través de la revista *Estampa*. 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 Trágalotodo*, y *Pipo y Pipa y los muñecos*–, y 1936 –*Pipo y Pipa en el País de los Borriquitos*–. 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 *de animación* 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.

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).

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. Animación: Elsy Gumier y Salvador Gijón. Mediometraje. V.: Libre (*Traslación* de medio).

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. V.: Libre (*Traslación* de medio).

IV.3.7. **Grau,** Jacinto (Barcelona, 1877 – Buenos Aires, 1958)

Aún siendo un autor que no pertenecía a ningún grupo generacional, con una obra dramática iniciada en los primeros años del siglo XX con piezas trágicas (*El Conde Alarcos*, 1907), y con una producción regular anterior a

197. *Autoras Dramáticas Españolas entre 1918 y 1936*, op. cit., pp. 255-286.

1936 y un estilo definido –estudiado bajo el signo de la disconformidad con el teatro de su tiempo, por F. Ruiz Ramón[198]–, aparece encuadrado 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 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. Su farsa tragicómica más notable, *El Señor de Pigmalión* (1921), que ha pasado a la historia escénica por introducir elementos del teatro épico (la rebelión de los seres creados frente a su propio creador), 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[199]. 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 escasa atracción para la pantalla grande. La única vinculación con ella aparece en el marco del cine mejicano en que 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 parace ser el factor decisivo a la hora de adaptarla por la productora CLASA –en esa época especializada en comedias y dramas detectivescos pobremente recreados–, la cual no dudó en permitirle a su intérprete, el argentino Hugo del Carril, que entonara tangos de Gardel y la canción que daba título al film.

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,

198. *Historia del Teatro Español. Siglo XX*, op. cit., pp. 140-155.
199. Sobre el fatalismo que acompañó a este autor, Véase Francisco Alvaro, *El Espectador y la Crítica (El teatro en España en 1958)*, Valladolid, 1959, pp. 237-238.

Gloria Marín, Beatriz Ramos, José Baviera, Felipe Montoya, Jorge Ancira, Ramón Gay, José Morcillo, Alfonso Torres. V.: Libre (*Traslación* de época).

IV.3.8. **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 maestre cubano Baylac), y en 1931, *La marcha del honor* (música de Soutullo y Vert). Como otros autores emigrados a México, allí realizó diversas actividades relacionadas con la industria del cine, colaborando como argumentista y guionista con el también español, José Díaz Morales, entre 1942 y 1944 (*Jesús de Nazareth*, *Regalo de Reyes*, *Me ha besado un hombre*, etc.). Pero, cronológicamente, la primera experiencia que tuvo 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*. Este título aludía a los dos hermanos siameses del argumento y a la intención de jugar con un tópico de la actualidad política del momento (el eje Berlín-Roma-Tokyo), (G.RIERA, 1992, II: p. 227). A partir de 1951 se pierde la trayectoria de Lapena de quien, por otra parte, no ha sido posible hallar más información acerca de su etapa posterior al exilio.

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, Fernando Cortés, Delia Magaña, Andrés Soler, Agustín Isunza, Carolina Barret, Salvador Quiroz. V.: Libre (*Deformación*).

IV.3.9. **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, 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. Intere-

sado desde la época muda en ensayar con las posiblidades 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 tuvo lugar el éxodo de figuras del teatro español para participar allí en las versiones castellanas de films americanos, implantadas por las necesidades de abastecer el mercado hispanohablante, antes de la utilización masiva del doblaje. Inseparables de Martínez Sierra en sus 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[200], y Catalina Bárcena, actriz-fetiche y compañera sentimental, desde que comenzara a interpretar sus obras en 1911 y las películas con que inició también su aventura hollywoodense. La relación de este autor con el cine aparece 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, y, en aquel escenario, en 1917 llevó a cabo 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 de Giulio Antamoro de 1914 que se había visto por primera vez 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.

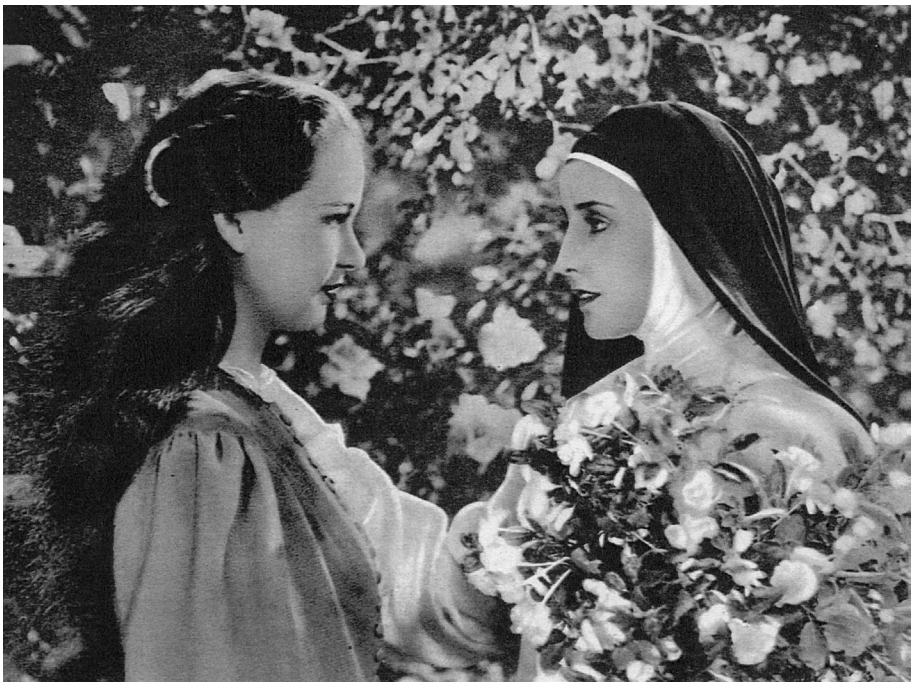
b) Estancia en Hollywood: su viaje a la Meca del Cine en 1931, dentro de la política de captación de talentos de la industria hollywoodense para las versiones en castellano, se centró –tras el paso fugaz como director de diálogos en un film de la MGM– en los estudios de la Fox desde abril de 1931. En 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

200. 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.

de *adaptador* y/o *supervisor del rodaje*. La adaptación de esta comedia supuso un paso decisivo en la política de versiones hispanas al decidirse la Fox a hacer films basados en textos españoles originales sustituyendo las de versiones españolas de films americanos. De los siete films rodados entre 1931-1935, cinco proceden de comedias teatrales del autor (además de la ya citada, *Primavera en otoño*, *Mujer*, *El sueño de una noche de agosto*, y *Julieta compra un hijo*), uno está inspirado en un argumento ajeno (*Señora casada necesita marido*, basado en una novela de Eugenio Heltai), y otro es argumento original, escrito expresamente para la pantalla por el propio dramaturgo (*La Ciudad de Cartón*, 1933). Esta serie de títulos poseían 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*, aportándole los temas de sus obras.

c) Las cinco versiones de *Canción de cuna*: estrenada en 1911, esta pieza estaba considerada como su obra más representativa tanto por sus ideas como por su técnica teatral, aparte haber sido la más representada en todos los escenarios del mundo. Su tema, desarrollado con todos los elementos de un fino melodrama[201], en razón de su universalidad, no pasó inadvertido para el olfato de la industria del cine, por lo que ya en 1933 la Paramount –aprovechando la estancia americana del autor– le compró los derechos de adaptación y le ofreció la supervisión del guión. La película –titulada en inglés *Craddle Song*– obtuvo muy buena acogida, consagrando tanto al director Mitchell Leisen como a la estrella alemana recién llegada a Estados Unidos, Dorothea Wieck. La segunda versión la dirigió el propio Martínez Sierra en Argentina cuando aquél y Catalina Bárcena –tras el estallido de la guerra civil– se vieron obligados a tomar el camino del exilio. Ambos decidieron aceptar la oferta desde Buenos Aires para producir allí aquella versión largamente postergada aunque no se materializaría hasta 1941 y, a continuación, la pareja tendría ocasión de rodar otras dos adaptaciones, *Los hombres las prefieren viudas* (1943), y *El Reino de Dios* (1946). La tercera adaptación de *Canción de cuna* (1952), en México, corrió a cargo del comediógrafo español emigrado, Paulino Masip, quien, aun manteniendo la fidelidad argumental, no pudo evitar caer en los defectos del folletín azteca. Las dos versiones homónimas siguientes se efectuaron en España. La de 1961 tuvo como novedad el empleo de la fotografía en color,

201. Véase al respecto el cap. "Monjas maternales, en dramas de renuncia y revolución", en P.W. O´Connor, op. cit., pp. 95-97.



Evelyne Venable y Dorothea Wieck en ***Canción de cuna (Cradle Song,* 1933)**, primera de las adaptaciones del comediógrafo Martínez Sierra filmadas en Hollywood.

que se recreaba en los bellos paisajes onubenses donde estaba enclavado el convento, y el orientar su tratamiento hacia el melodrama musical –por influjo del cine *de cuplés* de la época– 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. La otra versión, la quinta, data de 1993 y fue abordada por el director José Luis Garci con la pretensión de devolver al público el género del melodrama puro, a contracorriente de las fórmulas comerciales al uso y *"recuperar éso que decía Azorín de que el cine debe producir sosiego..."*, declaraba Garci a la prensa. Producida por él mismo, aún manteniendo lo esencial de la pieza, introdujo modificaciones sustanciales con nuevos diálogos y un austero reparto centrado en los personajes esenciales, dando como resultado una cinta que la crítica alabó por su contención de estilo y su dirección de actores.

d) Las cuatro versiones de *El Amor Brujo*: este título ha constituido la obra preferida por el cine de las dos escritas por María y Gregorio Martínez Sierra, en colaboración con el músico Manuel de Falla (la otra es *El sombrero de tres picos*, 1916). Estrenada en 1915 y representada en diversas partes del mundo, ha servido de inspiración a varios espectáculos de ballet, algunas versiones cinematográficas, e, incluso, la fusión de ambos géneros, el *cine-ballet*. La primera versión de 1949, dirigida por Antonio Román, supuso un intento bienintencionado de esquivar el tópico folklorismo del cine español, y, veinte años después, la de Rovira Beleta vino a continuar la línea del film homónimo 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 realista musical iniciada en los 60 por *West Side Story,* que se ambientaba en los propios barrios neoyorkinos. La fórmula del *film-ballet* –impulsada por su director Michael Powell con dos films anteriores, *Las zapatillas* rojas, 1947, y *Los cuentos de Hoffmann*, 1950–, 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 Massine y decorados teatralizantes. La cuarta y última versión de *El Amor Brujo* (1985) parte, al igual que la anterior, de un hecho escénico (concebido por el bailarín Antonio Gades), filmado por el director Carlos Saura como un austero ensayo de comedia musical recreada en el espacio de un hangar.

e) Otras versiones: corresponden a obras escritas por Martínez Sierra en colaboración con el comediógrafo Honorio Maura, *Susana tiene un secreto*, y *Julieta compra un hijo*, cuyas respectivas adaptaciones ya se comentaron en el apartado dedicado a ese autor.

Mamá. Pr.: Fox Film Corp. (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, María Luz Callejo, Julio Peña, Félix de Pomés, José Nieto, Andrés de Segurola, Rafael Calvo, José Alcántara. V.: Ilustrativa.

Primavera en otoño. Pr.: Fox Film Corp. (EE.UU.), 1933. 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, Raúl Roulien, José Peña *Pepet*, Juan Torena, Luana Alcañiz, Hilda

Moreno, Mimí Aguglia, María Calvo, Enrique Jardiel Poncela, José López Rubio. V.: Ilustrativa.

Yo, Tú y Ella. Pr.: Fox Film Corp. (EE.UU.), 1933. G.: José López Rubio y John Reinhardt, basado en *Mujer*. Sup. Esc.: Gregorio Martínez Sierra. D.: John Reinhardt. I.: Catalina Bárcena, Gilbert Roland, Julio Peña, Rosita Granada, Rosa Moreno, José Peña *Pepet*. V.: Ilustrativa.

Una viuda romántica. Pr.: Fox Film Corp. (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, Julia Bejarano, Fernando de Toledo, María Calvo. V.: Ilustrativa.

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. V.: Ilustrativa.

Susana tiene un secreto (Véase Filmografía de Honorio Maura).

Julieta compra un hijo (Véase Filmografía de Honorio Maura).

Canción de cuna. Pr.: Carlos Gallart (Argentina), 1941. G.: Enrique Amorim y Ramón Gómez Macía, 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, Paloma Cortez. V.: Ilustrativa.

Los hombres las prefieren viudas. Pr.: San Miguel (Argentina), 1943. G.: Pedro E.Pico y Córdova Iturburu, según la obra homónima. D.: Gregorio Martínez Sierra. I.: Catalina Bárcena,Santiago Gómez Cou,Alita Román, Rosa Catá, Rosa Rosén, Francisco López Silva, Pareja de Baile Muguet-Albaicín. V.: Libre (*Traslación* de lugar)

El Reino de Dios. Pr.: San Miguel (Argentina), 1946. G.: Gregorio Martínez Sierra, según la obra homónima. D.: Gregorio Martínez Sierra. I.: Catalina Bárcena. V.: Desconocida.

La novia de la Marina [*Susana tiene un secreto*] (Véase Filmografía de Honorio Maura).

El Amor Brujo. Pr.: Cetro Films (España), 1949. G.: José María Pemán y Francisco Bonmatí de Codecido, según la obra homónima. D.: Antonio Román. I.: Ana Esmeralda Manolo Vargas, Elena Barrios, Pastora Imperio, Alfonso de Córdoba, Emilia Escudero, Miguel de los Reyes, Miguel Albaicín, Arturo Marín, Manuel Dicenta. V.: Ilustrativa.

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, Queta Lavat, Fernando Cortés. V.: Libre (*Traslación* de lugar).

Luna de miel. Pr.: Suevia Films (España), 1958. G.: Luis Escobar y Michael Powell, inspirado en los ballets *Los amantes de Teruel*, de Mikis Théodorakis, y *El Amor Brujo*, de Falla y Martínez Sierra.Coreografía de Léonide Massine. D.: Michael Powell. I.: Antonio, Ludmilla Tchérina, Anthony Steel, Rosita Segovia, Carmen Rojas, José Nieto. V.: Libre (*Traslación* de género).

Canción de cuna. Pr.: Cooperativa Unión (España), 1961. G.: José María Elorrieta, H.S. Valdés y Juan Antonio Verdugo, según la obra homónima. D.: José María Elorrieta. I.: Lina Rosales, Soledad Miranda, Jaime Avellán, Katia Loritz, Antonio Garisa, Carlota Bilbao, Lina Yegros, Tota Alba, María Esperanza Navarro, Rosita Yarza. V.: Libre (*Traslación* de género).

El Amor Brujo. Pr.: Films Rovira Beleta, S.A. (España), 1967. G.: José Antonio Medrano, José Caballero Bonald y Francisco Rovira Beleta, según la obra homónima. D.: Francisco Rovira Beleta. I.: Antonio Gades, La Polaca, Rafael de Córdoba, Morucha, Nuria Torray, Fernando Sánchez Polack, José Manuel Martín. V.: Creativa.

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. V.: Libre (*Traslación* de género).

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, Virginia Mataix, Diana Peñalver. V.: Ilustrativa.

IV.3.10. **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. 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. Después de éstos, Masip compartió la generación de los

nuevos valores cuyas primeras creaciones preceden o coinciden casi cronológicamente con la guerra civil[202]. Hizo su presentación en la escena en 1928, con *Dúo*, pieza dramática a la que siguieron *La frontera* (1932), obra que se impuso por el atrevimiento de presentar figuras y caracteres de la vida ordinaria (DÍEZ-CANEDO, IV: pp. 91-93), y *El báculo y el paraguas* (1936). En México, además de narraciones, su producción teatral se reduce a dos obras: *El hombre que hizo un milagro* (1941), y *El emplazado* (1943), obras que calificadas por su autor de *farsas* proseguían su discurso de crítica social sin renunciar a la risa. Como comentarista cinematográfico escribió numerosos artículos en la revista *Cinema Reporter*, pero, urgido por necesidades económicas, la aportación del escritor catalán residiría en el ámbito de la industria fílmica como argumentista, adaptador y guionista. Su profesionalización en esas áreas del cine azteca abarca un largo período (1941-1957), en el que destacan su adaptación de la novela de Blasco Ibáñez (*La Barraca*, 1944), y abundantes trasplantes –tan del gusto mejicano– de piezas teatrales españolas de Muñoz Seca (*El verdugo de Sevilla*, 1942), Suárez de Deza (*Mamá Inés*, 1945), o Martínez Sierra (*Canción de cuna*, 1952), Torrado, José de Lucio, etc., así como la adaptación de la famosa novela de Dostoievski (*Crimen y castigo*, 1950).

Pero si a Masip se le abrieron las puertas del cine mejicano de par en par ello es debido a la resonancia alcanzada por su pieza escénica (*El hombre que hizo un milagro*) y lo cinematográfico del tema tratado –el curioso *milagro* de la curación de un ciego por un barbero, y el fenómeno sociológico que rodea el caso–, que llevaron al propio intérprete, al celebrado Fernando Soler, a dirigirla y protagonizarla 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 de teatro, 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"* (GARCÍA RIERA, 1992, II: p. 210). Posterior e inferior a ésta es la versión que produjo, dirigió e interpetó Luis Sandrini en Argentina con un título similar al de la obra teatral, *El hombre que hizo el milagro* (1958), que

202. Los otros nombres serían Gómez de la Serna, Claudio de la Torre, Julio Bravo, V. Andrés Álvarez, Rivas Chérif o Ugarte, según Díaz-Canedo, op. cit., I, pp. 54-58.

vino a prolongar la recurrencia del cómico argentino hacia los temas del teatro cómico español.

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, Miguel Inclán, Francisco Jambrina, Victoria Argota, Edmundo Espino, Narciso Busquets, María del Carmen Martínez, José Goula, Amanda del Llano. V.: Creativa.

El hombre que hizo el milagro. Pr.: Luis Sandrini Producciones (Argentina), 1958. G.: Emilio Villalba Welsh y Ariel Cortazzo, basado en *El hombre que hizo un milagro*. D.: Luis Sandrini. I.: Luis Sandrini, Nelly Panizza, Diana Ingro, Andrés Laszlo, Vicente Ariño, Aurelia Ferrer, Lalo Malcolm Norma Nor, Luis de Lucía, Rodolfo Ranni, Osvaldo Bruzzi. V.: Libre (*Traslación* de lugar).

IV.4. Autores del 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 acaptación del público en los años anteriores al 36 y en los posteriores al 39[203]. 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 que les permitió prolongar su proyección escénica por espacio de varias décadas pero ya en coexistencia con un teatro de ruptura. El cine, medio bastante desarrollado en esta época, no dejará de influir en varios autores, en cuanto a la utilización de técnicas, pero, sobre todo, en lo concerniente a las actividades vinculadas con su industria (argumentos, guiones, realización y adaptaciones de obras de éxito), estrechando sus lazos con la profesión escénica. Escribir *para el cine* deja de ser una mera curiosidad artística o un ejercicio vanguardista, como

203. Para este grupo de dramaturgos del período consignado, Véanse los ensayos ya citados de C.Oliva, *El Teatro desde 1936*, y *Teatro español del siglo XX*; y 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.

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 (Guzmán Merino y Natividad Zaro, por ejemplo), adaptadores o *dialoguistas* (Luca de Tena, Pemán, Torrado), directores (Mur Oti, Sáenz de Heredia), e, incluso, la suma de todas las ramas de la industria (caso de Iquino), 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 las dos primeras décadas del franquismo[204]. Los autores estudiados aparecen por orden alfabético, desde Calvo Sotelo a Natividad Zaro.

IV.4.1. **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 el año 1939 al 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 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 nostágica (*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)[205]. Sus colaboraciones con el cine han resultado esporádicas, pues, en la práctica, sólo participó en la adaptación de una de sus obras, *Plaza de Oriente* (1962). La filmografía de sus piezas teatrales la componen,

204. Véase al respecto, Esteve Riambau y Casimiro Torreiro, *Guionistas en el cine español. Quimeras, picarescas y pluriempleo*, Madrid, Cátedra/Filmoteca Española, 1998, pp. 40-46.

205. Para su teatro, Véanse "Coloquios retrospectivos. Teatro de Joaquín Calvo Sotelo", en Francisco Álvaro, *El Espectador y la Crítica (El teatro en españa en 1976)*, Madrid, Prensa Española, 1977, pp. 191-253; Alfredo Marquerie, *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.

El protagonista (A. Calvo) cercado por sus familiares en ***La Muralla*** (L. Lucia, 1958): imagen ilustrativa del *mensaje* que quiso lanzar esta pieza en pleno franquismo.

además de la anterior, nueve películas más. La primera adaptación la llevó a cabo Jerónimo Mihura de la obra homónima, *Cuando llegue la noche* (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*. La intriga en que se basaba (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. Entre 1957 y 1965 se rodaron ininterrumpidamente las versiones de sus obras más comerciales: la de *La muralla* (1958) –bastante fiel al texto– 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. Su director, Luis Lucia, volvió al año siguiente con *Un ángel tuvo la culpa* a abordar *Milagro en la Plaza del Progreso* ampliando la acción y el número de personajes del texto original. De las piezas de la trilogía *diplomática* se rodó primero *Una muchachita de Valladolid* (1958), seguida de *Operación Embajada* (1963), con la peculiar fusión de la comedia homónima y su prede-

cesora (*Cartas credenciales*). De *La visita...* se realizaron dos versiones, una mejicana en 1954 –que suponía otra muestra de trasplante inverosímil al medio azteca–, y la española de 1965, adaptada por Mario Camus, que presentaba con respecto a la comedia ciertas variaciones encaminadas a incorporar espacios no teatrales para dar sentido cinematográfico al film, aumentando la comicidad del texto con gags visuales y subrayando los rasgos críticos y cómicos de los personajes. La adaptación 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 en colaboración con el director (Rafael Gil), y del beneplácito de la crítica hacia la película y sus intérpretes.

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, Ramón Martori, Manuel Requena. V.: Ilustrativa.

Perseguidos. Pr.: Falco Films (España), 1952. G.: José Luis Gamboa y Leonardo Martín, basado en *La Cárcel Infinita*. D.: José Luis Gamboa. I.: María del Carmen Pardo, Francisco Rabal, Silvia Morgan, Asunción Balaguer, Carlo Tamberlani, Fortunato García. V.: Ilustrativa.

La visita que no tocó al timbre. Pr.: Producciones Tepeyac (México), 1954. G.: Janet 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. V.: Libre (*Traslación* de lugar).

¡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, Jacqueline Pierreux, José Marco Davó, Fernando Sancho, Julio Núñez, Miguel Ángel Rodríguez, Ángel Ter. V.: Libre (*Recreación*).

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 Padován, José Marco Davó, Carlos Casaravilla, Félix de Pomés, Andrés Monreal. V.: Ilustrativa.

Una muchachita de Valladolid. Pr.: DIA, 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, María Isabel Pallarés. V.: Ilustrativa.

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, Margarita Lozano, Jesús Tordesillas, María Luisa Ponte, María Fernanda Ladrón de Guevara, María del Valle. V.: Ilustrativa.

Plaza de Oriente. Pr.: Copercines (España), 1962. G.: Joaquín Calvo Sotelo, José María 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, Ángela Bravo, Félix Fernández. V.: Ilustrativa.

Operación Embajada. Pr.: Pedro Masó, P.C.– C.B.Films (España), 1963. G.: Vicente Coello, Pedro Masó y Ángel 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, Félix Dafauce, Erasmo Pascual. V.: Libre (*Fusión*).

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. V.: Ilustrativa.

IV.4.2. **Duyós Giorgeta,** Rafael (Valencia, 1906 – 1983)

Destacado poeta, durante la guerra civil escribió piezas *de circunstancias* en la zona nacional, como *Romance azul*. En la postguerra destacó por sus zarzuelas y operetas, escritas en colaboración, estrenó alguna obra dramática (*Estaba escrito*, también conocida por *Laila*), y adaptó igualmente piezas de otros autores, como *Los cachorros* (1945), de Jacinto Benavente, en colaboración con José Ojeda, y el melodrama *Una rosa de sangre* (1954), de Fernando Cancela, con Antonio Pérez de León. En 1945 se encargó de escribir la adaptación de su propia obra, *Estaba escrito*, llevada a la pantalla por el actor-director Alejandro Ulloa.

Estaba escrito. Pr.: Juan Homedes (España), 1945. G.: Rafael Duyós, según la obra homónima. D.: Alejandro Ulloa. I.: Marta Santaolalla, Luis Pren-

des, Fernando Rey, Mary Lamar, Nicolás Navarro, Fernando Sancho, Juan Monfort. V.: Ilustrativa.

IV.4.3. **Guzmán Merino,** Antonio (Huelma [Jaén], 1894 – Madrid, 1967)

Autor teatral, crítico cinematográfico, guionista y director de cine, su primera obra, *Los Gonzalones* (1929), fue estrenada en el Teatro Español por la Compañía Guerrero-mendoza, seguida de *Del infierno a la gloria* (1930), y, en años posteriores, *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, tras la guerra civil se inició en la labor de guionista adaptando *La Gitanilla* (F.Delgado, 1940), según la novela de Cervantes, y, hasta su fallecimiento, mantuvo una fecunda actividad materializada en 150 guiones. Entre 1944-47 dirigió tres películas con argumentos propios y ajenos, con todas las características del cine *folklórico* (*Macarena*, 1944, *El centauro*, 1946, y *María de los Reyes*, 1947), aunque tratando de reivindicar el ambiente andaluz no estereotipado. Su propia obra de inspiración andaluza, *Canelita en rama*, fue llevada a la pantalla en 1942, con guión suyo y sirviendo de debut a la tonadillera Juanita Reina. El éxito de esta cinta en Andalucía (donde quedó como programa obligado durante muchos años) sirvió para amortizar los costes, explotándose también en todos los países de habla hispana.

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, Angelita Bernal, Delfín Pulido. V.: Ilustrativa.

IV.4.4. **López Marín,** Manuel (¿?– Madrid, 1962)

Son escasísimos los datos sobre este autor teatral de postguerra, con títulos como *Galope final* y *El pecado de Sor Benedicta*. En colaboración con Luis GARCÍA SICILIA (¿?) –especializado en las comedias y libretos para espectáculos de variedades, y, a su vez, colaborador de otros, como Pedro Sánchez de Neyra, Pedro Llabres y Torrado–, estrenó en 1943, en el Teatro Fontalba de Madrid por la Compañía de Rafael Rivelles, la comedia *Un hombre de ne-*

gocios, con la que ambos obtuvieron su más sonado éxito. Dos años después, Luis Lucia dirigió su adaptación y, aunque ésta constituyese la única producción de Cifesa de 1945 por coincidir con los primeros síntomas de crisis de la productora –aparte de sufrir dificultades en el rodaje por falta de negativo–, la cinta, inscrita en el tema del *equívoco de personalidad*, hoy aparece como una de las más interesantes comedias de aquella época y de su director.

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, María Victorero, Manuel Requena, María Isbert. V.: Ilustrativa.

IV.4.5. **Luca de Tena,** Juan Ignacio (Madrid, 1897 – 1975)

Hijo del fundador de las publicaciones de *ABC* y *Blanco y Negro*, como dramaturgo destacó 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. Autor bien conocido en los años anteriores al 36 (*La 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 diversos géneros. Éstos iban desde la comedia *histórica* (la citada *De lo pintado a lo vivo*, y sus grandes éxitos, *¿Dónde vas, Alfonso XII?*, 1957, y *¿Dónde 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)[206]. En el ámbito cinematográfico, Luca de Tena se inició en 1938, al participar en la creación de una empresa productora llamada Sevilla Film, S.A. (en la que también figuraba, entre otros, José María Pemán), 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. Tras este fallido experimento, los únicos guiones en los que ha colaborado pertenecen a adaptaciones de sus propias obras: la ver-

206. Sobre la habilidad artesana y la inventiva demostrada por el dramaturgo en su condición literaria, Véase A.Marquerie, *Veinte años de teatro en España*, op. cit., pp. 89-103.

sión de *El huésped del sevillano* (1939), la de *De lo pintado...*, titulada *Hace cien años* (1950), y en *¿Dónde vas, triste de tí?* (1960).

La filmografía de Luca de Tena aparece reducida a nueve adaptaciones, pertenecientes a las obras de mayor resonancia en los escenarios. 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 Gonzalo Delgrás en 1942 la cual situaba la acción en el contexto de la postguerra (el hijo de la condesa muere en Rusia como miembro de la División Azul). La exitosa zarzuela *El huésped del sevillano* conoció, igualmente, dos versiones: la de 1939, con guión del autor, y la filmada en 1968 para televisión y cine. En *Hace cien años* (1950), el realizador Antonio de Obregón consiguió una bien ambientada evocación de las incidencias ocurridas en Madrid al estrenarse el Tenorio de Zorrilla. El éxito cosechado en teatro por *¿Dónde vas, Alfonso XII?*, lo superó la versión en cine de 1958 que partía de un complicado proceso de adaptación de la obra homónima con elementos agregados de otras fuentes literarias, y cuya resonancia comercial –con cerca de sesenta semanas en cartel en su estreno madrileño– forzó su continuación en otra película, *¿Dónde vas triste de tí?* (1960), para la que se requirió la colaboración del autor para que escribiera el guión y los diálogos de la pieza homónima. Las otras versiones de su teatro –*Don José, Pepe y Pepito* (1959), y *¿Quién soy yo?* (1969)–, resultaron anodinas.

La Condesa María/La Comtesse Marie. Pr.: Albatros-Julio César (España-Francia), 1927. G.: Benito Perojo según la obra homónima. D.: Benito Perojo. I.: Rosario Pino, Sandra Milowanoff, José Nieto, Valentín Parera, María Josefa Sánchez, Andrée Standard, Srta. García Kolhy. V.: Creativa.

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.: Marta Ruel, Luis Sagi-Vela, Charito Leonís, Ana Anaya, Manuel Kayser, Julio Castro *Castrito*, Mariano Ozores. V.: Ilustrativa.

La Condesa María. Pr.: Cifesa (España), 1942. G.: Margarita Robles, según la obra homónima. D.: Gonzalo Delgrás. I.: Lina Yegros, Margarita Robles, Rafael Durán, Marta Santaolalla, Leonor Fábregas, José Prada, Camino Garrigó, Pablo Hidalgo. V.: Ilustrativa.

Hace cien años. Pr.: Nueva Castilla (España), 1950. G.: Antonio de Obregón, Juan Ignacio Luca de Tena y Mariano Ruiz de Rivas, basado en *De lo*

Cubierta de la edición del guión novelado de ***Carita de Cielo***, de Manuel Tamayo.

pintado a lo vivo. D.: Antonio de Obregón. I.: Guillermo Marín, Elena Salvador, Laly del Amo, Carlos Muñoz, Mercedes Albert, Rafael Bardem, Miguel Pastor Mata. V.: Metateatral.

¿Dónde 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 *Vida y romance de la Reina Mercedes*, 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, Lucía Prado, Félix Dafauce, Ana Luisa Payán. V.: Libre (*Fusión*).

Don José, Pepe y Pepito. Pr.: Gredos Films (España), 1959. G.: Francisco Abad, Federico 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. V.: Ilustrativa.

¿Dónde 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, Rafael Bardem. V.: Ilustrativa.

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, Ángel Picazo, María Silva, Antonio Durán, Rubén Rojo, José Orjas, Trini Alonso. V.: Ilustrativa.

¿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, Eduardo Fajardo, Gabriel Llopart, Marta Flores, Tania Ballester. V.: Ilustrativa.

IV.4.6. **Muñoz Román,** Francisco (Calatayud [Zaragoza], 1903 – Madrid, 1968)

Uno de los autores de comedia ligera más populares del teatro de postguerra. Sus piezas, con elementos musicales, se situaban por los tipos y ambiente en el terreno del sainete popular lo que, unido al uso permanente de la técnica del enredo, contribuyó al éxito multitudinario de muchos de sus títulos, oscilantes entre la revista (*Las Leandras*, en colaboración con Emilio González del Castillo, 1931), el juguete cómico (*Las desencantadas*, en colaboración con H. Maura, 1934), la comedia musical (*Cinco minutos nada menos, Las de Villadiego, Una jovencita de 800 años*), y la opereta cómica (*Doña Mariquita de mi corazón*, 1942, basada a su vez en *La tía de Carlos*, de Brandon Thomas; *La de los ojos color en blanco*, *Las tocas*), etc. El tono vodevilesco y frívolo de los argumentos de estas piezas constituyó un acicate para llevarlas al cine en Hispanoamérica. La traslación de algunas de ellas al medio populachero mejicano daban ocasión de hacer películas picantes con una serie de

chistes y números arrevistados –*Especialista en señoras*, 1951, *Pompeyo el Conquistador*, 1951, *Doña Mariquita de mi corazón*, 1952, y *Las Leandras*, 1960–, que en España se hubieran vetado. Por el contrario, la versión nacional de *Las Leandras* (1969), con numerosas modificaciones argumentales, tales como poner al día el texto original con toques de modernidad londinense y reducidas secuencias musicales mucho más asépticas que las que se podían ver en el teatro, se convirtió en uno de los films más taquilleros de la época.

Especialista en señoras. Pr.: Producciones Rosas Priego (México), 1951. G.: Miguel Morayta, basado en *La de los ojos en blanco*. D.: Miguel Morayta. I.: Rosa Carmina, Rafael Baledón, Daniel *Chino* Herrera, Nelly Montiel, Jorge Reyes, Fernando Soto *Mantequilla*, Armando Soto La Marina *El Chicote*. V.: Libre (*Traslación* de lugar).

Pompeyo el Conquistador. Pr.: Producciones Calderón (México), 1951. G.: Antonio Monsell y Sebastián Gabriel Rovira, basado en *Las tocas*. D.: René Cardona. I.: Joaquín Pardavé, Pepita Morillo, Manolo Fábregas, Lily Aclemar, Jorge Sareli, Gloria Mestre, Jesús Valero, Roberto Cobo, Tana Lynn. V.: Libre (*Traslación* de lugar).

Doña Mariquita de mi corazón. Pr.: Filmex (México), 1952. G.: Ramón Obón según la obra homónima. D.: Joaquín Pardavé. I.: Joaquín Pardavé, Silvia Pinal, Fernando Fernández, Óscar Pulido, Fanny Schiller, Agustín Isunza, Perla Aguilar, Los Lecuona Cuban Boys. V.: Libre (*Traslación* de lugar).

Los maridos no cenan en casa (*Las desencantadas*). Véase Filmografía de Honorio Maura.

Las Leandras. Pr.: Productora Fílmica México (México), 1960. G.: Gilberto Martínez Solares, según la obra homónima. D.: Gilberto Martínez Solares. I.: Rosario Dúrcal, Enrique Rambal, Andrés Soler, Francisco Jambrina, Celia Viveros, Amparo Arozamena, Joaquín García Vargas *Borolas*, Graciela Lara. V.: Libre (*Traslación* de lugar).

Las Leandras. Pr.: Cámara, P.C. (España), 1969. G.: Santiago Moncada, Vicente Coello, Jesús María de Arozamena y Eugenio Martín, según la obra homónima. D.: Eugenio Martín. I.: Rocío Dúrcal, Celia Gámez, Antonio Garisa, Alfredo Landa, Isabel Garcés, Jeremy Bulloc, José Sazatornil *Saza*, Juanito Navarro, Venancio Muro. V.: Libre (*Traslación* de época).

IV.4.7. **Mur Oti,** Manuel (Vigo, 1908 – Madrid, 2003)

Cineasta, poeta, autor de novelas y obras dramáticas, en 1921 se trasladó a Cuba, y durante su estancia en La Habana, entre 1929 y 1933 estrenó diversas piezas teatrales que hoy resultan ilocalizables. Al terminar la guerra civil regresó a España y, poco antes de comenzar su definitiva carrera como director de cine, su novela *Destino negro* quedó finalista del Premio Nadal y convertida en guión que no llegó a realizarse, pese a haberse premiado por el Sindicato Nacional del espectáculo en 1946. Es autor de todos los guiones de sus propias películas, entre las cuales figuran varias adaptaciones de dramas teatrales españoles ajenos (*Fedra*, de Séneca, *Condenados*, de Suárez Carreño, *La guerra empieza en Cuba*, de Ruiz Iriarte, etc.), y uno propio, escrito en prosa y verso que había estrenado en Cuba (*El mayoral*, 1931), ambientado en Andalucía. Su título fílmico, *Duelo en la cañada*, aludía a la rivalidad de dos hombres de distinta condición social, amo y criado, ambos enamorados de la misma mujer, pero esa película no está a la altura de las mejores obras –entre las que destacan *Un hombre va por el camino*, 1949, *Cielo negro*, 1951, *Orgullo*, 1955, *Fedra* y *El batallón de las sombras*, 1956– de su controvertida carrera cinematográfica[207].

Duelo en la cañada. Pr.: Planeta Films (España), 1959. G.: Manuel Mur Oti, basado en *El mayoral*. D.: Manuel Mur Oti. I.: Mary Esquivel, Javier Armet, Mara Cruz, Leo Anchóriz, Pastora Imperio, Cándida Losada, José María Lado, Rafael Bardem, Antonio Armet, Santiago Rivero, Manuel Arbó, Antonio Rojas. V.: Libre (*Deformación*).

IV.4.8. **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 éxito clamoroso y suscitó polémicas (*El Divino Impaciente*, 1933). A ésta siguieron algunas piezas más pertenecientes al mismo género de teatro *histórico* en verso (*Cuando las Cortes de Cádiz*, 1934, *Cisneros*, 1934, y *La santa Virreina*, 1939), 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,

207. Los pormenores de su trayectoria vital y profesional aparecen estudiados en el ensayo de M.Marías, *Manuel Mur Oti.Las raíces del drama*, op. cit.

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)[208]. En su variada colaboración con el medio cinematográfico hay que destacar la labor de argumentista-guionista, iniciada en los años treinta con su primer guión, titulado *Lola de Triana* (1936), que debía interpretar Raquel Meller pero cuya filmación se vió interrumpida al comenzar la guerra civil. En los años siguientes a ésta –y en colaboración siempre con F.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), y, de nuevo, un argumento para Román (*Congreso en Sevilla*, 1955), y la colaboración en el guión de *Teresa de Jesús* (1961), de Orduña.

De su abundante producción teatral se han llevado a la pantalla sólo seis obras. La primera, *Julieta y Romeo* (1940), comedia dirigida por José María Castellví. Luego siguieron los dramas *históricos*, que inspiraron títulos como *El Capitán de Loyola* (1948) –una versión inconfesada de *El Divino Impaciente* de la que se tomaron diversos elementos de forma libérrima–, y *Lola la Piconera* (1951), una adaptación de *Cuando las Cortes de Cádiz*, orientada abiertamente al género *folklórico* y al servicio de Juanita Reina. De un drama *de tesis* que sólo había llegado a estrenarse en provincias (*La luz de la víspera*) se sirvieron Torrente Ballester y Nieves Conde para extraer el esquema argumental y el guión de *Rebeldía* (1953)[209]. Dos de sus *farsas castizas* se utilizaron también, pero mientras en *La viudita naviera* (1961), el adaptador, siguiendo fielmente los pasajes de la comedia original, recreaba convincentemente esa estampa decimonónica con fondo musical de habaneras y chirigotas gaditanas, la versión de *Los tres etcéteras del Coronel* (1959), rodada en los

208. Al cumplirse el centenario de su nacimiento, en 1997, se repuso *Los tres etcéteras de Don Simón* en los escenarios, y un año después apareció el libro biográfico de Javier Tusell y Gonzalo Álvarez Chillida, *Pemán*, Barcelona, Planeta, 1998. Para su vida y su obra, Véase AA.VV., *En torno a Pemán*, Cádiz, Diputación Provincial, 1974.

209. Sobre la gestación de esta libérrima versión de la obra de Pemán, Véase Francisco Llinás, *José Antonio Nieves Conde. El oficio del cineasta*, Valladolid, Seminci, 1995, pp. 91-94.

***Los tres etcéteras del Coronel* (1959)**: María Cuadra recreó uno de los tres *etcéteras* sugeridos en el título de la atrevida pieza de Pemán.

mismos escenarios naturales sugeridos por el texto, se vio afectada por las amputaciones de censura en el montaje final.

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. V.: Ilustrativa.

El Capitán de Loyola. Pr.: Producciones Calderón (España), 1948. G.: José María Pemán, Francisco Bonmatí de Codecido, Ricardo Toledo, Fernan-

do Merelo y el P. Heredia, 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 Dicenta. V.: Libre (*Deformación*).

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, Fernando Fernández de Córdoba, Félix Dafauce, José Isbert, Ballet de Ana Esmeralda y José Toledano. V.: Libre (*Traslación* de género).

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. V.: Libre (*Deformación*).

Los tres etc... del Coronel/Les trois etc. du colonel/Le tre etcetera del colonnello. Pr.: Talma Film/Vertix Film (España-Francia-Italia), 1959. G.: Florentino Soria, Marc Gilbert Sauvajon, Pasquale Festa Campanile, Massimo Franciosa, 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, Juan Calvo, Nicolás Perchicot, Agustín González. V.: Libre (*Subversión*).

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, Dolores Cabo, José Bastida. V.: Ilustrativa.

IV.4.9. **Prada Blasco,** Francisco (Madrid, 1892 – 1975), y **Ferrés Iquino,** Ignacio (Valls [Tarragona], 1910 – Barcelona, 1994)

El primero se dio a conocer como autor en los años de la postguerra, 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, Juan Lladó, Joaquín Gasa, Fernández de Sevilla, etc.), si bien logró una excelente compenetración profesional con el empresario, productor y director cinematográfico, Ignacio Ferrés Iquino, 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), *Manolo ante el peligro* (1954), *Busco tonta para fin de semana* (1956), *La viudita ye-ye* (?),

etc. Algunas de esas piezas fueron llevadas puntualmente al cine por el propio Iquino –con guión de ambos–, contando con la ventaja de partir de unas historias ya estructuradas dramáticamente lo que hacía más viable su adaptación. De la primera –basada en el juego vodevilesco de la suplantación de personalidad– se llegaron a hacer dos versiones, en 1941 y 1955. Ésta última, pese al color y los números musicales, pecó de una estructura típicamente teatral. Contratado por Iquino como guionista para su productora, colaboró en películas dirigidas por aquél (*Boda accidentada*, 1942, *Fin de curso*, 1943, *El obstáculo*, 1945, *Quiéreme con música*, 1956, etc.)[210]. Prada, en colaboración con 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 (Véase Filmografía de Luis Fernández de Sevilla).

El difunto es un vivo. Pr.: Campa (España), 1941. G.: Francisco Prada e Ignacio F. Iquino, según la obra homónima. D.: Ignacio F.Iquino. I.: Antonio Vico, Mary Santamaría, Guadalupe Muñoz Sampedro, Teresa Idel, Luis Porredón, Paco Martínez Soria, José Ramón Giner, Paquita Moreno. V.: Ilustrativa.

Un enredo de familia. Pr.: Campa/Cifesa (España), 1943. G.: Ignacio F. Iquino, según la obra homónima. D.: Ignacio F. Iquino. I.: Mercedes Vecino, Antonio Murillo, Paco Martínez Soria, José Jaspe, Modesto Cid. V.: Ilustrativa.

Alhambra (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 Armando Matías Guiù, según la obra homónima. D.: Juan Lladó. I.: Paco Martínez Soria, Mary Santpere, Mercedes Monterrey, Rafael de Córdova, Gustavo Re, José Sazatornil *Saza*, Maruja Bustos. V.: Libre (*Deformación*).

La viudita ye-ye. Pr.: IFI (España), 1968. G.: Ignacio F.Iquino y Armando Matías Guiù, según la obra homónima. D.: Ignacio F. Iquino. I.: Mary Santpere, Kiko, Mochi, Alady, Maite Brik, Maika, Pajarito, Luis Nonell, con los conjuntos *Los Vampiros* y *Los Mahuttes*. V.: Libre (*Deformación*).

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.:

210. Para la prolífica personalidad de Ignacio F.Iquino, remito al ensayo de Ángel Comas, *Ignacio F.Iquino, hombre de cine*, Barcelona, Laertes, 2003.

Cassen, Mirta Miller, Isabel Garcés, Fedra Lorente, Silvia Solar, Santy Sans, Fanny Grey, Maite Carbonell. V.: Libre (*Deformación*).

IV.4.10. **Sáenz de Heredia,** José Luis (Madrid, 1911 – 1992)

Director de cine y de teatro, guionista y comediógrafo. Gran aficionado al teatro desde joven, en grupos de aficionados solía representar obras escritas por él mismo (como *El rescate de Henry Quepta*), antes de 1930. Paralela a sus primeras experiencias en cine es su labor teatral en los años 30, de la que datan algunos títulos en colaboración con Federico Vázquez Ochando (*Vamos a empezar*, un *micro-sainete* de ambiente escénico; *Amor a la bayoneta*, de ambiente cuartelero; y otro titulado *Cocktail Guerrero*, con música del maestro I.Guerrero). Con el mismo Vázquez Ochando inició en los años 40 una fórmula de teatro ligero con música, cercano a la opereta cómica, escrito ex profeso para Celia Gámez, con títulos como *Yola* (1941), y *Si Fausto fuese Faustina* (1943). Esta ficción humorística, muy ingeniosa (partiendo del supuesto de que el Demonio establecía un pacto de compra del alma con una mujer en lugar de con un hombre), encajaba mejor en el molde fílmico que en el escénico, por lo que años después del éxito teatral el propio Sáenz de Heredia adaptó el tema en una película titulada *Faustina* (1956), prescindiendo de los números musicales y de algunos de los *sketchs* del texto original, que le supuso el Premio al Mejor Director y al Mejor Equipo Técnico del Sindicato Nacional del Espectáculo de 1957[211].

Faustina. Pr.: Chapalo Films/Suevia Films (España), 1956. G.: José Luis Sáenz de Heredia, basado en *Si Fausto fuese Faustina*. D.: José Luis Sáenz de Heredia. I.: María Félix, Fernando Fernán Gómez, Fernando Rey, Elisa Montés, Juan de Landa, Conrado San Martín, José Isbert, Tony Leblanc, Tomás Blanco, Xan das Bolas, Guillermo Marín, Matilde Muñoz Sampedro, Antonio Casas. V.: Libre (*Recreación*).

IV.4.11. **Soriano de Andía,** Vicente (Borja [Zaragoza], 1913 – Madrid, 1965)

Autor teatral cuya primera obra la escribió con apenas diez años destinada a una compañía infantil que la estrenó en 1922, pero será en los años 40 en que

211. Para la intensa actividad profesional de este director, puede consultarse el libro de Fernando Vizcaíno Casas y Ángel A.Jordán, *De la checa a la meca. Una vida de cine*, Barcelona, Planeta, 1988.

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* (1949), *Ponte el bigote, Manolo* (1952) –con Alfayate–; *Marcelo, ¿a cuál de las dos?* (1950) –en la que parodia el título de una pieza de Bretón de los Herreros–; *Matrimonios en la luna* (1953) –con Vicente L´Hotellerie–; *El gato celoso* (1960) –con Ángel de Andrés–, etc. Pero su mayor éxito lo alcanzó en 1946, al estrenar la Compañía Valeriano León-Aurora Redondo *Don Genio y la sombra*, clasificada 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* (1948), en cuya adaptación colaboró el propio autor.

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. V.: Ilustrativa.

IV.4.12. **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* (1941). 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. De Navarro son *Gran Casino* (1940), *Los novios de mis hijas* (1943), *Bengala* (1947), *El mayor pecado* (1949), etc. 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 *torradesca* o *torradismo*, entró en decadencia[212]. A toda esa época pertenecen las piezas

212. Sobre su representatividad como teatro de la postguerra pueden consultarse los comentarios –unánimemente adversos– que le dedican Alfredo Marquerie, *El teatro que yo he visto*, Barcelona, Bruguera, 1969, pp. 212-215, José Monleón, *Treinta años de teatro de la derecha*, Barcelona, Tusquets, 1971, pp. 22-24, y C. Oliva, *El teatro desde 1936*, op. cit., pp. 71-72.

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)...

Tras la ruptura de la pareja en 1939, Torrado en solitario entró en la industria del cine de la mano del productor Cesáreo González para escribir un argumento de ambiente gallego en donde se exaltaba a la tierra y a sus emigrantes: *Polizón a bordo* (1941), supuso la primera producción de Suevia Films y la primera de una serie de títulos en los que Galicia se convertiría en tema recurrente, dada la procedencia de aquel productor, al cual estuvo conectado por amistad tanto Adolfo Torrado como su hermano, Ramón Torrado. Entre 1942-1951, el comediógrafo participó en calidad de argumentista y dialoguista de varias películas dirigidas por su hermano, entre ellas, la célebre *Botón de ancla* (1947), y *Sabela de Cambados* (1948), según la obra homónima. Las versiones filmadas de su teatro cabe situarlas en dos tiempos:

a) 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 recurrió con frecuencia a piezas de estos dos autores, primero en estudios romanos, *Los hijos de la noche* (1939), y luego en su etapa argentina. A ella pertenecen *Siete mujeres* (1944), y *Chiruca* (1945) –obra de Torrado, solo–. En México se rodaron después las versiones de *Dueña y señora* (1948), y la segunda de *Siete mujeres* (1953). En 1969, el director José Díaz Morales, afincado en ese país, rescató en *La rebelión de las hijas* un título de la etapa de Navarro en solitario (*Los novios de mis hijas*) para perpetrar un retrato zombie de la *juventud moderna* azteca (G.RIERA, 1994, XIV: p. 323).

b) Las adaptaciones *torradescas*: 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 sus comedias y folletines, en especial en la década de los 40. 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 caradu-*

ra–, por Iquino, *El hombre que las enamora* (1944), por Castellví, y *Sabela de Cambados* (1948), por el citado Ramón Torrado, ninguna de las cuales contiene cualidades estimables, en opinión de Gómez Mesa[213]. A México y Argentina –países de habla hispana que ya hemos apuntado como receptores del *torradismo*– llegará el entusiasmo por adaptar piezas de este autor, e incluso Luis Buñuel realizaría por encargo en 1949 una versión de *El gran calavera*, película que estuvo precedida y continuada por las de *¡Qué verde era mi padre!* (1945), *Un gallo en corral ajeno* (1951) –adaptación de *El señor mayordomo*–, y *Mamá nos quita los novios* (1951) –segunda versión de *La madre guapa*–, todas ellas con el sello en común de trasladar la acción al medio burgués mejicano o...bonaerense, como es el caso de la cinta *Cleopatra era Cándida* (1964),donde la adaptación de *Doña Vitamina* recreada por la cómica Niní Marsahall venía ajustada al personaje de *cándida* típicamente porteño de dicha actriz.

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. V.: Ilustrativa.

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. V.: Creativa.

El famoso Carballeira. Pr.: Manuel del Castillo/Cifesa (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. V.: Ilustrativa.

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, Alady. V.: Ilustrativa.

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, Álvaro Vélez. V.: Ilustrativa.

213. *La Literatura Española en el Cine Nacional...*, op. cit., pp. 259-260.

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, Teresa Idel, Paco Martínez Soria, Arturo Marín. V.: Ilustrativa.

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. V.: Creativa.

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, Olga Casares Pearson. V.: Libre (*Traslación* de lugar y de época).

Chiruca. Pr.: Pampa Film (Argentina), 1945. G.: Arturo Cerretani y Benito Perojo, según la obra homónima. D.: Benito Perojo. I.: Elisa Christian Galvé, Catalina Bárcena, Ricardo Passano, Jr., Manuel Collado, Homero Cárpena, Carmen Ramos, Paquita Más, Delfy de Ortega. V.: Ilustrativa.

¡Qué verde era mi padre! Pr.: Rodríguez Hermanos (México), 1945. G.: Ismael Rodríguez 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*. V.: Libre (*Traslación* de lugar).

Dueña y señora. Pr.: Filmex (México), 1948. G.: Tito Davison y Edmundo Báez, según la obra homónima. D.: Tito Davison. I.: Sara García, Marga López, Domingo Soler, Rubén Rojo, Rosita Quintana, Manuel Fábregas, Carmen Molina, Alma Rosa Aguirre. V.: Libre (*Traslación* de lugar).

Sabela de Cambados. Pr.: Suevia Films (España), 1948. G.: José María Alonso Pesquera y Ricardo Mazo, según la obra homónima. D.: Ramón Torrado. I.: María Fernanda Ladrón de Guevara, Amparo Rivelles, Jorge Mistral, Fernando Fernández de Córdoba, Rafael Bardem, Félix Fernández, Xan Das Bolas. V.: Ilustrativa.

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,Nicolás Rodríguez, Antonio Monsell. V.: Libre (*Recreación*).

Un gallo en corral ajeno. Pr.: CIPPSA (México), 1951. G.: Paulino Masip, basado en *El señor mayordomo*. D.: Julián Soler. I.: Jorge Negrete, Gloria

Marín, Andrés Soler, Julio Villarreal, Eduardo Arozamena, Maruja Grifell, *Trío Calaveras*. V.: Libre (*Traslación* de lugar).

Mamá nos quita los novios. Pr.: Películas Rodríguez (México), 1951. G.: Ricardo Parada León y Roberto Rodríguez, basado en *La madre guapa*. D.: Roberto Rodríguez. I.: Fernando Soler, Blanca de Castejón, Silvia Derbez, Joaquín Cordero, Irma Dorantes, Delia Magaña, Alberto Carriere.V.: Libre (*Traslación* de lugar).

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, Queta Lavat, Abel Salazar (voz). V.: Libre (*Traslación* de lugar y de época).

Cleopatra era Cándida. Pr.: Carmelo Santiago /Filmex (Arnetina), 1964. G.: Abel Santa Cruz, basado en *Doña Vitamina*. D.: Julio Saraceni. I.: Niní Marshall, Juan Verdaguer, Tito Lusiardo, Amelita Vargas, Johnny Tedesco. V.: Libre (*Deformación*).

La rebelión de las hijas. Pr.: Interfilms (México), 1969. G.: Alfredo Varela, Jr., basado en *Los novios de mis hijas*. D.: José Díaz Morales. I.: Irma Lozano, Ofelia Medina, Enrique Rambal, Lucy Gallardo, Ana Martín, Andrés García, Carlos East, Arturo Cobo, Rebeca Iturbide, Luis Jimeno, Manuel Dondé. V.: Libre (*Deformación*).

IV.4.13. **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 *Tambien la guerra es dulce* (1947), además de traducir y adaptar al español piezas de autores extranjeros. Estuvo unida sentimental y profesionalmente al escritor falangista Eugenio Montes, académico y embajador en Roma. Su trayectoria cinematográfica incluye la participación en el guión de *Surcos* (J.A.Nieves Conde, 1951), cuyo argumento se basaba en una serie de artículos de Eugenio Montes sobre la emigración rural a la ciudad, y el argumento de *Amanecer en Puerta Oscura* (J.M.Forqué, 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.

Sus dos obras teatrales fueron adaptadas al cine en 1947 y 1948, dirigidas ambas por Ladislao Vajda. La primera dio como resultado un melodrama policial, *Tres espejos*, que se rodó en coproducción con Portugal. En la segunda (titulada *Sin uniforme*), comedia de intriga rodada en los mismos parajes marroquíes en que transcurría la acción, se pretendió reproducir los esquemas dictados por el film norteamericano *Casablanca* (M. Curtiz, 1943), mezclando la intriga, el exotismo y la historia amorosa.

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, Virgilio Teixeira, Joào Vilaret, Luis de Campos, Antonio Silva. V.: Ilustrativa.

Sin uniforme. Pr.: Peninsular Films (España), 1948. G.: Natividad Zaro, Andrés Laszlo y Eugenio Montes, basado en *También 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. V.: Ilustrativa.

IV.5. Autores del Teatro de Humor

Bajo este epígrafe se agrupan una serie de autores que, a pesar de ciertas diferencias de edad, vienen a coincidir en la producción de un tipo de comedia bastante representativa de la escena española hacia 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*[214], y que César Oliva denomina sencillamente *teatro de humor*, del que participarían, además de los citados, Armiñán, Mihura, Álvaro de Laiglesia, Llopis y Tono[215]. Otro rasgo característico del grupo es el compartir una idéntica pasión o atracción por el cine, tanto en lo que se refiere a haber traba-

214. F.Ruiz Ramón se refiere a *"teatro de la felicidad"* como tendente a una visión amable, irónica y comprensiva de la vida, haciendo sonreir inteligentemente al espectador, mientras el teatro *"de ingenio"* –como forma actualiazada del nuevo *astracán*– propugna una comicidad más intelectual, encomendada al lenguaje, articulado en torno a una intriga disparatada, *Historia del teatro español.Siglo XX*, op. cit., pp. 314-15, y 335-36.

215. Véase el epígrafe "Comedia española de postguerra: estructura y características", *El Teatro desde 1936*, op. cit., pp. 103-132.

jado muchos de ellos en las versiones hispanas de Hollywood[216], 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 directores. Aunque no todos pertenezcan a la misma generación como se dijo al principio (lo que hace que algunos ya escribieran o estrenaran sus primeras obras antes de 1936), estos comediógrafos empiezan a destacar en esa línea de teatro de humor, 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. Los autores seleccionados aparecen por orden alfabético, desde Armiñán hasta Tono.

IV.5.1. **Armiñán,** Jaime de (Madrid, 1927)

Periodista, comediógrafo, guionista y director de cine y televisión, procedente de una familia ligada al 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 comedias amables y de humor, entre las que cabe destacar: *Café del Liceo* (1958), *Paso a nivel* (1960), *Pisito de solteras* (1962), *Academia de baile* (1963), *El último tranvía* (1965), etc. Simultáneamente a su producción escénica, discurrió su dedicación al medio televisivo, primero como guionista, y, más tarde, como director de series, actividades que enlazó después con las de guionista-realizador-productor para la pantalla grande entre 1967-1995[217]. De su producción teatral se ha llevado a la pantalla la comedia *Pisito de solteras* en dos ocasiones, la cual supuso en su estreno el éxito más resonante de todos los de su autor. La primera versión resultó una muy libre reelaboración de la comedia original, titulada *Piso de solteros* (1963), en tanto la segunda –conservando el mismo título de la obra– era una versión algo más fiel a la pieza homónima.

216. Las experiencias de estos comediógrafos en la Meca del Cine aparecen descritas de forma original y desapasionada, por Jesús García de Dueñas, en *¡Nos vamos a Hollywood!*, op. cit.

217. 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.

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, Monica Kolpek. V.: Libre (*Deformación*).

Pisito de solteras. Pr.: Scopfilm (España), 1972. G.: Silvio F.Balbuena, según la obra homónima. D.: Fernando Merino. I.: Alfredo Landa, Mari Carmen Prendes, Silvia Tortosa, Mónica Randall, Tina Saínz, Mirta Miller. V.: Ilustrativa.

IV.5.2. **Laiglesia,** Álvaro de (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*, revista que llegó a dirigir durante 32 años. De sus cuarenta novelas publicadas, alcanzaron gran popularidad títulos como *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 entre 1976-77. De su producción teatral destacan las piezas en colaboración, primero con Mihura (*El caso de la mujer asesinadita*, 1946), y luego con el autor húngaro nacionalizado en España, Janos VASZARY (Budapest, 1899 – Madrid, 1963): *La viuda de las camelias* (1954), *El escándalo del alma dormida*, 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*. Además de las versiones de su comedia coescrita con Mihura –comentada en el estudio de éste–, en 1974 se realizó *Matrimonio al desnudo* –título alusivo al caso de la criada de una pareja capaz de leer los pensamientos del marido–, basándose muy libremente en una de las comedias 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 Rabal, Jaime de Mora y Aragón, Rossana Yanni, Rafael Alonso, Francisco Piquer, Mónica Randall, Laly Soldevila. V.: Libre (*Deformación*).

IV.5.3. **López Rubio,** José (Motril [Granada], 1903 – 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*), a las que siguieron otras dos, en colaboración con Eduardo Ugarte (*De la noche a la mañana*, 1929, y *La casa de naipes*, 1930). Con ese autor, viajó en 1930 a Hollywood –a instancias de Neville–, contratado por la M.G.M (1930-31) como adaptador de versiones hispanas, y, tras un nuevo contrato con la Fox (1931-35) en el que sería requerido por otros colegas españoles afincados allí, tales como Benito Perojo y Martínez Sierra[218], a su vuelta a España vivió un largo período dedicado también al cine como director (1940-46), y se reincorporó al teatro, volviendo a estrenar y a cultivar sobre todo la comedia. A partir de 1949 se suceden las piezas *Alberto*, *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 Ángel* (1986). 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 teatro[219].

Entre 1950-1976 prestó una estrecha colaboración como guionista con otros directores, y, de forma especial, con Rafael Gil, en la especialidad de adaptaciones de novelistas y dramaturgos españoles (Arniches, Luca de Tena, Lope de Vega, Pérez Lugín, Unamuno, etc.). Sin embargo apenas participó en las adaptaciones de sus comedias en el cine, escogidas entre las tres que mayor éxito cosecharon en los escenarios. De esas tres, *Un trono para Cristy* (1959), planteada como una comedia rosa con reparto internacional y exteriores en Mallorca, es la que alcanzó mayor relieve comercial, pues las dos siguientes

218. Para su estancia en Hollywood y lo que convierte su labor allí en la más activa y fructífera de todos los profesionales españoles en aquella ciudad, 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; J. García de Dueñas, op. cit., pp. 152-158; y Álvaro Armero, *Una aventura americana. Españoles en Hollywood*, Madrid, Compañía Literaria, 1995, pp. 145-153.

219. Sobre dicho teatro, Véase "El humor en el teatro de López Rubio", en *El teatro de humor en España*, Madrid, Editora Nacional, 1966, pp. 155-168; y Marion P. Holt, *José López Rubio*, Boston Twayne, 1980.

(*Una madeja de lana azul celeste*, y *La otra orilla*, 1963-64), dirigidas casi simultáneamente por José Luis Madrid y con los mismos equipos técnico-artísticos, no llegaron a estrenarse, pese al atractivo que hubiera podido tener el contenido fantástico de la segunda: el triángulo amoroso prolongado más allá de la muerte.

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, Ángel Aranda, Dieter Borsche, Josefina Díaz, Manuel Díaz González, Félix dafauce, Mercedes Muñoz Sampedro. V.: Ilustrativa.

Una madeja de lana azul celeste. Pr.: Cooperativa Agrupa Films (España), 1963. G.: José Luis Piqueras, José Luis Hernández Marcos, Ángel del Castillo y José Luis Madrid, según la obra homónima. Dial.: José López Rubio. D.: José Luis Madrid. I.: Marisa de Leza, Luis Dávila, Lucía Prado, José María Seoane, Rosita Yarza, Rafael Ibáñez. V.: Desconocida.

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, José María Seoane, Rosita Yarza, Ángel Lombarte, Rafael Ibáñez. V.: Desconocida.

IV.5.4. **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 este 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), etc.[220] Su relación con la industria del cine se reduce a la cesión de los derechos de sus obras para ser adaptados 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.

El cine argentino fue el primero en fijarse en las posibilidades de sus temas cómicos. Allí 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. Ésta 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). *La cigüeña dijo sí*, otro título muy popular en aquellos países, tuvo su primera versión en 1955, adaptada por Casona e interpretada por los mismos actores españoles (Lola Membrives 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 como vehículo del cantante Palito Ortega (*La Familia Hippie*, 1970). De esa misma obra se realizó en México una versión igualmente musical trasladando la acción al medio ranchero, y otra en España en 1972 (*El padre de la criatura*), hecha a la medida de Paco Martínez Soria. La pieza caricaturesca del folletín 1900, *El amor tiene su aquél*, inspiró la coproducción hispano-argentina *Las mujeres los prefieren tontos* (1963), de nuevo interpretada por el cómico Luis Sandrini. En nuestro cine la primera adaptación de una pieza de Llopis la interpretó ese mismo actor (*Maldición gitana*, 1953), y en su guión –basado en la farsa *Más acá de El más allá*– participó por primera y única vez su autor. Las versiones posteriores de *La vida en un bloc* (1956), *Casi un caballero* (1964) –inspirada en *¿De acuerdo, Susana?*–, y *¿Qué hacemos con los hijos?* (1967), estuvieron dirigidas por realizadores con oficio e interpretadas por actores oriundos del teatro, como Closas y Martínez Soria.

La culpa la tuvo el otro. Pr.: Interamericana (Argentina), 1949. G.: Lucas Demare, basado en *Con la vida del otro*. D.: Lucas Demare. I.: Luis Sandrini, Malisa Zini, Alita Román, Eduardo Sandrini, Lalo Malcolm, Florindo Ferrario, Patricia Castell. V.: Libre (*Traslación* de lugar).

Maldición gitana. Pr.: Producciones Perojo (España), 1953. G.: Carlos Llopis y Jerónimo Mihura, basado en *Más acá de El más allá*. D.: Jerónimo

220. Sobre el estilo, las invenciones cómicas y la personalidad de este autor, Véase A.Marquerie, *Veinte años de teatro en España*, op. cit., pp. 155-166.

Alberto Closas y Elisa Montés anotando los detalles que dan título a la irónica comedia de Carlos Llopis, ***La vida en un bloc* (1956)**.

Mihura. I.: Luis Sandrini, Elena Espejo, Julia Caba Alba, Eduardo Sandrini, Fernando Fernández de Córdoba. V.: Libre (*Deformación*).

La cigüeña dijo sí. Pr.: General Belgrano (Argentina), 1955. G.: Alejandro Casona, según la obra homónima. D.: Enrique Carreras. I.: Lola Membrives, Tomás Blanco, Esteban Serrador, Susana Campos, Hugo Pimentel, Paquita Más, Delfy Miranda, Antonio Martiánez. V.: Libre (*Traslación* de lugar).

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. V.: Ilustrativa.

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, Raúl Ramírez, Bárbara Gil. V.: Libre (*Traslación* de lugar).

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, Miguel Suárez, Elena Luquín. V.: Libre (*Deformación*).

Placeres conyugales/Las mujeres los prefieren tontos. Pr.: Nicolás Carreras/Guido Parisier/As Films (Argentina-España). G.: Abel Santa Cruz y Luis Saslavaky, basado en *El amor tiene su aquél*. D.: Luis Saslavsky. I.: Luis Sandrini, Ana María Campoy, Manuel de Sabattini, Diana Maggi, Antonia Herrero, Rafael Carret *Pato*, Nelly Panizza, Eduardo Cuitiño. V.: Libre (*Traslación* de lugar).

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. V.: Libre (*Recreación*).

¿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, Irán Eory, María José Goyanes, Emilio Gutérrez Caba, Lina Morgan, Manolo Gómez Bur, Rafael López Somoza.V.: Ilustrativa.

¡Persíguelas y alcánzalas! Pr.: Filmex (México), 1967. G.: Luis Alcoriza y Edmundo Baez, basado en *Con la vida del otro*. D.: Raúl de Anda, Jr. I.: Enrique Guzmán, Rosa María Vázquez, Claudia Islas, Renata Seydel, Alicia Bonet, Manolo Fábregas, Guillermo Rivas, Berta Moss. V.: Libre (*Deformación*).

La Familia Hippie. Pr.: Argentina Sono Films (Argentina), 1970. G.: Abel Santa Cruz, basado en *La cigüeña dijo sí*. D.: Enrique Carreras. I.: Palito Ortega, Ángel Magaña, Estela Molly, Olinda Bozán, Tono Andreu, Elina Colomer, Norma López Monet, Paquita Vehil, Grupo *Los Tíos Queridos.* V.: Libre (*Deformación*).

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, Rafaela Aparicio, Antonio Ferrándis. V.: Libre (*Deformación*).

IV.5.5. **Mihura,** Miguel (Madrid, 1905 – 1977)

Comediógrafo, humorista y guionista, hijo del autor y empresario teatral de igual nombre, y hermano del cineasta Jerónimo Mihura. Colaboró desde

muy joven en revistas de humor, germen de otras publicaciones que fundó (*La Ametralladora*), o colaboró (*La Codorniz*), y que transformaron 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 en 1943; y *El caso de la mujer asesinadita* (1946), con Álvaro de Laiglesia. Durante los años 30 y 40 se dedicaría con preferencia al cine, como argumentista y guionista[221], surgiendo de ese período curiosas obras extraídas de antiguas películas: *Una mujer cualquiera* (1953), *La canasta* (1955), y *Mi adorado Juan* (1956). El brillante 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)[222]. La relación de Mihura con las adaptaciones de sus obras al cine la establecemos en:

a) 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 insóli-

221. Para conocer detalladamente la vinculación del dramaturgo con el cine (1933-1953), remito al libro monográfico de Fernando Lara y Eduardo Rodríguez, *Miguel Mihura en el infierno del cine*, Valladolid, Seminci, 1990.

222. Para todo lo concerniente a la producción escénica del autor, Véase el ensayo –conteniendo una muy completa bibliografía mihuriana– de Emilio de Miguel Martínez, *El teatro de Miguel Mihura*, Salamanca, Universidad, 1997.

tas *adaptaciones* a la escena de antiguos guiones, primero las ensayó su autor con *Una mujer cualquiera*, un 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 con *Mi adorado Juan* (1949), 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, 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.

b) Mihura: del teatro al cine. Salvo su primera obra (*Tres sombreros de copa*) y la última (*Sólo el amor y la luna traen fortuna*), gran parte de la producción escénica del autor ha sido llevada a la pantalla, primero en nuestro país, y, acto seguido, en países de habla hispana e incluso en Alemania, ascendiendo a la veintena el número de versiones de sus obras, 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...,*tomándose tantas libertades con el texto original que constituyó una auténtica traición al estilo y a las constantes temáticas de sus autores. 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!*, dirigido con sabia destreza por Rafael Gil. Pronto 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, *Sólo para hombres* (1960) –aguda y creativa versión de *Sublime decisión*–, y *Ninette...*(1965), ambas dirigidas e interpretadas por Fernán Gómez; *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, han surgido segundas y poco afortunadas versiones, como *Amor es...veneno* (1980) –sobre *Carlota*–, *Cásate conmigo, Maribel* (1998) –que introduce numerosos cambios sobre una de las más conocidas creaciones del autor: *Maribel y la ex-*

Maribel y la extraña familia (J. M. Forqué, 1960), la exitosa comedia de Mihura sabiamente recreada por Silvia Pinal y Adolfo Marsillach.

traña familia–, y *Ninette* (2005), cuya única novedad descansa en la fusión de las dos comedias que construyó su autor en torno a ese inolvidable personaje femenino.

2. Argentina.– En 1949 Casona escribió una adaptación de la comedia de Mihura y De Laiglesia titulada *El extraño caso de la mujer asesinada*; y 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*, que perdía mucho en su trasplante porteño al reducir a folletín lo que en el texto de Mihura tenía vuelos de melodrama (F.LARA y E.RODRÍGUEZ, 1990: p. 143).

3. México.– En este país se rodaron las adaptaciones de dos obras abordadas antes (*Ni pobres ni ricos*, 1952, y *El caso de la mujer asesinadita*, 1954), y la única versión realizada de *A media luz los tres* (1957), a raiz del gran éxito que las piezas del humorista español obtuvieron al representarse allí, pero ninguna de las tres se sustrajo al tono astracanesco que traicionaba las intenciones originales de dichas piezas, difícilmente trasplantables al contexto azteca.

4. Alemania.– Con el título *Auf Engel Schiesst man nicht*, Rolf Thiele abordó una versión de *Melocotón...*, el mismo año 1960 que la obra era dada a conocer en su país. La película estaba ambientada en Nápoles y por sus calles –con la monja protagonista perseguida por una banda de malhechores– se venía a *airear* la acción de la escasa trama policíaca del original.

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, Faustino Bretaño, Lily Vincenti, Teresa Idel, Antonio Bofarull. V.: Libre (*Deformación*).

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, Tomás Blanco, Carolina Jiménez. V.: Libre (*Traslación* de medio).

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, Rafael Navarro, José Ramón Giner, Carolina Jiménez.V.: Libre (*Traslación* de medio).

El extraño caso de la mujer asesinada. Pr.: San Miguel (Argentina), 1949. G.: Alejandro Casona, basado en *El 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. V.: Libre (*Traslación* de lugar).

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, Ángel de Andrés, José Isbert, María Bru, Luis Pérez de León, Concha López Silva. V.: Libre (*Traslación* de medio).

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, Ángel Garasa, Pedro Vargas, Lily Aclemar, Agustín Isunza, Fernando Galiana, José Pidal. V.: Libre (*Deformación*).

El caso de la mujer asesinadita. Pr.: Filmex (México), 1954. G.: Tito Davison y Julio Alejandro, según la obra homónima. D.: Tito Davison. I.: Jorge

Mistral, Gloria Marín, Abel Salazar, Martha Roth, Prudencia Grifell, Amparo Arozamena, Jesús Valero, Carlota Solares, Armando Arriola. V.: Libre (*Traslación* de lugar).

Pecadora. Pr.: 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, María Esther Podestá, Marcela Solá, Carlos Romero. V.: Libre (*Traslación* de lugar).

¡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 Álvarez, Wolf Ruvinsky, Carlos Martínez Baena, Guillermo Orea. V.: Libre (*Deformación*).

Carlota. Pr.: Bosco Films (España), 1958. G.: Miguel Mihura según la obra homónima. D.: Enrique Cahen Salaberry. I.: Ana Mariscal, Jorge Rigaud, Juanjo Menéndez, María Dolores Pradera, Adriano Domínguez, Julia Caba Alba, Pastor Serrador, Lola Bremón, Adela Carbone, Mariano Azaña. V.: Ilustrativa.

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 Alosno, Carmen Lozano, Gracita Morales. V.: Creativa.

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, Antonio Gandía, Pilar Gómez Ferrer. V.: Ilustrativa.

Sólo para hombres. Pr.: Agata Films (España), 1960. G.: Fernando Fernán Gómez, basado en *Sublime decisión*. D.: Fernando Fernán Gómez. I.: Analía Gadé, Fernando Fernán Gómez, Elvira Quintillá, Juan Calvo, Manuel Alexandre, Ángela Bravo, Joaquín Roa, Rosario García Ortega, Erasmo Pascual, Maite Blasco, Ena Sedeño. V.: Creativa.

Auf Engel Schiesst man nicht. Pr.: Divina (República Federal Alemana), 1960. G.: Rolf Thiele, basado en *Melocotón en almíbar*. D.: Rolf Thiele. I.: Ruth Lewverick, Hannes Messemer, Gustav Knuth, Boy Gobert, Ilse Steppat, Bruno Hübner, Ina Duscha, Ida Ehre, Peer Schmidt. V.: Libre (*Traslación* de lugar).

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, Claudia Gravy, Ángel Ortiz, Alfonso del Real. V.: Ilustrativa.

Las panteras se comen a los ricos. Pr.: Atlántida Films (España), 1969. G.: Ramón Fernández, basado en *Las entretenidas*. Dial.: Miguel Mihura. D.: Ramón Fernández. I.: Fernando Fernán Gómez, Patty Shepard, Gracita Morales, Manolo Gómez Bur, Ingrid Garbo, Fiorella Faltoyano,María Luisa San José, Mara Goyanes.V.: Libre: (*Deformación*).

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, Julián Navarro. V.: Ilustrativa.

Amor es...veneno. Pr.: Lotus Films Internacional/Primex (España-Italia), 1980. G.: Miguel Mihura y Silvia Napolitano, basado en *Carlota.*D.: Stefano Rolla. I.: Silvia Pinal, Gastone Moschin, Rafael Alonso, Antonella Lualdi, May Heatherly, Amelia de la Torre, María Isbert, Trini Alonso, Enzo D´Ausilio. V.: Libre (*Deformación*).

Cásate conmigo, Maribel. Pr.: Magie Films (España), 1998. G.: Ángel Blasco, basado en *Maribel y la extraña familia*. D.: Ángel Blasco. I.: Carlos Hipólito, Natalia Dicenta, Mireia Ros, Nathalie Seseña, María Isbert, Malena Alterio, María Ángeles Acevedo, Beatriz Bergamín. V.: Libre (*Deformación*).

Ninette. Pr.: Nickel Odeon (España), 2005. G.: José Luis Garci y Horacio Valcárcel, basado en *Ninette y un señor de Murcia* y *Ninette.Modas de Paris*. D.: José Luis Garci. I.: Elsa Pataky, Carlos Hipólito, Enrique Villén, Beatriz Carvajal, Fernando Delgado, Miguel Rellán, Mar Regueras, Carlos Iglesias, Javivi, María Elena Flores, Jorge Roelas. V.: Libre (*Fusión*).

IV.5.6. **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 sus 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)[223]. De su narrativa destacan los cuentos contenidos en *Torito bravo* (1955), y las novelas *Don Clorato de Potasa* (1929), *Frente de Madrid* (1941), y *Producciones García, S.A.*(1956)[224]. 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 1930 en algunos títulos, y al volver a España, durante los años de la República (1932-1936), llevó a cabo sus primeros tanteos con la realización cinematográfica, y, al incorporarse al bando de los nacionales en los años de la guerra civil (1936-39), le encomendaron la sección del Departamento Nacional de Cinematografía. 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, y en la etapa 1950-1961, como director y productor, abordó distintos géneros, 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[225]. La relación de Neville con las adaptaciones de sus obras se establece en:

223. Para su obra escénica, Véanse Mariano de Paco, "Edgar Neville y el teatro", *Montearabí*, núm. 13, 1992, pp. 49-54, y María Luisa Burguera Nadal, *Edgar Neville: entre el humorismo y la poesía*, Málaga, Diputación Provincial, 1994.
224. Para la faceta narrativa de Neville, Véase Eugenio G. De Nora, *La novela española contemporánea (1927-1939)*, II, Madrid, Gredos, 1973, pp. 264-269.
225. Sobre los años de Neville en América y diversos aspectos relacionados con su extensa actividad cinematográfica remito a: AA.VV., *Edgar Neville en el cine*, Madrid, Editora Nacional, 1977; Julio Pérez Perucha, *El cinema de Edgar Neville*, Valladolid, Seminci, 1982; *A DISTANCIA/Cuadernos de Cultura*, núm. 20, Madrid, UNED, Otoño, 1997; José María Torrijos (ed.), *Edgar Neville 1899-1967. La luz en la mirada*, Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, 1999; y Juan A. Ríos Carratalá, *Una simpatía arrolladora. Edgar Neville, de Hollywood al Madrid de la posguerra*, Barcelona, Ariel, 2007, y *Universo Neville*, Málaga, Ayuntamiento, 2007.

a) *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 momento creativo que vivía Neville le decidió no sólo a escribir y realizar el film, sino a producirlo en 1945, siendo interpretado por Conchita 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. 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 guión del film se han efectuado dos *remakes*, primeramente en México, adaptado y dirigido por el español José Díaz Morales cuando la pieza teatral aún no se había estrenado, con el título *Mi noche de bodas* (1953), que pierde todo su ingenio al trasladar la acción al medio burgués de aquel país. La otra versión, la abordó en España Gerardo Vera para su debut como director en 1991, titulándose *Una mujer bajo la lluvia*, en la que proponía una recreación actualizada de la comedia de Neville.

b) *El baile* y *Veinte añitos*: del teatro al cine.– No es extraño que este autor abordase la versión cinematográfica de *El baile*, en 1959, para volver al plató tras cuatro años sin dirigir, y habiendo constituido aquel título el mayor triunfo de su carrera teatral. 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 servían para marcar el paso del tiempo y recrear la atmósfera *de época*[226].

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 reescibió 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*.

La vida en un hilo. Pr.: Edgar Neville (España), 1945. G.: Edgar Neville (origen de la obra teatral homónima posterior). D.: Edgar Neville. I.: Conchita Montes, Rafael Durán, Guillermo Marín, Julia Lajos, Alicia Romay, María

226. A la adaptación y estructura fílmica de dicha película está dedicado mi trabajo "El Baile de Edgar Neville: una película en tres actos", en *Relaciones entre Cine y Literatura: El Teatro en el Cine*, ed. cit., pp. 27-33.

Edgar Neville llevó al cine su propia obra, ***El Baile* (1959)**, con la misma actriz que la había estrenado en el teatro, Conchita Montes.

Bru, Juanita Manso, Eloisa Muro, Joaquín Roa, Julia Pachelo, Kurt Dugan y su Orquesta. V.: Libre (*Traslación* de medio).

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, Conjuntos Musicales de Kiko Mendive, Pino Baratti y Cuarteto Armónico. V.: Libre (*Traslación* de lugar).

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. V.: Ilustrativa.

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, Marta Padován, George Martín, Alfonso Gallardo, Manolito Díaz, Pastor Serrador, Rosario Royo. V.: Libre (*Deformación*).

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.: Ángela Molina, Antonio Banderas, Imanol Árias, Jeannine Mestre, Kity Manver, Conchita Montes, Mary Carrillo, Manuel Alexandre. V.: Libre (*Deformación*).

IV.5.7. **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 TEU, 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* (Premio Nacional de Teatro 1952), *La guerra empieza en Cuba* (1955), *Esta noche es la víspera* (1958), *El carrusel* (1964), *Un paraguas bajo la lluvia* (1965), *Historia de un adulterio* (1969), etc. Su trayectoria se prolongó en la década siguiente con *Buenas noches, Sabina* (1975), última pieza suya estrenada[227]. Autor de diversas series dramáticas y guiones televisivos, su actividad como guionista se inició en 1957 con la adaptación de su obra *Juego de niños*, contratado por la actriz Ana Mariscal, productora e intérprete de la película. El mismo año se rodó la versión de *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. En 1978 este autor escribió el guión de *Estimado señor juez,* in-

227. Para un más amplio estudio de su teatro, remito a A. Marquerie, *Veinte años de teatro*, op. cit., pp. 169-171, y Arcadio Baquero Goyanes, "El humor en el teatro de Ruiz Iriarte", en *El teatro de humor en España*, op. cit., pp. 187-199.

spirándose de forma libérrima en una de sus primeras piezas (*El puente de los suicidas*).

Anteriormente, las primeras versiones de dos de sus piezas habían tenido lugar en México, trasladando a aquel ambiente sus temas para obtener de ellas sendas comedias mundanas: *Recién casados, no molestar* (1950), y *Viva el amor* (1956), inspiradas en *El aprendiz de amante* y *Cuando ella es la obra*, respectivamente.

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, Ángel Garasa, Silvia Pinal, Ramón Gay, Fernando Cortés, Prudencia Grifell, Conchita Gentil Arcos. V.: Libre (*Traslación* de lugar).

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. I.: Silvia Pinal, Christiane Martel, Emilio Tuero, Carlos Baena, Virginia Manzano, Tony Carbajal, Arturo *Bigotón* Castro. V.: Libre (*Traslación* de lugar).

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, Juanjo Menéndez, Isana Medel, Malila Sandoval, Alicia Altabella, Ángel Álvarez. V.: Ilustrativa.

La guerra empieza en Cuba. Pr.: Planeta Films/Suevia Films (España), 1957. G.: Vicente Coello y Manuel Mur Oti, según la obra homónima. D.: Manuel Mur Oti. I.: Emma Penella, Gustavo Rojo, Roberto Rey, Jesús Tordesillas, Matilde Muñoz Sampedro, Ángel Ter, Aurora García Alonso, Joaquín Roa, Barta Barri, Laura Valenzuela, Pilar Laguna. V.: Ilustrativa.

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, Josele Román, Adriano Domínguez. V.: Libre (*Deformación*).

IV.5.8. **Tejedor,** Luis (Valladolid, 1903 – Madrid, 1985)

Autor de casi doscientas 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 (*Cuñada viene de cuña*, 1958), bien con Pepe ALFAYATE (*Tres alcobas*, 1954, *Mi mujer me gusta más*, 1955, *Las tres bodas de Rita*, 1957, *De profesión: soltero*, 1969, etc.), testimonian sobre su significativa presencia en la comedia burguesa de postguerra. 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 con Italia que reunió en su guión a un nutrido grupo de escritores, y *Tres alcobas* (1962), versión de otra comedia homónima, en coproducción con Argentina.

Mi mujer me gusta más. Pr.: Trío 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 comedia homónima. D.: Antonio Román. I.: Yvonne Bastien, Walter Chiari, Marisa de Leza, Franco Fabrizi, Akim Tamiroff, Carlos Larrañaga, María Luisa Ponte, Manolo Morán, Fred Clark. V.: Ilustrativa.

Tres alcobas. Pr.: Chapalo Films/P.Juan Pelisch Epstein/Araucania Films (España-Argentina), 1962. G.: Luis Tejedor y Emilio Villalba Welsh, según la obra homónima. D.: Enrique Carreras. I.: Manuel de Sabattini, Julia Sandoval, Pepita Martín, Osvaldo Miranda, Carlos Oller, Julio Arroyo, Pedro Quartucci. V.: Ilustrativa.

IV.5.9. **Tono,** Antonio de Lara (Jaén, 1896 – Madrid, 1978)

Dibujante, autor teatral y cineasta, comenzó a publicar dibujos de humor en varias revistas. 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 Paris 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 lingüísticos 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.–. Tono fue otro de los escritores requeridos para la producción de versiones hispanas en la Meca del Cine pero su estancia se convirtió en la más ociosa y su actividad se redujo a un sólo título (*La fruta amarga*, 1931), como dialoguista. A su vuelta participó en labores de guionista y dirigió dos largometrajes, *Canción de medianoche* (1947), y *Habitación para tres* (1951), adaptación bastante fiel de su comedia de mayor éxito, *Guillermo Hotel*. Esta pieza fue una de las más representadas tanto aquí como en Hispanpoamérica, lo que parece ser la causa de que tuviera también una versión mejicana titulada *Nosotros los rateros* (1949), aunque el humor de ésta perdiera todo su sentido al ser trasladado a ambientes aztecas.

Ni pobre ni rico sino todo lo contrario (Véase Filmografía de Miguel Mihura).

Ni pobres ni ricos (Véase Filmografía de Miguel Mihura).

Nosotros los rateros. Pr.: Orofilms (México), 1949. G.: Jaime Salvador, basado en *Guillermo Hotel*. D.: Jaime Salvador. I.: Manuel Palacios *Manolín*, Patricia Morán, Estanislas *Schllinsky*, Fanny Schiller, Manolo Calvo, Prudencia Grifell, Pedro Elviro *Pitouto*. V.: Libre (*Traslación* de lugar).

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 Jiménez, Armando Moreno, Manolo Gómez Bur, José Luis Ozores, Julita Martínez, Matilde Muñoz Sampedro, Manuel Arbó. V.: Ilustrativa.

IV. 6. Dramaturgos de los Años 50

Los autores agrupados aquí vienen a participar de los nuevos aires de cambio y renovación escénica que se vivieron hacia 1950, con la aparición de una moderna corriente de teatro *realista* –tras el estreno de *Historia de una escalera*–, en franca ruptura con el sainetismo escapista de los cuarenta, y la *alta comedia* triunfante durante ese mismo período[228]. Sin embargo, junto a

228. Para el teatro de este momento, Véanse entre otros, Francisco García Pavón, *El teatro social en España*, Madrid, Taurus, 1966; José García Templado, *Literatura de la postguerra: el teatro*, Madrid,

los autores que rompen con el teatro burgués, nuestra selección acoge a otros alineados dentro de 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 el impulso regenerador de un grupo de cineastas francotiradores en esta década[229]. Al mismo tiempo que sus obras servían de soporte argumental a nuestro cine, esos dramaturgos se incorporaron activamente a la industria cinematográfica, convirtiéndose en competentes guionistas, como es el caso de González-Aller, Pilares, Ruiz Castillo y Sastre. Los autores de este período aparecen estudiados en orden alfabético, de Buero Vallejo a Carlos Vasallo.

IV.6.1. **Buero Vallejo,** Antonio (Guadalajara, 1916 – Madrid, 2000)

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* (1052), 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 cartas boca abajo*, 1957), Buero pasó a los dramas históricos – *Un soñador para un pueblo*, 1958, *Las Meninas*, 1960, *El sueño de la razón*, 1970, *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* (1974), *La doble*

Cincel, 1981; y María Pilar Pérez Standfield, *Direcciones del teatro español de postguerra*, Madrid, José Porrúa Turanzas, S.A., 1983.

229. Remito al cap. "La disidencia interior", en Carlos F.Heredero, *Las huellas del tiempo. Cine Español 1951-196l*, Valencia/Madrid, Filmoteca Valenciana/Filmoteca Española, 1993, pp. 287-382.

historia del Dr. Valmy (1976), *Diálogo secreto* (1984), y *Las trampas del azar* (1994), última obra suya estrenada[230].

La relación de Buero Vallejo con el cine se presenta bajo el aspecto de autor adaptado. El cine español se sintió atraido por tres de las obras estrenadas en sus comienzos. La versión de *Historia de una escalera* (1950) contó con la colaboración del dramaturgo al participar en el guión adaptado cuando Iquino se aprestó a dirigirla tras su resonante triunfo escénico. La película –hoy inexistente– obtuvo en su momento el rechazo de los medios oficiales por sus tímidas pinceladas *neorrealistas*. La siguiente, *Madrugada* (1957), la dirigió Antonio Román con resonancias de intriga policíaca pues tanto el planteamiento como la duración del film respondían fielmente a las premisas de la pieza original, por atenerse a las tres unidades en las que el tiempo real que dura la representación y el *tempo* interno de la acción en un único escenario eran exactamente iguales. Mucho más libre se presentó la adaptación de *Un soñador para un pueblo*, planteada como una superproducción histórica que adoptó el título de la figura del gobernante en torno al cual tejió Buero su drama político, *Esquilache* (1988). En Argentina se encargó al dramaturgo exiliado Eduardo Borrás – y uno de los más prestigiosos guionistas entonces de aquel país– la adaptación de *En la ardiente oscuridad*, que dirigió Daniel Tinayre en 1959, por la cual el escritor hispano obtuvo el premio a la Mejor Adaptación del Instituto Nacional Argentino. No obstante, 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 finalmente se dio a conocer en circuitos de provincias.

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, María Zaldívar. V.: Ilustrativa.

Madrugada. Pr.: Máximo Gómez P.C./Producciones Perojo (España), 1957. G.: Luis Marquina y Antonio Román, según la obra homónima. D.:

230. Para un acercamiento a los diferentes aspectos de su dramaturgia, remito a Luis Iglesias Feijoo, *La trayectoria dramática de AntonioBuero Vallejo*, Santiago de Compostela, Secretariado de Publicaciones de la Universidad, 1982; Mariano de Paco (ed.), *Estudios sobre Buero Vallejo*, Murcia, Universidad, 1984; Cristóbal Cuevas García (dir.), *El teatro de Buero Vallejo. Texto y espectáculo*, Universidad de Málaga, 1989; y Ricardo Doménech, *El teatro de Buero Vallejo*, Madrid, Gredos, 1993.

Antonio Román. I.: Zully Moreno, Luis Peña, Antonio Prieto, María Isabel Pallarés, María del Carmen Díaz de Mendoza, Manuel Díaz González, María Francés, Mara Cruz. V.: Ilustrativa.

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 Marzio, Leonardo Favio, Elida Gay Palmer, Ignacio Quirós, Isidro Fernán Valdés. V.: Libre (*Subversión*).

Esquilache. Pr.: Sabre Films, S.A./TVE (España), 1988. G.: Joaquín Oristrell, José Sámano y Josefina Molina, basado en *Un soñador para un pueblo*. D.: Josefina Molina. I.: Fernando Fernán Gómez, José Luis López Vázquez, Ángela Molina, Amparo Rivelles, Alberto Closas, Ángel de Andrés, Adolfo Marsillach, Concha Velasco, Fernando Valverde. V.: Creativa.

IV.6.2. **Camón Aznar,** José (Zaragoza, 1898 – Madrid, 1979)

Historiador, crítico de arte y dramaturgo, fue director del museo Lázaro Galdiano y catedrático en diversas universidades españolas, y es autor de numerosos ensayos y monografías sobre temas artísticos. En el teatro cultivó las tragedias de tema histórico (*Hitler*, *Nerón*, *Judas, Lutero*, *El Papa Luna, Goya, Hamlet sin venganza*, etc.), muchas de ellas solo estrenadas en circuitos de cámara y ensayo –como *Hitler*, llevada a escena en 1969 por Modesto Higueras–, o en lecturas escenificadas, como es el caso de *Goya* (poema dramático en tres actos), dada a conocer en 1972 en el acto de homenaje dedicado a su autor por el Club Urbis y el Tercer Programa de Radio Nacional de España. El ensayo fílmico homónimo es un documental que recrea las tres etapas de la vida y la obra del pintor, destinado para ser exhibido en centros educativos e instituciones culturales.

Goya. Historia de un alma. Pr.: Goya Films (España), 1975. G.: Rafael J. Salvia, según la obra homónima. D.: Rafael J. Salvia. Documental. V.: Libre (*Recreación*).

IV.6.3. **Delgado Benavente,** Luis (Getafe [Madrid], 1915 – Madrid, 1996)

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 *Nuestros días* (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 (F.RUIZ RAMÓN, 1975: pp. 318-19). De otra de sus piezas, *La muralla feliz*, el propio autor la convirtió en guión del que extrajo 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*, Jesús Puche. V.: Ilustrativa.

IV.6.4. **Espinás,** Josep-María (Barcelona, 1927)

Periodista, poeta, dramaturgo y novelista, su primer artículo le valió el Premio Guimerá y, en 1949, su nombre apareció seleccionado en *Antología Poética Universitaria*. Escribió varias novelas en castellano y catalán, y ganó multitud de premios de novela y narrativa breve. 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. De su producción teatral sólo se conoce la pieza *Es perillós fer-se esperar* (*Es peligroso hacer esperar*) –únicamente editada y estrenada en catalán–, en la que se inspiró libremente Julio Coll para el claustrofóbico film *Distrito Quinto* (1957), indagación sicológica en el mundo de la delincuencia juvenil, que constituye un título de referencia obligada del *cine negro* barcelonés.

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.: Alberto Closas, Arturo Fernández, Monserrat Salvador, Jesús Colomer, Carlos Mendy, Linda Chacón, Pedro de Córdoba, Carlos Otero, José María Cafarell. V.: Libre (*Recreación*).

IV.6.5. **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[231]. Idéntica orientación temática a la de aquella pieza se encuentra en una novela posterior, *El canto del gallo*, en torno al caso del sacerdote perseguido en un imaginario país sometido al régimen comunista. Sus otros títulos escénicos fueron *Carta de París* (1953), *Clase única* (1955), *La cárcel sin puertas* (1958), *Alarma* (1964), y *Un hombre y dos retratos*, estrenada en 1981. En 1954 fue adaptada su exitosa obra *Murió hace quince años* cuando había alcanzado las 200 representaciones en el Teatro Español de Madrid. Dirigida por Rafael Gil, la película –uno de los más paradigmáticos ejemplos del cine anticomunista hispano– obtuvo el Primer Premio del Sindicato Nacional del Espectáculo y fue declarada de Interés Nacional.

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, Ricardo Calvo, José Manuel Martín. V.: Ilustrativa.

IV.6.6. **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* en colaboración con Armando Ocano), Premio Lope de Vega 1950, y estrenada un año después. La siguiente, *La estatua fue antes Pichurri* (escrita con el mismo autor guatemalteco), se estrenaría en 1952 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. Otras obras suyas, solo publicadas son *El taxidermista* (1965), y *La flauta en flor* (1970). Entre los años 1954-1964 estuvo vinculado a la industria cinematográfica como argumentista-guionista en films caracterizados por su carga social y hondura dramática (*Duelo de pasiones*, *La mestiza, Ha pasado un hombre, Olé Cuba, Jandro,* etc.), entre los que destaca *Todos somos necesarios* (J.A.Nieves Conde, 1956) –cuya acción se circunscribía a un viaje en tren–, cinta que recibió

231. Sobre el contenido político de esta obra, Véase J.Monleón, *Treinta años de teatro de la derecha*, op. cit., pp. 97-101.

en el Festival de San Sebastián 1956 los Premios a la Mejor Película y el Mejor Guión. Con el mismo equipo técnico-artístico de *Ha pasado un hombre*, se filmó de forma casi silmultánea la versión cinematográfica del drama *Menta*, adaptada por él y realizada por Javier Setó con el título *Puente del diablo* (1955), en la que se siguió fielmente la atmósfera realista y asfixiante de la acción de la pieza, condensada en la modesta vivienda en la que viven encerrados sus personajes, acosados por la estrechez económica y sus egoísmos[232].

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. V.: Ilustrativa.

IV.6.7. **Hernández del Pino,** Emilio (Madrid, 1900 – 1964)

Dramaturgo dado a conocer en 1931 con el Premio Duque del Infantado, y que muchos años después 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 profundo de drama psicológico policial en el contexto del cine *barcelonés* donde se producían y rodaban a principios de los 50 los más destacados títulos de ese género.

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. V.: Creativa.

IV.6.8. **Pilares,** Manuel (Pola de Lena [Asturias], 1921 – Madrid, 1992)

Seudónimo de Manuel Fernández Martínez, desempeñó varios oficios antes de consagrarse a la literatura como poeta, narrador, periodista, y ocasional autor teatral, y de dedicarse al cine como guionista. Su obra poética – *Poemas*

232. La descripción de la bajeza moral del personaje femenino central de Tania (Lina Rosales) y sus implicaciones criminales aparecen destacadas por Elena Medina, *Cine negro y policíaco español de los años cincuenta*, Barcelona, Laertes, 2000, pp. 86-87.

mineros, 1946, o *Primer libro de antisueños,*1969–, *y* narrativa –compuesta por cuentos y novela corta reunidos en *Historias de la cuenca minera*, 1953, y *Cuentos de la buena y mala pipa*, 1960, etc.–, se hallan impregnadas de fuerte contenido social. Integrante de la llamada "Generación del Café Gijón", Pilares frecuentaba las tertulias de aquel café –junto con Sánchez Ferlosio, De Quinto, Fernández Santos, Aldecoa y Fernán Gómez–, y, por uno de sus primeros relatos, *El andén*, obtuvo en 1951 el Premio Café Gijón de Novela Corta. Es también autor de una pieza teatral, *La puerta giratoria*, que ha conocido la doble adaptación al cine y a la televisión. El productor y poeta Eduardo Manzanos lo introdujo en el cine al encomendarle el guión de la versión homónima de su novela *El andén* (1952); posteriormente escribiría con Fernán Gómez los guiones del díptico compuesto por *La vida por delante* (1958), y *La vida alrededor* (1959), y, de forma espaciada, siguió prestando sus servicios de muchísimos guiones en cintas dispares entre 1960-1986.

Su única pieza teatral conocida (*La puerta giratoria*) se ambientaba en la época de Jesucristo y el título aludía al tipo de entrada a la casa judía en la que, siete personas a las que aquél había curado, intentan acudir a salvarle de la muerte. Sobre esta ficción bíblica, el director Mur Oti filmó la película *Milagro a los cobardes* (1961) casi documentalmente, ya que en su 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.

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. V.: Ilustrativa.

IV.6.9. **Río Ayala,** Juan del (Las Palmas de Gran Canaria, 1904 – 1969)

Formó parte de la Junta Directiva del Museo Canario, en cuya institución desarrolló una gran labor de investigación y de difusión de la cultura canaria prehispánica. Su producción literaria 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). La pieza *Tirma* –escrita en verso a mediados de los cuarenta–, calificada de poema épico musical y conocida también

por *Romance de la Conquista de Gran Canaria*, atrajo el interés del abogado extremeño afincado 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 bastante alterado con la intervención de otros siete guionistas[233].

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, Elvira Quintillá, José María Rodero, José María Lado, Félix de Pomés, Aníbal Vela. V.: Libre (*Deformación*).

IV.6.10. **Ruiz-Castillo Ferrero,** Manuel (Madrid, 1933)

Autor dramático, guionista y realizador televisivo, obtuvo el Premio Calderón de la Barca 1953 por su obra *Un diablo llamado Leopoldo*, que sería dada a conocer por el T.O.A.R. en 1956. 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*). Tras muchos años retirado de la práctica teatral regresó con *Eutanasio* (1996), galardonada con el I Premio Nacional Hogar Sur de Teatro de Comedias, y estrenada seguidamente en Madrid.

El primer contacto con el 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 por el grupo Teatro de Ensayo que él mismo había fundado. La película se rodó con actores españoles e italianos, titulándose *Culpables*, y se planteó como un difícil ejercicio metateatral al verse sometida toda la acción al mismo espacio –un teatro cerrado, de noche, donde se

233. Sobre los contratiempos de esta ambiciosa y accidentada producción, remito a la "Crónica de una epopeya", de Sergio Olivari, en Juan del Río Ayala, *Tirma*, Las Palmas de Gran Canaria, Edirca, 1990, pp. 117-130.

ha cometido un asesinato– y a cinco únicos personajes. Tras su debut en aquel guión, Ruiz-Castillo se profesionalizó colaborando en amables comedias dirigidas por Pedro L.Ramírez, Luis Lucia, Francisco Prosper y Luis M. Delgado, y en el que supone su más notable argumento escrito en colaboración con Pedro Beltrán, el cual dio lugar a una esperpéntica película de F.Fernán Gómez (*El extraño viaje*, 1964).

Culpables. Pr.: Jorge Griñán (España), 1958. G.: Manuel Ruiz-Castillo y Arturo Ruiz-Castillo, basado en *Cita*. D.: Arturo Ruiz-Castillo. I.: Anna Maria Ferrero, Fernando Rey, Lina Rosales, Jacques Sernas, Pastor Serrador, Roberto Camardiel, Lorenzo Robledo, Manuel Guitián. V.: Metateatral.

IV.6.11. **Ruiz de la Fuente,** Horacio (La Coruña, 1905 – Madrid, 1978)

Como dramaturgo inició su trayectoria escénica con el estreno en 1940 de *El infierno frío*, seguida 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 solo personaje: *La novia* (1952), *La muerte da un paso atrás* (1962), *Bandera negra* (1963), *Yo condeno* (1977), etc. Con *Un fantasma en jipijapa* (1974) 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, *Niebla y sol*. Este film se inspiraba en su obra inicial, *El infierno frío*, melodrama sentimental del que el director 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. 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, aún cuando la pieza no se había estrenado. La peculiaridad teatral del *monodrama* no supuso un 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 al quedar la película clasificada en 3ª categoría por la Junta de Clasificación y Censura –con el pretexto de la baja comercialidad que suponía no tener más que un personaje–. Pese a ser presentado en 1958 a la selección de la Competition Internationale du Film Experimental, organizada por la Cinémathèque de Belgique, éste ha sido un film maldito durante 40 años

e inexistente en cualquier historia de nuestro cine del que al fin se han podido conocer algunos de sus aspectos narrativos y temáticos gracias al estudio de Jaime J.Pena recogido en una edición antológica[234].

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, Ballet de Sacha Goudine. V.: Libre (*Traslación* de género).

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. V.: Ilustrativa.

IV.6.12. **Sagarra,** Josep María de (Barcelona, 1894 – 1961)

Dramaturgo, poeta, ensayista y narrador, cultivó todos los géneros literarios, incluido el periodismo. Su producción escénica –a la que le indujeron los autores Ignasi Iglesias y Pere Corominas–, que ocupa preferente atención en su labor, está integrada por unas cincuenta piezas escritas en catalán. Dicha producción alcanzó una enorme popularidad en vida del autor quien se inició en 1918 con *Joan Enrich*, seguida de *Dijous Sant* (*Jueves Santo*, 1919), y 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 –junto con *La muralla*, de Calvo Sotelo– con *La ferida lluminosa* (1954). Adaptada al castellano por José María Pemán, *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– 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.

La relación de Sagarra con el cine arranca de su primera pieza adaptada, *El Café de la Marina*, rodada 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, como intento de crear un cine catalán autóctono en la República. La cinta constituye el título más importante

234. *Antología crítica del cine español...*, ed.cit., pp. 407-409.

Programa de la reposición en catalán de ***La herida luminosa* (1956)**, en 1967.

del cineasta y crítico de cine que ejerció de corresponsal en París de la revista *Popular Films*, y él mismo encargó a su hermano, el pintor Pere Pruna, los decorados del Café que dan título a la película. La otra popular pieza de Sagarra, *La herida luminosa*, ha conocido dos versiones. La primera se realizó en 1956, cuando la obra todavía 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. La

película conoció un segundo lanzamiento comercial, doblada al catalán, y con el título original de la pieza hacia mediados de los 60. Cuarenta años después de aquella versión, José Luis Garci abordó la segunda situando la historia en la España triste y represiva de 1957 en cuya ambientación introdujo cambios sustanciales pero poco convincentes en el tratamiento de la historia, siendo destacable la transformación del hijo sacerdote en el de una hija monja misionera del Congo.

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 (versión castellana), Pere Ventallols (versión catalana), Gilberta Rougé, Rafael Moragas, Paquita Torres, Sebastián Gash. V.: Ilustrativa.

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 Demicheli. I.: Árturo de Córdova, Amparo Rivelles, José María Rodero, Yolanda Varela, Ramón Martori, Mercedes Monterrey, Camino Delgado. V.: Ilustrativa.

La Herida Luminosa. Pr.: Nockel 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, Betariz Santana. V.: Libre (*Deformación*).

IV.6.13. **Sastre,** Alfonso (Madrid, 1926)

Dramaturgo, ensayista y guionista, participó en diversas iniciativas escénicas de signo renovador a mediados de los 40 ("Arte Nuevo"), y a principios de los 50 ("Teatro de Agitación Social", y "Teatro español Universitario"), dándose 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 clamoroso éxito de crítica y público al representarse en 1986, con la revelación de su intérprete Rafael Álvarez *El Brujo* en el personaje central, además de recibir ese año el Premio Nacional de Teatro. Su último estreno lo ha hecho con *¿Dónde estás, Ulalume, dónde estás?* (1994)[235].

Su experiencia como guionista la inició Sastre con José María Forqué cuando éste 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 *Un hecho violento*, y *La noche y el alba*, en 1958, y en el de la serie televisiva *Miguel Servet. La sangre y la ceniza* (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*. Otros guiones en los que colaboró posteriormente el dramaturgo fueron *Carmen la de Ronda* (1959), *Nunca pasa nada* (1963), *Jandro* (1964), y en los films basados en alguna de sus obras. La primera versión de una obra de Sastre partió del proyecto conjunto del autor y Juan A.Bardem –director próximo a su ideología y postulado 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*. La segunda adaptación surgió tras el éxito de *La taberna fantástica*, de la que Julián Marcos realizó en 1990 su versión homónima, con la participación del autor en el guión y del mismo intérprete del montaje teatral, lo que no impidió que la película apenas se difundiese comercialmente.

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, Germán Cobos, Nuria Espert, Julia Gutiérrez Caba, Manuel Zarzo, Vicente Ros, José Calvo, José Manuel Martín, Manuel Arbó. V.: Libre (*Fusión*).

La taberna fantástica. Pr.: Habana Films (España), 1990. G.: Alfonso Sastre y Julián marcos, según la obra homónima. D.: Julián Marcos. I.: Rafael

235. Para los diferentes aspectos de su teatro, remito a 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; y Francisco Caudet, *Crónica de una marginación. Conversaciones con Alfonso Sastre*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1984; 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 47-59, respectivamente.

Germán Cobos en *A **las cinco de la tarde*** **(1960)**, desmitificación de la fiesta taurina a cargo de J. A. Bardem y Alfonso Sastre.

Álvarez *El Brujo*, Maite Brik, Agustín González, Juan Luis Galiardo, José Soriano, Francisco Rabal, Mariano Venancio. V.: Ilustrativa.

IV.6.14. **Suárez Carreño,** José (Guadalupe [México], 1914 – ¿Madrid?, 2002)

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 de 1951 por su drama *Condenados*, estrenado en 1952. Escribió diversas novelas no publicadas (entre ellas, *Proceso personal*, 1955), y vivió exiliado en París (1962-64), a raiz de su participación en el Congreso de Munich 62.

Tratamiento épico del paisaje manchego en ***Condenados* (1953).**

A igual que el ya estudiado Manuel Pilares, entró en el cine reclamado por Eduardo Manzanos para escribir el guión del primer film de aquél como productor-director (*Cabaret*, 1952). En 1955 realizó la adaptación y el guión de su novela homónima, *Fulano y mengano*, film dirigido por J.L.Romero Marchent, y *Juicio Final* –basado en otra novela homónima–, dirigido por José Ochoa, siendo el último de sus guiones, *Proceso a la ley*, realizado por Agustín Navarro en 1963 cuando su autor se hallaba en París. La versión fílmica del drama rural *Condenados* surgió tras el resonante estreno de la obra en

el Teatro Español de Madrid y del interés de la actriz *oficial* de Cifesa (Aurora Bautista) de ser dirigida por Manuel Mur Oti y el elegir la adaptación de dicha obra. El director planteó la puesta en imágenes de esa tragedia rural de pasión y celos en exteriores naturales utilizando dramáticamente el paisaje castellano de La Mancha con cierta dimensión épica que raras veces se ha visto en el cine español.

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. V.: Creativa.

IV.6.15. **Vasallo,** Jesús (Ciudad Rodrigo [Salamanca], 1919 – Madrid, 1993)

Autor 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 última en colaboración con Francisco ABAD. Desde 1950 empezó a colaborar en la industria del cine como argumentista (*Flor de Lago*, M.Pombo), y guionista en cintas de Viladomat (*Cerca del cielo*, 1951), Ruiz-Castillo (*Los ases buscan la paz*, 1954, y *Pasión en el mar*, 1956), y en casi todos los títulos 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. Rodada bajo el título inicial de *Nacido para la música*, la película trataba sobre un niño convertido en concertista prodigio y, a pesar de los nombres del reparto, no obtuvo apenas repercusión comercial.

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 Fernández, Fernando Rey, Katia Loritz, José Isbert, Conchita Velasco, Tony Leblanc, Ángel Ter, Juan Antonio. V.: Ilustrativa.

IV.7. Dramaturgos de los Años 60

Casi todos los autores aquí agrupados –salvo Alfredo Mañas, Alfonso Paso y Martín Recuerda, ya desaparecidos–, 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, López Aranda, Mañas, Martín Recuerda y Rodríguez Méndez, 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[236], en el que también encuadraríamos la exigua producción de Lázaro Carreter, Emilio Romero, y a 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 la presencia de escritores de teatro como guionistas y como directores de cine –a excepción de Martín Recuerda quien únicamente se aproximó a la práctica del guión de forma teórica y experimental– se intensifica a tenor del desarrollismo de los años 60, que ofrece un claro exponente de la expansión de la producción cinematográfica española, al llegar a su cénit entre los años 1964-68 con un promedio de 200 películas anuales.

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, junto a otros más que, de forma circunstancial, se les adaptó alguna de sus obras *de éxito* en la escena.

IV.7.1. **Alonso Millán,** Juan José (Madrid, 1936)

Desde 1959, año en que se dio a conocer con *Operación A*, hasta 1996, fecha de su últimos estrenos, este comediógrafo ha dado a conocer alrededor de setenta obras, apareciendo como uno de los autores españoles contemporáneos más prolíficos y de mayor capacidad de inventiva, después de Paso. 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 *Mayores con reparos* (1965), *Gravemente peligrosa* (1966), *Pecados conyu-*

236. Se sigue en nuestra clasificación el esquema general propuesto por César Oliva quien relaciona en el cap. "Drama realista frente a comedia" a los autores más arriba citados, Véase *Teatro español del siglo XX*, op. cit., pp. 171-217.

gales (1966), *La vil seducción* (1967), o *Crisis cardíaca* (2009). 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*, 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 raya*, 1991), etc.

Sus inicios como escritor cinematográfico los hizo adaptando para este medio piezas de otros colegas, como Alfonso Paso (*Una tal Dulcinea*, 1963, *El niño de su mamá*, 1980), y, 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*:

a) Inspirador de temas y argumentos picantes, dentro de la llamada *comedia sexy* durante la década de los 70, contribuyendo al fenómeno del *landismo* con su paradigmático argumento y guión de *No desearás al vecino del 5º* (R.Fernández, 1970)[237].

b) Formulador de un tipo de comedias licenciosas, ambientadas en la Edad Media y propicias al destape femenino, como *Cuando los maridos iban a la guerra* (R.Fernández, 1975), o *Las delicias de los verdes años* (A.Mercero, 1976).

c) Y como una derivación de las anteriores, creador del subgénero de parodia 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), *Juana la loca...de vez en cuando* (1983).

Las versiones primeras 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)

237. Véase el papel que desempeña este título como representación de la realidad social española estudiada por Pascual Vera Nicolás, *El cine en la educación de los españoles*, Murcia, UNED Editorial/Editum, 2009.

–por Fernán Gómez–, y *El alma se serena* (1969) –por Sáenz de Heredia–, películas que llegaron a ser muy parecidas a la representación teatral. No obstante, las versiones dirigidas por José María Forqué en 1968 (*La vil seducción* y *Pecados conyugales*), aparecieron recreadas con auténtica dimensión cinematográfica. 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.

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, Fernando Fernán Gómez, Tito Mora, Manuel Alexandre, Antonio Cintado, Mercedes Aguirre. V.: Ilustrativa.

La vil seducción. Pr.: Orfeo P.C. (España), 1968. G.: Juan Cobos y José María Forqué, 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. V.: Ilustrativa/Metateatral.

Pecados conyugales. Pr.: Orfeo P.C. (España), 1968. G.: Juan José Alonso Millán y José María Forqué, según la obra homónima. D.: José María Forqué. I.: Analía Gadé, Arturo Fernández, Esperanza Roy, Juanjo Menéndez, José Luis López Vázquez, Julita Martínez, Manolo Gómez Bur, Tomás Zori, Rafael Alonso, Manolo Codeso. V.: Ilustrativa.

El alma se serena. Pr.: Chapalo Films (España), 1969. G.: José Luis Sáenz de Heredia, según la obra homónima. D.: José Luis Sáenz de Heredia. I.: Conchita Velasco, Alfredo Landa, Margot Cottens, María José Román, Enrique Ávila, José Sacristán, Elena Arnao, Emilio Laguna. V.: Ilustrativa.

Marta. Pr.: Atlántida Films/Cinemar (España-Italia), 1970. G.: Ricardo López Aranda, Juan José Alonso Millán, José Antonio 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. V.: Libre (*Deformación*).

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. V.: Libre (*Deformación*).

Juegos de sociedad. Pr.: Promofilm S.A./Diasa P.C. (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, David Carpenter, Ramón Pons, Loreta Tovar. V.: Ilustrativa.

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, Alfonso del Real, María Isbert, Antonio Vico, Carmen Roldán. V.: Ilustrativa.

El cianuro, ¿sólo o con leche? Pr.: José Frade, P.C. (España), 1993. G.: José Frade y José Miguel Ganga, según la obra homónima. D.: José Miguel Ganga. I.: José Coronado, Maribel Verdú, Fernando Rey, Rosa María Sardá, Aurora Redondo, José Sazatornil Saza, María Luisa Ponte, Antonio Resines. V.: Libre (*Deformación*).

IV.7.2. **Arrabal,** Fernando (Melilla, 1932)

Autor dramático, novelista 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 Pequeño Teatro en 1958, el mismo año en que terminó su novela *Baal Babilonia.* Creador del Movimiento *Pánico* en 1962, junto a Topor, Jodorowsky y Jacques 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 Lys* (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.[238]. Su actividad cinematográfica aparece íntimamente ligada a su trayectoria literaria, formada por textos destinados a otros artistas de su entorno parisino –los guiones destinados a dos películas del pintor Fernández Arroyo en 1965: *Los mecanismos de la memoria* y *El ladrón de sueños*–, y por adaptaciones de su propio teatro, realizadas por él o por miembros del movimiento *Pánico*.

238. Para un conocimiento más profundo del teatro de Arrabal, remito a Joan y Ángel Berenguer, *Arrabal*, Madrid, Fundamentos, 1979; Ángel 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, Editorial Godoy, 1981.

El cofundador de aquel grupo, Jodorowsky, es quien llevó a cabo la primera adaptación del teatro de Arrabal en México tras crear la sociedad Producciones Pánicas, para la que realizó una versión de *Fando y Lys* (1967), de cuya obra había hecho ya una puesta en escena en 1961 muy brillante. En 1968 Pierre-Alain Jolivet hizo en Francia otra versión bastante personal de *Le grand céremonial*, según la obra homónima. A partir de entonces, será el propio Arrabal quien después de debutar como director en 1970 –con la adaptación de su novela *Baal Babilonia*– ruede sus siguientes trabajos fílmicos tomando como punto de partida diversos textos de su dramaturgia para recrearlos de forma distinta a como estaban planteados teatralmente. Los films que el autor español rueda en Francia suponen una reinterpretación completa de las obras en que se inspira: *J´irai comme un cheval fou* (1973) – basada en *El Arquitecto y el Emperador de Asiria*–, *L´arbre de Guernica* (1975) –una reflexión sobre el mismo tema de *Guernica*–, y *Le cimetière des voitures* (1981), que supone una versión actualizada de la obra original en español.

Fando y Lys. Pr.: Producciones Pánicas (México), 1967. G.: Alexandro Jodorowsky, según la pieza homónima. D.: Alexandro Jodorowsky. I.: Sergio Klainer, Diana Mariscal, María Teresa Rivas, Antonio Reynoso, René Rebetez, Juan José Arreola, Rafael Corkidi, Alexandro Jodorowsky, Julia Marichal. V.: Libre (*Recreación*).

Le grand cérémonial. Pr.: Production Alcinter (Francia), 1968. G.: Fernando Arrabal y Serge Ganci, según la obra homónima. D.: Pierre-Alain Jolivet. I.: Ginette Leclerc, Michel Tureau, Fernando Arrabal, Jean-Daniel Ehrmann, Roger Lumont. V.: Libre (*Recreación*).

J´irai comme un cheval fou. Pr.: Babylone Films (Francia), 1973. G.: Fernando Arrabal, basado en *El Arquitecto y el Emperador de Asiria*. D.: Fernando Arrabal. I.: Emmanuelle Riva, George Shannon, Hachemi Marzouk, Marco Perrin, François Chatelet, Gérard Borlant, Jean Chalon, Marie-France, Raoul Couret, Yves Le Moustre. V.: Libre (*Recreación*).

L´arbre de Guernica (El árbol de Guernica). Pr.: Babylone Films/Gérard Wolf (Francia–Italia), 1975. G.: Fernando Arrabal, basado en *Guernica*. D.: Fernando Arrabal. I.: Mariangela Melato, Ron Faber, Cosimo Cinieri, Franco Ressel, Cyrille Spiga, Mario Novelli, Diego Bardon, Franco Doria, Adriano Cornelli, Bento Urago. V.: Libre (*Recreación*).

Le cimetière des voitures. Pr.: Babylone Films (Francia), 1981. G.: Fernando Arrabal, basado en *El cementerio de automóviles.* D.: Fernando Arrabal. I.: Alain Bashung, Juliet Berto, Micha Bayard, Roland Amstutz, Denis

Manuel, Dominique Maurin, Fanny Bastien, Richard leduc, Didier Lesour, Serge Feuillard. V.: Libre (*Recreación*).

IV.7.3. **Arteche Goñi,** Juan José (San Sebastian, 1929)

Adaptador, traductor y comediógrafo, comenzó su actividad literaria cultivando la narrativa breve que publica en la revista *Juventud*. En los años sesenta se inicia en el mundo de la escena como adaptador, con más de doscientas adaptaciones de autores anglosajones, franceses, rusos e italianos, siendo su último trabajo en este campo *El diario de Ana Frank* (Goodrich y Hackett), que dirigió José Tamayo en 2001. Como autor ha estrenado piezas musicales, en colaboración con Ángel Fernández Montesinos (*Por la Calle de Alcalá, I y II*, 1983-1987; *Mamá quiero ser artista*, 1986, *Arniches 92*, 1992, etc.), y comedias vodevilescas. De la colaboración con un especialista de este género, Juan VASZARY (Budapest, 1899-Madrid, 1963), es la pieza *Calle del Río nº 27*, título que no figura como estrenado en España sino en Cuba de donde parece que la reciclaron para su versión cinematográfica en México. Por la sinopsis argumental que consultamos su argumento presenta una combinación de *Las Leandras* con *Casa de mujeres*, de Suárez de Deza (E.GARCÍA RIERA, XIV, 1994: pp. 136-37).

La casa de las muchachas. Pr.: Fernando Cortés y Lucho Gatica (México), 1968. G.: Alfredo Varela, Jr., y Fernando Cortés, basado en *Calle del Río Nº 27*. D.: Fernando Cortés. I.: Amparo Rivelles, Enrique Rambal, Maura Monti, Héctor Lechuga, Gilda Mirós, Malú Reyes, Óscar Pulido, Alfredo Varela, Jr., Arturo Cobo, Julien de Meriche, Óscar Ortiz de Pinedo. V.: Libre (*Deformación*).

IV.7.4. **Gala,** Antonio (Brazatortas [Ciudad Real], 1936)

Dramaturgo, poeta y novelista, se dio a conocer en el teatro con *Los verdes campos 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*, constituyeron dos grandes éxitos de público y 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*, 1981, *Samarkanda*, 1985, *Los bellos durmientes* (1994), *Las manzanas del viernes*, 1999), el musical *Carmen, Carmen* (1988), y por último, *Inés desabrochada* (2003)[239], para volcarse después en la narrativa con varias novelas (*La pasión turca, Más allá del jardín*, *Las afueras de Dios,*etc.), la poesía y el periodismo.

Gala se inició escribiendo guiones para RTVE en 1967, pasando después a colaborar en cine con dos guiones para películas de Mario Camus y en una adaptación actualizada de la obra de Benavente, *Pepa Doncel* (L.Lucia, 1969). De su obra teatral sólo se ha hecho una adaptación, la de la obra que lo consagró popularmente, *Los buenos días perdidos*, con más de 500 representaciones en Madrid y una larga gira de año y medio por la Compañía de Mary Carrillo (1973-75). El director Rafael Gil contó para esta versión con la intervención del autor en el guión en el que se ampliaba el número de personajes de la pieza original, de cuatro a ocho.

Los buenos días perdidos. Pr.: Coral P.C. (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, Manuel Ayuso. V.: Ilustrativa.

IV.7.5. **Lázaro Carreter,** Fernando (Zaragoza, 1923 – Madrid, 2004)

Filólogo, dramaturgo y crítico teatral, se dio a conocer como autor con su primera obra, *La señal*, que en 1956 montó Claudio de la Torre en el Teatro María Guerrero. A ésta 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 Ángel 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 desa-

239. Para estudiar su trayectoria como dramaturgo remito a Andrés Amorós, "Introducción biográfica y crítica", en Antonio Gala, *Los buenos días perdidos. Anillos para una dama*, Madrid, Castalia, 1987, pp. 9-107; y a los ensayos de 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.

rrollismo, y la película –convertida por entonces en el título más taquillero del cine español, al recaudar en un año 70 millones de pesetas–, ha quedado como documento sociológico de la época[240].

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. V.: Ilustrativa.

IV.7.6. **López Aranda,** Ricardo (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 por el de *Cerca de las estrellas*, que cosechó en 1960 un extraordinario éxito. Dio a conocer luego *Noches de San Juan* (1964), cuyo fracaso le obligó a dedicarse a la adaptación escénica de textos narrativos y dramáticos de autores célebres (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*, y, en 1983, *Isabel, reina de corazones*, que resultó otro inesperado éxito para su autor al abordar el tema del destierro de Isabel II en clave de alta comedia. Como guionista desarrolló una intensa actividad para televisión, siendo menor sus colaboraciones cinematográficas entre las que se cuentan dos adaptaciones de obras galdosianas (*Fortunata y Jacinta*, A.Fons, 1969), y *Tormento* (P.Olea, 1974). Su primer contacto con el cine había sido a través del director César Ardavín, quien lo contrató para hacer la adaptación fílmica de su exitosa obra, *Cerca de las estrellas*, en 1961. La película poseía un marcado sabor teatral al ajustarse su acción a las mismas unidades de lugar y tiempo que la pieza pero su hábil planificación y vigorosa interpretación le valieron importantes premios, entre ellos el de Mejor Película de Habla Española en el Festival de Mar del Plata 1962.

240. Sobre la importancia de la película como tal, Véanse Florentino Soria, "Panorama sobre la comedia cinematográfica española", en *La comedia en el cine español*, Ramón Rubio (coord.), Madrid, Imagfic, 1986, p. 14, y P. Vera Nicolás, *El cine en la educación de los españoles*, op. cit., pp. 165-66.

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 Ávila, Adriano Domínguez, Enriqueta Carballeira, Gonzalo Cañas. V.: Ilustrativa.

IV.7.7. **Mañas,** Alfredo (Ainzón [Zaragoza], 1924 – Madrid, 2000)

Hombre de teatro total –actor, director, adaptador, además de autor–, estrenó su primera obra 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 *pícara molinera*. Le siguió su pieza más celebrada, *La historia de los Tarantos* (1962), una trasposición del tema de los amores de Romeo y Julieta a la comunidad gitana. 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 la adaptación de textos clásicos, entre los que destacan los de tema galdosiano (*Misericordia*, 1972, y *Miau*, 1987), y en el ámbito del cine colaborando en varias adaptaciones literarias sobre novelas de Vélez de Guevara (*El Diablo Cojuelo*, 1970), Anatole France (*El Cristo del Océano*, 1970), Galdós (Marianela, 1972), y Eugenio Noel (*Las siete cucas*, 1980).

De su teatro ha sido la renombrada pieza gitana la que atrajo más al cine al ser llevada en dos ocasiones. La más acertada fue sin duda la primera, *Los Tarantos* (1963), en la que su director 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 esta película nominada para el Oscar de Hollywood de 1964. Para la segunda versión, *Montoyas y Tarantos* (1989), el director Vicente Escrivá también acudió a intérpretes del mundo del baile, y, para el guión contó con el propio autor que no consiguió infundir lanecesaria consistencia dramática a los nuevos pasajes introducidos.

Los Tarantos. Pr.: Tecisa/RB Films (España), 1963. G.: Francisco Rovira-Beleta, basado 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. V.: Creativa.

Escena culminante de ***Los Tarantos* (1963)**, la acertada traslación al mundo gitano de la tragedia de Romeo y Julieta.

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. V.: Libre (*Deformación*).

IV.7.8. **Martín Recuerda,** José (Granada, 1922-2007)

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 primeras piezas (*La llanura*, 1954, y *Los átridas*, 1955). Obtuvo el Premio Lope de Vega 1958 por *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 han contribuido a su reconocimiento popular, junto con

La furiosa reacción de las artistas de ***Las salvajes en Puente San Gil* (1966)**, contundente adaptación de la obra de Martín Recuerda dirigida por Antoni Ribas.

¿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 escena se encuentran *El engañao*, estrenada en 1981, *El carnaval de un reino*, en 1985, y *La Trotski*, dada a conocer en la Expo de Sevilla de 1992[241].

Como guionista cinematográfico, este autor concibió diversos proyectos de tema histórico y social (*Mudarra y los siete Infantes de Lara*, 1963, *El Ebro*, 1983, y *La gitanica Rosa*, 1985) que no han llegado a rodarse. Pero es su obra *Las salvajes en Puente San Gil* la única llevada al cine, elegida por Antonio

241. Para un mejor conocimiento de la trayectoria del dramaturgo, remito al estudio de su especialista, Ángel Cobo, *José Martín Recuerda: Génesis y evolución de un autor dramático*, Granada, Diputación Provincial, 1993.

Ribas para hacer su debut como director en 1966, coincidiendo con el período aperturista de García Escudero. En el contexto del Nuevo Cine Español de los 60 –plagado de guiones originales y escasas adaptaciones literarias–, el film homónimo de Ribas, rodado en blanco y negro y escenarios naturales, sobresale por el proceso seguido para verter al cine un texto metateatral abscribiéndose a los postulados del *realismo crítico* de aquel movimiento.

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, Cándida Losada, Charo Soriano, Jesús Guzmán. V.: Metateatral/Creativa.

IV.7.9. **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. También 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 trompetas* (1977), *Salvad a los delfines* (1979), *Entre mujeres* (1988), *Cena para dos* (1991), *Siempre en otoño* (1992), *¿Y ahora qué?* (1996), *Smoquin* I y II (2001– 03), *Desconcierto* (2004), y *Un hombre en Central Park* (2005), las cuatro últimas para Árturo Fernández.

Su labor teatral la ha alternado con la de guionista profesional desde 1962, continuada hasta la fecha con innumerables films de género y coproducciones y algunas adaptaciones de obras literarias, entre las que destaca *El hombre que supo amar* (1976), film polémico de Miguel Picazo, basado en la novela *Una aventura iluminada*, de José Cruset. De su abundante producción teatral se llevaron al cine tres de sus obras de mayor éxito, con la particularidad de figurar él mismo como adaptador de las tres: *El amor empieza a medianoche* (1973) –versión de *Juegos de medianoche*–, *Violines y trompetas* (1984), y *La chica de la piscina* (1986), versión de *La muchacha sin retorno*, rodada en coproducción con México.

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, Fernando Guillén, Loreta Tovar. V.: Ilustrativa.

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, Sonia Martínez. V.: Ilustrativa.

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, Carmen Salinas, Arturo Beristain. V.: Ilustrativa.

IV.7.10. **Muntañola,** Joaquín (Barcelona, 1914)

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, 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* (un campesino que se resiste a vender su huerto a una inmobiliaria) 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. 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* (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*, cinta 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, Carlos Saldaña *Alady*, Alicia Tomás, Enrique Na-

varro, Pilar Velázquez, Monserrat Julió, Ángel Álvarez, Luis Morris. V.: Libre (*Deformación*).

IV.7.11. **Palmero,** Javier (Madrid, ¿1946?)

Director y autor de teatro, es hermano del director artístico Rafael Palmero el cual hizo los decorados de su ópera-prima, *Manuel y Clemente* (1985). Escribió una comedia, *Papá quiere ser libre*, que aún sin haberse estrenado la adaptó al cine Miguel Ángel Rivas con el título de *Otra vez adiós* (1979). En ella se contaba en clave de comedia agridulce el encuentro entre la amante y la esposa de un hombre casado en el que aquélla le comunica que las va a abandonar a las dos por una tercera, propiciando que ambas se hagan amigas para averiguar quién es esa mujer y evitar que el marido las deje.

Otra vez adiós. Pr.: Miguel Ángel Rivas (España), 1979. G.: Javier Palmero y Miguel Ángel Rivas, basado en *Papá quiere ser libre*. D.: Miguel Ángel Rivas. I.: Irene Gutiérrez Caba, Héctor Alterio, Charo Soriano, Beatriz Elorrieta, Ana Obregón, Emilio Gutiérrez Caba. V.: Ilustrativa.

IV.7.12. **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 Abelardo*, montada por el Teatro Popular Universitario. 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* (1957), *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), *El canto de la cigarra* (1960), *La boda de la chica* (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), *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)[242]. Las vinculaciones del autor con la industria del cine se reflejan en dos aspectos:

a) Paso, argumentista, guionista y director

La importancia de Paso en el cine español debe buscarse, antes que como director, en su abundantísima labor como guionista en la que se inició mucho antes de triunfar en el teatro[243]. Sus más interesantes trabajos son los primeros, hechos 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. Entre 1956-1968 siguió colaborando en varios títulos como argumentista, guionista o dialoguista, hasta debutar en 1968 como realizador al adaptar su obra *No somos ni Romeo ni Julieta*, que fue seguida de otras dos versiones teatrales suyas y de la comedia homónima de Muñoz Seca, *Los extremeños se tocan* (1969).

b) Paso, autor adaptado

Es el segundo autor más adaptado a lo largo del siglo XX –después de Arniches–, con 37 films, los cuales –fechados con preferencia entre 1960-1975– se enmarcan en el período culminante de su carrera y aparecen repartidos en tres países:

1. ESPAÑA.– Aquí se rodó una treintena de films cuando el *boom* teatral que significó su producción en la época desarrollista se convirtió en moda cinematográfica que ningún director comercial quería dejar pasar. Esta bús-

242. Alfredo Marquerie ofreció una pequeña biografía y ensayo de su producción teatral estudiando y clasificando temáticamente las obras del período 1946-1969, en *Alfonso Paso y su teatro*, Madrid, Escelicer, 1960. Para un conocimiento mayor de su etapa posterior, remito al trabajo de José Monleón, "Alfonso Paso y su tragicomedia", en *El teatro de humor en España*, ed.cit., pp. 247-268; y sobre Paso como fenómeno cultural y sociológico, Véase Luis Molero Manglano, *Teatro español contemporáneo*, Madrid, Editora nacional, 1974, pp. 116-136.

243. Para una detallada y exhaustiva relación de títulos, remito a la ficha filmográfica que aportan Esteve Riambau y Casimiro Torreiro, *Guionistas en el cine español...*, op. cit., pp. 455-56.

Rueda de sospechosos en el escenario de ***Usted puede ser un asesino* (1961)**, agilísima traslación al cine de una comedia macabra de Alfonso Paso.

queda de rentabilidad comercial en las piezas de Paso no se corresponde con la calidad de sus versiones que apenas dieron lugar a comedias aceptables. El director que más éxito artístico y popular alcanzó con los temas de Paso fue José María Forqué –en especial, *Usted puede ser un asesino*, 1961, y *Las que tienen que servir*, 1967–, lo que animó a otros muchos realizadores a seguir su ejemplo sin alcanzar los mismos resultados, salvo algunos títulos aceptables (*Navidades en junio* –basado en *El cielo dentro de casa,*1960–, *Adiós, Mimí Pompón*, 1960, *Cena de matrimonios*, 1962, y *Vamos a contar mentiras*, 1962), entre los que no figuran como tales las cintas dirigidas por el propio autor.

2. MÉXICO.– En este país se realizaron las únicas versiones de dos de las mejores obras del comediógrafo (*Sí, quiero*,1965, y *La corbata*, allí rebautizada como *El primer paso...de la mujer*, 1971), que, al trasplantarse al medio azteca, toda su frescura y genuino humorismo, quedaban distorsionados, y, en especial, la segunda, sometida a la más desorbitada acumulación de varios

temas (además de *La corbata*, la película contenía elementos de *El malvado Carabel* y de un episodio lubitchiano del film *Si yo tuviera un millón*).

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 de cuyos originales tampoco dejaban nada en pie las cintas, puestas al servicio del cantante Palito Ortega (*Fiebre de primavera* [*La fiebre de junio*], 1965, *Me gusta esa chica* [*Casi Lolita*], 1972), del cómico José Marrone (*De profesión sospechosos*, 1965), y de una pareja de cómicos que estropeaban la divertida *Vamos a contar mentiras* en clave de comedia *de miedo* (*Mingo y Aníbal en la mansión embrujada*, 1986). La versión de *Vivir es formidable* (1965), de Leo Fleider, respondía también a esa forma de desfigurar por completo el tema de la pieza que le servía de base.

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, Félix Fernández, José Marco Davó, Maite Blasco. V.: Ilustrativa.

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 Closas, Marga López, Rafael Alonso, María del Puy, José Luis López Vázquez, Tony Soler, Gracita Morales, Mercedes Barranco, Juan Cortés. V.: Ilustrativa.

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, Amparo Baró, Antonio Ferrándis, José Orjas, Santiago Ontañón. V.: Ilustrativa.

Cuidado con las personas formales. Pr.: P.C. Brío/J.M.López Patiño (España), 1961. G.: Agustín Navarro, Alfonso Paso, Manuel Pilares y Rafael J. Salvia, según la obra homónima. D.: Agustín Navarro. I.: Antonio Vilar, María Martín, José Rubio, José Luis López Vázquez, Luchy Soto, María Luisa Merlo, Simón Andreu. V.: Ilustrativa.

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, Ángel Garasa, Julio Núñez, Teresa Velázquez, Fran-

cisco Piquer, Gracita Morales, Irán Eory, Rafael Bardém, Lola Gaos. V.: Libre (*Deformación*).

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, Elena María Tejeiro, Hugo Pimentel, Jesús Puente, Elena Duque. V.: Creativa.

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, Manuel Zarzo, Matilde Muñoz Sampedro. V.: Ilustrativa.

El sol en el espejo. Pr.: Castilla Cooperativa Cinematográfica/F.J.Aicardi Productions (España-Argentina), 1962. G.: José Luis Colina, Antonio Vich y Antonio Román, basado en *Los pobrecitos*. D.: Antonio Román. I.: Ivonne Bastien, Alberto Dalbes, Luis Dávila, José Isbert, María Asquerino, Porfiria Sanchiz, Margarita Lozano, Ismael Merlo, Gracita Morales, Venancio Muro, Enzo Viena, Antonio Prieto. V.: Ilustrativa.

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, Ángel del Pozo, Lina Canalejas. V.: Ilustrativa.

Vamos a contar mentiras. Pr.: Isasi P.C. (España), 1962. G.: Jorge Felíu, José Font-Espina y Antonio Isasi Isasmendi, según la obra homónima. D.: Antonio Isasi Iasmendi. I.: Amparo Soler Leal, Juanjo Menéndez, José Luis López Vázquez, José Bódalo, Laly Soldevila, José Isbert, Gracita Morales, Manolo Morán, Gustavo Re. V.: Ilustrativa.

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.: Javier Armet, Mara Cruz, José Luis López Vázquez, Amelia de la Torre, José Bódalo, Lina Canalejas, Antonio Ferrándis, Antonio Prieto. V.: Ilustrativa.

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 Dafauce, José Sepúlveda, Manuel Peiró, Patricia Luján. V.: Ilustrativa.

El pecador y la bruja. Pr.: Anabel Films (España), 1964. G.: José Luis Martínez Mollá y Manuel Martínez Ramis, basado en *Un roto para un descosido.* D.: Julio Buschs. I.: Mara Cruz, Javier Armet, Manolo Gómez Bur, José Bódalo, Ángela Bravo, Antonio Garisa, Laura Granados, Matilde Muñoz Sampedro. V.: Ilustrativa.

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, Manuel Alexandre, Antonio Almorós. V.: Ilustrativa.

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. V.: Libre (*Traslación* de lugar).

Fiebre de primavera. Pr.: Argentina Sono Film (Argentina), 1965. G.: Enrique Carreras, basado en *La fiebre de junio*. D.: Enrique Carreras. I.: Palito Ortega, Violeta Rivas, Juan Carlos Altavista, Estela Molly, Norberto Suárez, Teresa Blasco, Pedro Quartucci, Luis Tasca, Tono Andreu. V.: Libre (*Deformación*).

De profesión, sospechosos. Pr.: Producciones J.R./P.C.Brío (Argentina-España), 1965. G.: Julio Porter, basado en *De profesión: sospechoso*. D.: Enrique Carreras. I.: José Marrone, Antonio Prieto, Graciela Borges, Teresa Serrador, Nathán Pinzón, Tono Andreu, Darío Víttori, Olga Hidalgo. V.: Libre (*Traslación* de lugar).

Vivir es formidable. Pr.: Pino-Vilouvie (Argentina), 1965. G.: Abel Santa Cruz, según la obra homónima. D.: Leo Fleider. I.: Virginia Luque, Walter Vidarte, Gilda Lousek, Enzo Viena, Maurice Jouvet, Nelly Beltrán, Corrado Corradi, Guillermo Cervantes Luro. V.: Libre (*Deformación*).

Querido profesor. Pr.: Pau Latina Films (España), 1966. G.: Santiago Moncada y Javier Setó, según la obra homónima. D.: Javier Setó. I.: Alfonso Paso, Irene Gutiérrez Caba, Elisa Ramírez, Juan Luis Galiardo, Tomás Blanco, Manuel Galiana, Sara Guash. V.: Ilustrativa.

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*, Lina Morgan, Margot Cottens, Florinda Chico, Álvaro de Luna. V.: Ilustrativa.

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 Núñez, José Bódalo, José Campos, Manolo Gómez Bur, Tomás Blanco, Laly Soldevila. V.: Ilustrativa.

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, Luchy Soto, Gracita Morales, Julissa, Miguel Gila, Joaquín Cordero. V.: Libre (*Deformación*).

Este cura. Pr.: Cesáreo González, S.A./Argentina Sono Film (España-Argentina), 1967. G.: Ariel Cortezzo y Enrique Carreras, según la obra homónima. D.: Enrique Carreras. I.: Antonio Garisa, Evangelina Salazar, Alfredo Mayo, Javier Portales, Norberto Suárez, Teresa Blasco, Emilio Ariño. V.: Ilustrativa.

¡Cómo está el servicio! Pr.: Filmayer Pr., S.A./Pefsa (España), 1968. G.: Vicente Coello y Mariano Ozores, según la obra homónima. D.: Mariano Ozores. I.: Gracita Morales, José Luis López Vázquez, Irene Gutiérrez Caba, Antonio Ferrándis, José Sacristán, José Alfayate, Mary Begoña, Marisol Ayuso. V.: Ilustrativa.

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 Gutiérrez Caba, Enriqueta Carballeira, Antonio Martelo, Florinda Chico. V.: Ilustrativa.

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 Morales, Rosanna Yanni, José Sazatornil *Saza*, Lilí Murati, Antonio Ozores, José Sacristán, Tina Sáinz, Manolo Gómez Bur. V.: Libre (*Deformación*).

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, Ingrid Garbó. V.: Ilustrativa.

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, Miguel del Castillo, Nieves López. V.: Libre (*Deformación*).

Vamos por la parejita. Pr.: Copercines (España), 1969. G.: Alfonso Paso, basado en *Vamos a por la parejita.* D.: Alfonso Paso. I.: Antonio Garisa, Flo-

rinda Chico, Rafaela Aparicio, Emilio Gutiérrez Caba, Enriqueta Carballeira, Milagros Pérez de León, María Luisa San José, Miguel del Castillo. V.: Ilustrativa.

El primer paso...de la mujer. Pr.: Estudios América/Cima Films (México), 1971. G.: Toni Sbert y José Estrada, basado en *La corbata*. D.: José Estrada. I.: Ricardo Blume, Ana Martín, Verónica Castro, Ricardo Cortés, Guillermo Orea, Arturo *Bigotón* Castro, Óscar Ortiz de Pinedo, Virginia Gutiérrez, Hortensia Santoveña. V.: Libre (*Fusión*).

Me gusta esa chica. Pr.: Argentina Sono Film (Argentina), 1972. G.: Ulyses Petit de Murat, basado en *Casi Lolita*. D.: Enrique Carreras. I.: Palito Ortega, Evangelina Salazar, Raúl Rossi, Irma Córdoba, Fidel Pintos, Arturo Puig, María de los Ángeles Medrano. V.: Libre (*Deformación*).

El abuelo tiene un plan. Pr.: Filmayer Pr., S.A. (España), 1972. G.: Vicente Coello, Juan 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.V.:Libre (*Deformación*).

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, Emilio Laguna. V.: Libre (*Deformación*).

El canto de la cigarra. Pr.: Lotus Films Internacional, S.A. (España), 1980. G.: Hermógenes 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. V.: Ilustrativa.

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. V.: Ilustrativa.

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, Javier Lozano, Isidro Luengo. V.: Ilustrativa.

Mingo y Aníbal en la mansión embrujada. Pr.: Cinematográfica Victoria SRL (Argentina), 1986. G.: Roberto Peregrino Salcedo, Enrique Carreras y Salvador Valverde, basado en *Vamos a contar mentiras*. D.: Enrique Carreras. I.: José Carlos Altavista, Juan Carlos Calabró, Tristán, Cristina del Valle, Luis

Medina Castro, Horacio O´Connor, Elizabeth Killian, Adolfo García Grau. V.: Libre (*Deformación*).

IV.7 13. **Rodríguez Méndez,** José María (Madrid, 1925– 2009)

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 *Vagones de madera* –presentada por el TEU de Barcelona en 1959– que supuso su primer drama importante, seguido de *Los inocentes de la Moncloa* (1960), *El círculo de tiza de Cartagena* (1960), *La vendimia de 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 Pingajo 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[244], y *Farandul* (2006),su último título puesto en escena. Entre sus restantes piezas se encuentran otras que no han tenido fácil salida, y un *Oratorio* (*Teresa de Ávila*, 1981), monólogo para una actriz que finalmente halló la oportunidad al ser interpretado en 1982 por Maria Paz Ballesteros, al cumplirse el Cuarto Centenario de la muerte de Santa Teresa, y cuya versión televisiva filmó la ORTF francesa durante las representaciones en un templo madrileño, con destino al film documental *Notes sur Teresa de Jesús* (Pierre Gange, 1982), inédito en España.

La relación del dramaturgo con el cine –salvo su participación sin acreditar en el guión de *Los Tarantos*– sólo se establece a través de *Flor de Otoño*, considerada una de sus obras más interesantes, que sitúa la acción en los años 30, en el barrio Chino barcelonés, 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. Antes de que esta pieza llegase a estrenarse en 1982, el productor José Frade adquirió los derechos para su adaptación, titulándose *Un hombre llamado Flor de Otoño* (1977), pero al autor no le dejaron intervenir en el guión que fue encomendado a Rafael Azcona. Con respecto a esta libre recreación de su obra, Rodríguez Méndez siempre se ha

244. Sobre el teatro de este autor es obligado citar el estudio de César Oliva en *Cuatro dramaturgos realistas en la escena de hoy: sus contradicciones estéticas*, Murcia, Universidad, 1978, y la tesis doctoral –no publicada– de José Martín Recuerda, *Personalidad y obra dramática de Rodríguez Méndez*, Universidad de Granada, en la que recoge los trabajos escritos y dispersos en torno a este autor.

mostrado decepcionado incluso con la elección de José Sacristán para encarnar el doble personaje central del que piensa *"no fuera el actor idóneo"*[245].

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, Antonio Corencia, Carlos Piñeiro, Paco España. V.: Libre (*Recreación*).

IV.7.14. **Romero,** Emilio (Arévalo [Ávila], 1917 – Madrid, 2003)

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. Como autor de teatro 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, *Sólo Dios puede juzgarme*, 1969, *El amante jubilado*, 1970, *Casa Manchada*, 1974, *Yo fui amante del Rey*, 1980, etc.), aún cuando obtuvo su más sonoro triunfo con la comedia *de boulevard*, *Verde doncella* (1967). El director Rafael Gil extrajo de ella al año siguiente la película homónima y con un reparto de atractivo comercial.

Verde doncella. Pr.: Coral P.C. (España), 1968. G.: Rafael J.Salvia, según la obra homónima. D.: Rafael Gil. I.: Sonia Bruno, Juanjo Menéndez, Antonio Garisa, Julia Caba Alba, Mary Paz Pondal, Venancio Muro, Rafael López Somoza. V.: Ilustrativa.

IV.7.15. **Romero,** Roberto (Buenos Aires, ¿?)

Bailarín-coreógrafo y comediógrafo 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 después de rebasar las 200 representaciones. Esta comedia costumbrista poseía el acierto de crear un tipo femenino delicioso, y, en la siguiente, *Acelgas con champagne* (1969), el joven autor abordaba de forma desenfadada el tema del tipo sexualmente

245. 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.

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 fueron *Fruta madura* (1974), *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. De tres de sus exitosas comedias teatrales se han efectuado versiones cinematográficas pensadas para lucimiento de actrices, como Analía Gadé (*Coqueluche*), Celia Gámez y Esperanza Roy (*Mi hijo no es lo que parece*, versión musical de *Acelgas con champagne*), y Lina Morgan (*Un día con Sergio*).

Coqueluche. Pr.: Filmayer/Estudios Roma, S.A. (España-Italia), 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, Luis Sánchez Polack Tip. V.: Libre (*Deformación*).

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, Eloy Arenas, Pilar Gómez Ferrer. V.: Libre (*Traslación* de género).

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. V.: Libre (*Deformación*).

IV.7.16. **Salom,** Jaime (Barcelona, 1925)

Dramaturgo y oftalmólogo, alternó ambas actividades durante muchos años, iniciando su labor teatral en los circuitos de cámara y ensayo con su obra *El mensaje* (1954). 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 baúl de los disfraces*, 1964), el dra-

ma *moral* y *simbolista* (*La casa de las chivas*, 1968, *La playa vacía*, 1970, y *La noche de los cien pájaros*, 1972), la problemática amorosa (*Una hora sin televisión*, 1986), y la sociopolítica (*Los delfines*, 1969, *El corto vuelo del gallo*, 1980, *El señor de las patrañas*, 1990, *Esta noche no hay cine*, 2004, etc.), y las obras biográficas como *Casi una diosa* (1993), sobre Gala-Dalí, *El otro William* (1998), en torno a Shakespeare, y *Las señoritas de Avignon* (2001), sobre el joven Picasso[246].

La mayor parte de las películas inspiradas en sus obras han contado con la participación de este autor en la elaboración de los guiones, salvo en el de la versión de su más exitosa pieza (*La casa de las chivas,* 1971), cuyo semifracaso vino a contrastar con el triunfo excepcional de la obra en los escenarios (en Madrid rebasó con 1343 representaciones el récord de permanencia en cartel). La adaptación de las dos primeras se debieron al mismo director, Miguel Iglesias, hombre vinculado a su teatro por haber montado triunfalmente la reposición de su obra *El mensaje* en 1959, en el teatro Alexis de Barcelona, y haber dirigido las películas *Carta a una mujer* (1961), basada en aquélla, y *Tu marido nos engaña* (1958), sobre *El triángulo blanco*. Luego ha participado de las adaptaciones de *Los culpables* (1962), y de *La playa vacía* (1976).

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, José María Caffarel. V.: Ilustrativa.

Carta a una mujer. Pr.: Cineprodex (España), 1961. G.: Jaime Salom y Miguel Iglesias, basado en *El mensaje*. D.: Miguel Iglesias. I.: Emma Penella, Luis Prendes, José Guardiola, Rafael Durán, Luis Induni, José Moreno, Alicia Tomás. V.: Ilustrativa.

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. V.: Ilustrativa.

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, Ricar-

246. Para un acercamiento a la biografía teatral y al estudio temático y estructural de su obra, remito a los ensayos de Alfredo Marquerie, *Realidad y fantasía en el teatro de Jaime Salom*, Madrid, Escelicer, 1973, Phyllis Zatlin-Boring, *Jaime Salom*, Boston, Twayne Publishers, 1982, y, en especial, al de su especialista, Jesús Izquierdo Gómez, *Obra teatral de Jaime Salom*, Granada, Universidad, 1993.

do Merino, Pedro Mari Sánchez, Antonio Casas, Adriano Domínguez, Rafael Hernández. V.: Ilustrativa.

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, Florinda Chico, Emiliano Redondo. V.: Libre (*Deformación*).

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 Gavaldón. I.: Amparo Rivelles, Jorge Rivero, Pilar Velázquez, Queta Claver, Luis Ciges. V.: Ilustrativa.

IV.7.17. **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. 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.

Zabalza se inició en el cine con dos films con guiones propios –entre los que cabe destacar la comedia de humor negro *Entierro de un funcionario en primavera*, 1958–, como lo han sido todos los de su producción posterior (1964-1972), para los que creó la productora Uranzu Films S.L., y en los que transitó por todos los subgéneros de moda del cine español de la época: *spaguetti western*, *folklórico*, *de terror*, etc. Una excepción a esta poco relevante filmografía es la versión de la obra homónima *Camerino sin biombo* (1965), que ya al escribirla, Zabalza parecía haber pensado en su traslación al cine y, en la cual, siguió fielmente el texto al mantener el mismo número de personajes (un hombre y tres mujeres) y un mismo lugar de acción, esa especie de *huis clos* simbolizado en el camerino de un cabaret de ínfima categoría.

Camerino sin biombo. Pr.: Uranzu Films S.L. (España), 1965. G.: José María Zabalza, según la obra homónima. D.: José María Zabalza. I.: Paloma

Valdés, Germán Cobos, Gemma Cuervo, Carmen Lozano, Francisco Martín. V.: Ilustrativa/Metateatral.

IV.8. Dramaturgos de fin de milenio

Los autores reunidos en este capítulo no todos guardan una relación generacional. Hallamos, en primer lugar, a un escritor catalán ya desaparecido, el polifacético Joan Brossa, cuyo teatro experimental y vanguardista empezó a ser reconocido tardíamente, en los años de la transición democrática. Le siguen otros dos hombres *de teatro* –con una larga trayectoria como actores y directores de escena–, igualmente desaparecidos, 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[247]. Finalmente situamos aquí el núcleo de la llamada *generación del 82* (integrada por nombres como Alonso de Santos, Álvaro 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 *alternativos*, como el catalán Sergi Belbel y el vasco Ramón Barea[248]. También ofrecemos diversos e inclasificables casos de autores y espectáculos teatrales adaptados al cine durante la etapa de fin de siglo. Tal heterogénea 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 realización 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 la escena y otros medios de expresión artísticos. La relación de todos los autores aparece en orden alfabético.

247. Para los cinco autores citados se sigue el cap. "El teatro español de los ochenta", en C.Oliva, *El Teatro desde 1936*, op. cit., pp. 434-436, y Ángel Berenguer y Manuel Pérez, *Tendencias del Teatro Español durante la Transición Política (1975-1982)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1998.

248. Seguimos la denominación de Ignacio Amestoy Egiguren, "La literatura dramática española en la encrucijada de la posmodernidad", *Ínsula*, núm. 601-602, enero-febrero 1997, pp. 3-5; junto al criterio de clasificación propuesto por María-José Ragué-Arias, *El teatro de fin de milenio en España (De 1975 hasta hoy)*, Barcelona, Ariel, 1996.

IV.8.1. **Alonso de Santos,** José Luis (Valladolid, 1942)

Actor, director y dramaturgo, vinculado inicialmente al teatro independiente, y director de la RESAD (Real Escuela Superior de Arte Dramático) desde 1997, se dió 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 el gran público y por la que obtuvo el Premio Nacional de Teatro. En 1988 funda la productora teatral Pentación con la que estrenará sus siguientes obras: *Pares y Nines* (1989), *Digáselo con valium* (1993), *Hora de visita* (1994), y, por último, *Salvajes* (1998), donde aborda el tema de la violencia de los cabezas rapadas. En toda esta etapa, Alonso de Santos en su teatro ha venido desarrollando diversas modalidades de comedia comercial de calidad con temas de incuestionable actualidad[249].

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. En ambas versiones, sin perder de vista el origen teatral, se venían a conservar la mayoría de los diálogos y situaciones y se *aireaba* mínimamente la acción al incorporar los ambientes externos sugeridos por el texto, pero los resultados de las películas distaban mucho de la frescura de las obras originales. En la adaptación de *Salvajes* (2001), con la que debutó como director Carlos Molinero, se tomaron determinados elementos del texto teatral para trazar una crónica de las tribus urbanas que no conseguía convencer dada la incoherente acumulación de aspectos añadidos al esquema original de la pieza.

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

249. Remito al 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.

Manzano, Fernando Guillén, Jesús Puente, Antonio Gamero, Tina Saínz, Simón Andreu. V.: Ilustrativa.

Bajarse al moro. Pr.: Ion Producciones, S.A./Lolafilms, S.A./TVE (España), 1988. G.: Joaquín Oristrell, José Luis Alonso de Santos y Fernando Colomo, según la obra homónima. D.: Fernando Colomo. I.: Verónica Forqué, Antonio Banderas, Aitana Sánchez Gijón, Juan Echanove, Chus Lampreave, Miguel Rellán, Carmelo Gómez. V.: Libre (*Deformación*).

Salvajes. Pr.: Brothers & Sisters (España), 2001. G.: Lola Salvador, Carlos Molinero, Clara Pérez Escrivá y Jorge Juan Martínez, según la obra homónima. D.: Carlos Molinero. I.: Marisa Peredes, Imanol Arias, María Isasi, Manuel Morón, Roger Casamajor, Alberto Ferreiro, Emilio Buale, Marta Suárez. V.: Libre (*Deformación*).

IV.8.2. **Alonso Tomás,** Ángel (Carenas [Zaragoza], 1942)

Director y dramaturgo catalán, estudió Dirección e Interpretación en la Escuela de Teatro Adrià Gual de Barcelona antes de pasar a gestionar y dirigir la Sala Villarroel, un espacio teatral que durante los años 70 ejerció una importante labor para la difusión del teatro independiente en Barcelona. Ha estrenado piezas de autores vanguardistas así como obras y espectáculos escritos por él mismo: *Jocs* (1978), *Comic* (1981), *Freaks* (1983), *Fabulazione* (1986), y *Sexlicht* (1987). En éste último elegía el lenguaje cómico popular para hablar de la frustración de un mundo marginal, de subculturas urbanas y lumpen, y uno de los mejores hallazgos del texto (el episodio de la *puta mili*) se convertiría en fuente de inspiración para otros espectáculos. De la unión de ese texto teatral con las tiras del cómic de *Ivá* (Ramón Tosas) –publicadas en la revista *El Jueves*– saldrían *Historias de la puta mili* (1990), en torno al personaje del sargento Arensibia, y *Makinavaja, el último chorizo* (1989-1991), considerado el mejor espectáculo *de guión* de humor de aquellos años, que arrasó entre la juventud, y que debió parte de su éxito a la perfecta interpretación del personaje de *Makinavaja* que conseguía Ferrán Rañé, a la dirección del montaje y al espacio escénico, absolutamente de cómic, ideado por Raúl Torrent en una manipulación plástica de falsas perspectivas, idóneas para el espectáculo. El éxito de ambos textos obligó a trasladar a sus personajes al cine, pero las dos cintas homónimas resultaron intentos fallidos de trasladar a la pantalla la frescura y la gracia satírica de los personajes del cómic.

Makinavaja, el último choriso. Pr.: Tesauro/Dos Ocho Cine/Tamaya Productions Cinematographiques, S.L. (España), 1992. G.: Carlos Suárez, basado en el espectáculo homónimo y el cómic *Makinavaja*, de Ivá. D.: Carlos Suárez. I.: Andrés Pajares, Jesús Bonilla, Mario Pardo, Pedro Reyes, Mary Santpere, Carmen Conesa, Albert Vidal, Lázaro Escarceller. V.: Libre (*Traslación* de medio).

Historias de la puta mili. Pr.: Motion Pictures, S.A. (España), 1993. G.: Juan Potau, Manuel Esteban, Enrique Urviedo y el Gran Wyoming, basado en el espectáculo homónimo y el cómic de Ivá. D.: Manuel Esteban. I.: Juan Echanove, Agustín González, Achero Mañas, Marc Martínez, David Gil, José María Cañete, Raquel Evans, José Sazatornil *Saza*, Jordi Mollá. V.: Libre (*Traslación* de medio).

IV.8.3. **Amo,** Álvaro 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[250]. Sus dos primeras obras (*Dos*, 1973, y *Una terraza*, 1976) permanecen inéditas, mientras las siguientes se representaron en espacios alternativos: *Geografía* (1985), *Motor* (1988), *La emoción* (1992), y *Lenguas de gato* (1994). 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*, 1968). Es autor de cortos y mediometrajes presididos por el experimentalismo 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), etc. 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 la fusión de su obra teatral homónima y del guión *El Archipiélago*[251].

250. 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 cinematográfica española* (Madrid, Edicusa, 1975).

251. Para una más amplia información sobre este film y la obra filmográfica de su autor, Véase *Contracampo*, núm. 19, febrero 1981, pp. 14-22.

Dos. Pr.: Cinema X (España), 1979. G.: Álvaro del Amo, basado en la obra homónima y el guión *El Archipélago*. D.: Álvaro del Amo. I.: Isabel Mestres y Joaquín Hinojosa. V.: Libre (*Fusión*).

IV.8.4. **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), aunque su obra con más resonancia en el País Vasco es *Pecata minuta*, una farsa escrita y dirigida en 1996 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 revolucionadas. El éxito obtenido por la obra en la comunidad vasca favoreció su adaptación al cine, con la que el propio Barea debutó en el largometraje, contando con las mismas actrices que habían representado la pieza durante dos años.

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 Goenaga, María Isbert, Maruchi Fresno, Itziar Lazkano, Mariví Bilbao, Grupo Musical Hijas del Sol. V.: Ilustrativa.

IV.8.5. **Belbel,** Sergi (Tarrasa [Barcelona], 1963)

Director y autor teatral perteneciente a la promoción de jóvenes autores catalanes, obtuvo el 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, viéndose impulsada su trayectoria con el estreno en diversos teatros de Barcelona y Madrid de *Elsa Schneider*, *En companya d´abisme*, y *Ópera*, 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 *Homes* (*¡Hombres!*, 1994) –que en Madrid se convirtió en

el montaje de más éxito de 1995–, *Després de la pluja* (1994), Premio Nacional de Literatura Catalana, y *Morir (Un moment abans de morir*, 1995). Sus siguientes experiencias han sido los montajes de *La sang* (1999), *El temps de Planck* (2000), y *Forasters* (2004), una densa reflexión en torno a la problemática del racismo y la homofobia y su evolución a lo largo de 40 años, a través de una familia sacudida por la enfermedad de uno de sus miembros y trastocada por la llegada de nuevos vecinos, los *forasteros* aludidos en el título.

La adaptación al cine de tres de sus obras ha estado en manos siempre de Ventura Pons quien lo ha reclamado para escribir el guión de las dos primeras. De esta unión –que sirvió ante todo para difundir la obra del dramaturgo fuera de Cataluña–, 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. Con el segundo texto adaptado de Belbel, *Morir (o no)*, en 1999, se volvían a mostrar interrelacionadas las siete historias que aparecían en el original. Nuevamente Pons ha vuelto a inspirarse en otra obra de Belbel, *Forasters* (2008), por lo potente de su historia que le permite acercarse a la problemática de la sociedad multicultural actual.

Carícies/Caricias. Pr.: Els Films de la Rambla, S.A. (España), 1997. G.: Sergi Belbel y Ventura 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 Sardá, Mercè Pons. V.: Creativa.

Morir (o no). Pr.: Els Films de la Rambla, S.A. (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. V.: Creativa.

Forasters. Pr.: Els Films de la Rambla, S.A./Televisió de Catalunya (TV3) (España), 2008. G.: Ventura Pons, según la obra homónima. D.: Ventura Pons. I.: Anna Lizarán, Joan Pera, Joan Borrás, Dafnis Balduz, Manel Barceló, Aida Oset, Pepa López. V.: Creativa.

IV.8.6. **Benet i Jornet,** Josep Maria (Barcelona, 1940)

Autor de teatro en lengua catalana, se inició muy pronto en la escena con *Una vella 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, alguna de carácter fantástico, 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. 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 en castellano haya adoptado el de *Algún día trabajaremos juntas*, 1996), y *Testament* (1995), que 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 femeninas anónimas. En sus últimas obras, el autor recupera la temática comprometida iniciada en los primeros textos: *El gos del tinent* (1999), *Olors* (2000), *Eso a un hijo no se le hace* (2001), y *Soterrani* (2008).

Las adaptaciones al cine de sus obras han sido abordadas, como en el caso de Belbel y Lluïsa Cunillé, por el mismo director, Ventura Pons, quien viene mostrándose en las dos últimas décadas bastante interesado en recrear visualmente a los autores modernos más representativos de la escena catalana. 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 sobre las tablas. Tras los buenos resultados obtenidos por esta versión, Pons volvió a pedirle al escritor que fuera él mismo quien hiciera la adaptación de *Testament*, a cuya trama original, eminentemente masculina, se añadieron los personajes femeninos aludidos en el texto. De la nueva reescritura hecha por su autor, surgió la película *Amigo/Amado* (1998), que fue recibida excelentemente por la crítica.

Actrius/Actrices. Pr.: Els Films de la Rambla, S.A. (España), 1996. G.: Josep Maria Benet i Jornet y Ventura Pons, basado en *E.R.* D.: Ventura Pons. I.: Nuria Espert, Rosa María Sardá, Anna Lizarán, Mercè Pons. V.: Metateatral.

Amigo/Amado. Pr.: Els Films de la Rambla, S.A. (España), 1998. G.: Josep Maria Benet i Jornet, basado en *Testament*. D.: Ventura Pons. I.: Josep Maria Pou, David Selvas, Rosa María Sardá, Mario Gas, Irene Montalà. V.: Creativa.

IV.8.7. **Brossa,** Joan (Barcelona, 1919 – 1998)

Poeta, escenógrafo y dramaturgo profundamente arraigado en la identidad catalana, animador del grupo *Dau al Set* (1948), junto a Tápies, 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. Con la democracia llegó un cierto reconocimiento de su teatro, al representarse en Barcelona el espectáculo *Quiriquibí* (1976), extraído de diversas piezas escritas en los cuarenta (*Strip-tease y teatre irregular, Fregolismes*, *El sord mut*, y la que daba título al montaje dirigido por Fabià Puigserver). En sus obras hay una simbiosos 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*. El reconocimiento internacional e institucional le llegó en los años 80 y 90, al representarse alguna de sus obras propiamente dramáticas (como *Brossiana*, 1991, y *Somnis*, 1996), y, tras su fallecimiento, los dos espectáculo-homenaje que le ha dedicado el Teatre Lliure de Barcelona, *Cantonada Brossa* (1999), y *Brossalobrossotdebrossat* (2008).

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 su obra *Concert irregular*, y contó para sus primeros films experimentales con la colaboración del escritor como guionista (*No compteu amb els dits/No contéis con los dedos*, 1967, *Nocturno 29*, 1968, y *Umbracle*, 1971). Otro director, Manuel Cussó-Ferrer –perteneciente a una nueva generación de cineastas catalanes–, abordó en 1988 la única adaptación al cine de una obra de teatro de Brossa, inspirándose en una de las acciones-espectáculo que conforman el volumen *Postteatre* (1947-1962), la titulada *Entreacte*. La película homónima se desarrollaba durante el descanso de una 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.

Entreacte/Entreacto. Pr.: Kronos/Plays Films, S.A. (España), 1988. G.: Manuel Cussó-Ferrer y Pilar Parcerisas, según la obra homónima. D.: Miguel Cussó-Ferrer. I.: Inma Belial, Fermí Reixach, Vanessa Lorenzo, Rosario Flores, Herman Bonnin, François Montagut. V.: Metateatral.

IV.8.8. **Cabal,** Fermín (León, 1948)

Dramaturgo, director teatral y cinematográfico, se inició en el teatro independiente de los años 60-70, con el Grupo *Los Goliardos*, uniéndose después a Tábano y El Buho, dándose a conocer como autor con *¡Tú estás loco, Briones!* (1978), y *¿Fuiste a ver a la abuela?* (1979), farsas de claro contenido crítico. 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), *Travesía* (1993), y *Castillos en el aire* (1995), comenzó una segunda etapa en cuya estética se reflejaba el influjo del cine, al que su autor también se ha dedicado como guionista (en los tres primeros films de Antonio del Real, 1980-1983), y como director (*La reina del mate*, 1985). Su vinculación con el cine arranca en 1980 al colaborar en el guión de *¡Tú estás loco, Briones!*, adaptación de su primera comedia dirigida por Javier Maqua dos años después de su estreno. La película, fiel al espíritu del texto teatral, se aproximaba a una de las tendencias de la comedia española del postfranquismo, en la tradición *esperpéntico coral* que seguía los remotos ejemplos del primer Berlanga y Ferreri.

¡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.V.: Ilustrativa.

IV.8.9. **Els Comediants**

Nombre del Grupo Teatral creado en 1971 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, disfraces, 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), *El sol d´Orient* (1999), *Orfeo ed Euridice* (2004), etc. En el cénit de la popularidad del Grupo, el cineasta valenciano Carles Mira (1947-1993) abordó la filmación del brillante montaje teatral *Alé*, del que surgiría la película *Karnabal* (1985), en la que la peculiar historia de la humanidad que recreaba la obra era contemplada desde la perspectiva de un globo.

Karnabal. Pr.: Aura Films, S. A./Figaró Films, S.A./Imatco, S.A.(España), 1985. G.: Joan Mallarach y el colectivo *Els Comediants*, basado en *Alé*. D.: Carles Mira. I.: Compañía de Teatro *Els Comediants*. V.: Libre (*Traslación* de género).

IV.8.10. **Delibes,** Miguel (Valladolid, 1920 – 2010)

Novelista perteneciente a la generación de postguerra, se dio a conocer con la novela ganadora del Premio Nadal 1948, *La sombra del ciprés es alargada*, a la que siguieron *El camino* (1950), *Mi idolatrado hijo Sisí* (1953), *Diario de un emigrante* (1958), *La hoja roja* (1959), *Las ratas* (1962), *Cinco horas con Mario* (1966), *El disputado voto del señor Cayo* (1978), *Los santos inocentes* (1982), entre otras, siendo la última, *El Hereje* (1998). Ha entrado en el teatro a través de las adaptaciones a ese medio de tres de sus novelas: la primera, *Cinco horas con Mario*, hecha en 1979 en colaboración con Santiago Paredes y la directora del montaje, Josefina Molina; continuó con *La hoja roja* en 1982, donde Delibes rehizo las situaciones y diálogos para escribir el drama homónimo, dirigido por Manuel Collado, y, finalmente, *Las guerras de nuestros antepasados* en 1989, dirigida por Antonio Giménez Rico.

La versión dramática de *Cinco horas con Mario* supuso un hito en la carrera de su intérprete, Lola Herrera, quien no dejó de representarla periódicamente desde su estreno en 1979 durante diez años en toda la geografía española. El extenso monólogo que constituía la novela se convirtió en soliloquio para la escena, sostenido durante la hora y media que duraba la representación sin más recursos que la palabra del texto en boca de la actriz cuya identificación con el personaje sirvió como punto de partida del film *Función de noche*

(1981), un docudrama en torno a la actriz y la toma de conciencia asumida a raiz del complejo personaje del texto escénico. La inclusión en la película de fragmentos grabados directamente de aquella representación sirvieron de contrapunto dramático a la propia trama fílmica, que ha venido a hacer de paradigma de las versiones basadas en la llamada *representación filmada*.

Función de noche. Pr.: Sabre Films, S.A. (España), 1981. G.: Josefina Molina y José Sámano, basado en fragmentos de *Cinco horas con Mario*. D.: Josefina Molina. I.: Lola Herrera, Daniel Dicenta, Juana Ginzo, Natalia Dicenta Herrera, Daniel Dicenta Herrera. V.: Simplificada (*Representación filmada*).

IV.8.11. **Diosdado,** Ana (Buenos Aires, 1940)

Autora, directora y actriz teatral, y guionista de televisión, hija de actores, perteneciente 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. Salvo *Los Comuneros* (1974), de temática histórica, en sus obras siguientes abordará la problemática de la mujer y de las nuevas generaciones: *De Cachemira, chales* (1976), *Cuplé* (1986), *Los ochenta son nuestros* (1988), *Cristal de Bohemia* (1994), *La última aventura* (1999), etc. Su única vinculación con el cine procede de la adaptación de la comedia dramática de su primera pieza convertida en éxito popular por el tema que abordaba en aquel momento: la lucha de los jóvenes por romper con los convencionalismos. Así, tras dos años de representaciones por toda España, el director Rafael Gil acometió la versión cinematográfica de *Olvida los tambores* en 1974, encargando a su autora el guión de la película homónima, que conservaba su tono teatral especialmente en los diálogos pero, contrariamente al montaje, no obtuvo el éxito deseado.

Olvida los tambores. Pr.: Coral P.C. (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, José María Guillén, Monserrat Julió. V.: Ilustrativa.

IV.8.12. **Fernán Gómez,** Fernando (Lima [Perú], 1921 – Madrid, 2007)

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[252]. 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. A estas obras siguieron *Lázaro de Tormes* (1990), inspirada en la novela anónima *El Lazarillo de Tormes* y concebida como un monólogo por encargo de Rafael Álvarez *El Brujo*, y *Morir cuerdo, vivir loco* (2003), un homenaje a Cervantes estrenado en el Centro Dramático Nacional.

Habiendo efectuado en su faceta como director numerosas adaptaciones a partir de autores de novela y de teatro, como Fernández Flórez, Mihura, Muñoz Seca, Paso y Alonso Millán, sin embargo no tuvo ninguna participación en la versión cinematográfica de su obra más exitosa, que recreaba la vida cotidiana de una familia en el Madrid del 36 a través de un tratamiento y composición de carácter dinámico. El productor de *Las bicicletas son para el verano*, le encomendó el guión a Salvador Maldonado –seudónimo de Lola Salvador–, y la realización a Jaime Chávarri, para lograr sintetizar en un metraje standard las tres horas de duración del texto original. La posterior adaptación al cine del texto de *Lázaro de Tormes,* que el autor había escrito para *El Brujo*, la planteó el propio Fernán Gómez sustituyendo la forma del monólogo por una estructura cinematográfica en la que el personaje rememora ante los jueces los episodios de su azarosa vida. En esta versión *El Brujo* asumió el papel de Lázaro en su edad adulta, que ocupa la mayor parte de la película, y el joven Manuel Lozano recreó el de niño en los episodios del ciego y del

252. Para su fructífera y casi inabarcable trayectoria artística, remito a los libros de Manuel Hidalgo, *Fernando Fernán Gómez*, Huelva, Festival Iberoamericano, 1981; Diego Galán y Antonio Llorens, *Fernando Fernán Gómez: apasionadas andanzas de un señor muy peligroso*, Valencia, Fernando Torres/ Fundación Municipal de Cine, 1984; Juan Tébar, *Fernando Fernán Gómez, escritor*, Madrid, Anjana, 1984; AA.VV., *Fernando Fernán Gómez. Acteur, réalisateur et écrivain espagnol*, Bordeaux, Press Universitaires, 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.

clérigo avaro. A mitad de rodaje, días después de que Fernán Gómez leyera su discurso de entrada en la Real Academia Española, éste enfermó y lo sustituyó en la codirección de la película José Luis García Sánchez.

Las bicicletas son para el verano. Pr.: Incine/Jet Films, S.A. (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. V.: Ilustrativa.

Lázaro de Tormes. Pr.: Andrés Vicente Gómez (España), 2001. G.: Fernando Fernán Gómez, según el texto homónimo basado en *El Lazarillo de Tormes*. D.: Fernando Fernán Gómez y José Luis García Sánchez. I.: Rafael Álvarez *El Brujo,* Francisco Rabal, Manuel Lozano, Juan Luis Galiardo, Beatriz Rico, Manuel Alexandre, Agustín González, José Ruiz Lifante, Álvaro de Luna, Francisco Algora, Eva Serrano. V.: Libre (*Traslación* de género).

IV.8.13. **Gil-Albert,** Juan (Alcoy [Alicante], 1906 – Valencia, 1994)

Vivió en Valencia los años de su juventud y publicó sus primeros libros de poesía (*Misteriosa presencia*, 1934, *Candente horror,* 1936, y *Palabras a los muertos*, 1939), antes de exiliarse a México y Argentina donde colaboró en la fundación de revistas literarias. Tras el regreso a España en 1947, su producción poética y narrativa apareció en ediciones de difusión limitada hasta su resurrección literaria en 1974 con diversos libros como *Crónica general*, *Los días están contados*, *La meta-física*, etc. A este proceso de reincorporación a la literatura española pertenece la novela *Valentín (Homenaje a Shakespeare*), publicada también en 1974, que trascurría en la época del dramaturgo inglés. Con la adaptación teatral de dicha novela bajo la forma de monólogo, escrita y dirigida por el futuro director y guionista cinematográfico con formación en escuelas de arte dramático, Juan Luis IBORRA (Alfaz del Pí [Alicante], 1959), Gil-Albert entrará en el mundo de la escena, primero, al ser estrenada la pieza en la Sala Olimpia de Madrid en 1983, y en el del cine años después con su versión homónima. Sería el propio Iborra, tras su paso a la realización cinematográfica, quien abordara la traslación a la pantalla del monólogo *Valentín* (2002), que resultó una versión libérrima de la adaptación teatral llevada a cabo por él mismo a partir de la novela homónima. La película –aparte la reflexión metateatral incorporada por retratar las pasiones y odios de una compañía teatral embarcada en representar un montaje shakesperiano– no se

apoyaba en un único personaje sino que reconvertía la estructura del texto original añadiendo otros y ampliando la acción con nuevas subhistorias, además de cambiar la época histórica del dramaturgo por la actual.

Valentín. Pr.: Cuarteto Producciones Cinematográficas (España), 2002. G.: Juan Luis Iborra y Marc Cases, basado en la pieza homónima sobre la novela de Juan Gil-Albert. D.: Juan Luis Iborra. I.: Lluís Homar, Iñaki Font, Lola Cardona, David Selvas, Alberto San Juan, Jorge Bosch, Mercè Pons, Roberto Álamo, Ana Pascual, Jaroslaw Bielski, Miguel García Borda, Elisa Matilla, Armando del Río. V.: Libre (*Traslación* de género), y Metateatral.

IV.8.14. **Gordon,** Rafael (Madrid, 1946)

Autor dramático y cineasta, en 1968 fundó la sociedad Producciones Gordon con la que realizó diversos cortos, y su primer largometraje (*Tiempos de Constitución*, 1978). En 1983 inició una actividad incesante como dramaturgo con la obra *La voz de la sangre* y numerosas piezas recopiladas y editadas bajo el epígrafe de *Teatro Breve (1992-2004)*. De entre éstas destacan dos –por la utilización del monólogo y una visualidad directa cercana al ojo de la cámara cinematográfica–, fechadas en 1996 y 2000, respectivamente, que el propio autor adaptó al cine con los títulos de *La Reina Isabel en persona* (2000), y *Teresa, Teresa* (2002)-basada en *Autorretrato de Teresa de Ávila–*. En la primera, la misma intérprete que representó el monólogo teatral (Isabel Ordaz), pasa en la película a contar la historia de Isabel la Católica cinco siglos después de su época, mientras en la segunda –con la ampliación del número de personajes y sirviéndose de la realidad virtual– Gordon llega a la audacia de hacer interactuar a Teresa de Jesús con los invitados de un *reality-show*.

La Reina Isabel en persona. Rafael Gordon Producciones (España), 1999. G.: Rafael Gordon, según la obra homónima. D.: Rafael Gordon. I.: Isabel Ordaz. V.: Libre (*Traslación* de género).

Teresa, Teresa. Rafael Gordon Producciones (España), 2002. G.: Rafael Gordon, basado en *Autorretrato de Teresa de Ávila*. D.: Rafael Gordon. I.: Isabel Ordaz, Asumpta Serna, Amparo Valle, Ana José Bóveda, Bárbara Elorrieta. V.: Libre (*Traslación* de género).

IV.8.15. **Herrera Suevos,** Eloy (?, 1926)

Actor, autor, director y empresario teatral, estrenó en 1970 su primera obra –formando pareja con Tony Soler, su esposa–, *Están...¡Cómo nunca!*, 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), cosechando sus primeros éxitos en la época de la Transición, vinculados al carácter panfletario y ultraderechista de sus obras (*El socavón*, 1977, *Que Dios os lo demande*, 1979, etc.). Con *Un cero a la izquierda* recorrió toda España por espacio de tres temporadas desde la fecha de su estreno en 1976, y, tras el éxito de las representaciones, emprendió la consabida adaptación al cine ayudado por el realizador-productor Gabriel Iglesias, aunque la película pasó sin pena ni gloria.

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 Galbó, Miguel Ayones, María Isbert, Pedro Valentín, Emilio *El Moro*, Antonio Gamero. V.: Ilustrativa.

IV.8.16. **Herrero,** Pedro Mario (Santiago de Arenas [Oviedo], 1929)

Periodista, autor teatral y hombre de cine, entre 1955-1965 colaboró en diversos diarios, dándose a conocer en los escenarios en 1973 con *La balada de los tres inocentes*, una farsa basada en el sentido del *honor latino*, que alcanzó un considerable éxito por espacio de dos años. La obra siguiente, *No le busques tres piernas al alcalde* (1975), la escribió a la medida del actor Antonio Garisa, cambiando el registro cómico por el dramático en posteriores títulos (*Un día de libertad*, 1983, y *El homenaje*, 1986), y otros que permanecen inéditos. Entró en el cine como colaborador de Tulio Demicheli para quien escribió los guiones de las películas realizadas en España por el director argentino entre 1961-64, y posteriormente rodó seis películas escritas y dirigidas por él (1965-1971). Sus dos primeras y exitosas comedias fueron llevadas a la pantalla nada más concluir la explotación de las mismas en su gira por toda la península, como era previsible, ambas interpretadas por el actor Alfredo Landa en la época en que a éste le cortaban sus trabajos bajo el estereotipo de las comedias al uso. De *La balada...*, Mariano 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 escrita por el autor.

Los pecados de una chica casi decente. Pr.: DIA/Lotus Films Internacional, S.A. (España), 1975. G.: Mariano Ozores, basado en *La balada de los tres inocentes*. D.: Mariano Ozores. I.: Lina Morgan, Alfredo Landa, Antonio Ferrandis, Joaquín Roa, Queta Claver, Pedro Valentín, Adrián Ortega. V.: Libre (*Deformación*).

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, José Cerro, Mara Goyanes, Tito García. V.: Libre (*Deformación*).

IV.8.17. **Heredia Maya,** José (Albuñuelas [Granada], 1947)

Autor y director de espectáculos en donde la música y el baile flamenco desempeñan un papel importante en la acción. Estos elementos aparecían en su primer y más destacado montaje teatral, *Camelamos naquerar* –representado en 1976 por toda España–, en el que, a partir del cante y baile jondos como signos de denuncia, se reivindicaba el mundo gitano. El flamenco pasará a ser el eje vertebrador de todos sus espectáculos posteriores: *Macama jonda* (1983), y *Sueño terral* (1990). Basándose en el primer título y con los mismos intérpretes del montaje, el realizador Miguel Alcobendas –autor de diversos cortos de temática andaluza– concibió un mediometraje documental.

Camelamos naquerar/Queremos hablar. Pr.: Miguel Alcobendas (España), 1976. G.: Miguel Alcobendas, según la obra homónima. D.: Miguel Alcobendas. I.: Mario Maya, Concha Vargas (baile), Antonio Cuevas *El Piki*, Gómez de Jerez (cante), Paco Cortés, José María Ojeda, Jesus Cuadrado, Carlos Arribas, Antonio Ramos. V.: Libre (*Traslación* de género).

IV.8.18. **Iborra,** Manuel (Alicante, 1952)

Licenciado en Ciencias de la Información por la Universidad Complutense de Madrid, e interesado a la vez por el periodismo y por el teatro, asistiendo a clases de Interpretación y Dirección del T.E.I., se introdujo en la realización de spots publicitarios, y en 1981 pasó a debutar en el largometraje, campo en el que ha destacado por *Caín* (1986) y *Orquesta Club Virginia* (1992). En el

ámbito escénico es autor de un monólogo pensado para Fernando Fernán Gómez y no estrenado, *Pepe Guindo*, cuyo protagonista es un viejo músico que, en el tramo final de su carrera, pasa revista a toda su peripecia existencial. Al cabo del tiempo, Iborra extrajo una versión cinematográfica concebida para el mismo cómico y, para evitar la impresión de monólogo recitado ante la cámara, rodeó al protagonista de otros actores en episódicos papeles que ampliaban la acción.

Pepe Guindo. Pr.: Fernando Colomo P.C./Aurum Producciones S.A. (España), 1999. G.: Manuel Iborra, Francisco Gisbert y Santi Arisa, según la obra homónima. D.: Manuel Iborra. I.: Fernando Fernán Gómez, Verónica Forqué, Antonio Resines, Jorge Sanz, Enrique San Francisco, Juan Diego, José María Pou, Pepón Nieto, Emilio Laguna, Francisco Algora, Vicente Haro. V.: Libre (*Traslación* de género).

IV.8.19. **Junyent,** Sebastián (Madrid, 1948 – 2005)

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 Brecht, en 1976. Su comedia *Hay que deshacer la casa* (Premio 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 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. No gozaron de la misma aceptación sus tres obras posteriores (*Señora de...*, 1986, *Gracias, abuela*, 1990, y *Sólo, sólo para mujeres*, 1993).

El aliciente que ofrecían para su versión cinematográfica la triunfal acogida de la primera pieza y la oportunidad de lucimiento a las actrices de la misma no se vieron recompensadas con la película homónima emprendida por el director García Sánchez en 1986. Posiblemente, lo que defraudó del guión es que no profundizara en el enfrentado reencuentro de los dos personajes femeninos de la pieza en lugar de la reelaboración de la historia original, llevada a cabo para ampliar y airear la acción con otras subhistorias de escasa relevancia.

Hay que deshacer la casa. Pr.: Lince Films/Jet Films, S.A. (España), 1986. G.: José Luis García Sánchez y Rafael Azcona, según la obra homónima. D.: José Luis García Sánchez. I.: Amparo Rivelles, Amparo Soler Leal,

Joaquín Kremel, José María Pou, Luis Merlo, Francisco Valladares, José Luis López Vázquez, Agustín González. V.: Libre (*Deformación*).

IV.8.20. **Loxa,** Juan de (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), perteneciente al llamado *teatro gitano andaluz* que pretendía denunciar la marginación gitana. Para la adaptación al cine de este montaje, el productor Nicolás Astiárraga se unió al realizador francés Tony Gatlif, muy atraído entonces por cualquier tema insólito y exótico, contando con el bailarín Mario Maya para interpretar y coreografiar la película, titulada *Corre, gitano* (1982). Ésta constituyó un espectáculo de baile y cante flamencos a través del cual se trasmitía la rebeldía gitana ante la persecución de que era objeto un adolescente gitano por un crimen que no había cometido.

Corre, gitano. Pr.: Nicolás 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 Álvarez *El Brujo*, Manuel de Paula, Félix Rotaeta, José Rubianes. V.: Libre (*Traslación* de género).

IV.8.21. **Lozano,** Timo (?)

Sin más referencias de este autor que su procedencia del ámbito del baile flamenco 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, en el marco del barrio madrileño de Cascorro. El propio autor se convirtió en promotor de su versión cinematográfica, encargando el guión a la realizadora Chus Gutiérrez quien contó con otros colaboradores para su adaptación. 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 del Baus".

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 Álvarez *El Brujo*, Julieta Serrano, Saturnino García, Merche Esmeralda, Pepe Luis Carmona.V.: Libre (*Traslación* de género).

IV.8.22. **Macías,** Fernando (Sevilla, 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 pieza fuertemente satírica, *El velatorio* (1972), se reveló en el Festival de Sitges de 1974 al estrenar *Campanada sin eco* (Premio Guipúzcoa de Teatro 1973), donde afloraban 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. A excepción de otra obra (*La buena vida*, 1980), la producción posterior de este autor ha permanecido prácticamente inédita. Aquella obra que impactó en Sitges, con una estructura casi cinematográfica para mostrarnos el entorno rural sacudido por un hecho erótico-religioso (la serie de milagros que las gentes del pueblo esperan obtener de una joven moribunda tras su intento de violación y apuñalamiento por el hijo de una prostituta), sirvió de base argumental para un film *andalucista* que apenas tuvo difusión comercial, *María la Santa* (1977), realizado por el director de origen cubano afincado en España, Roberto Fandiño.

María la Santa. Pr.: Film Bandera, S.A. (España), 1977. G.: Pancho Bautista y Roberto Fandiño, basado en *Campanada sin eco*. D.: Roberto Fandiño. I.: Antonio Ferrandis, Isela Vega, Patricia Adriani, Iñaki Miramón, José Ruiz Lifante, Idilio Cardoso, Herminia Tejela, Manuel Pereiro, Saturno Cerra. V.: Ilustrativa.

IV.8.23. **Maqua,** Javier (Madrid, 1945)

Dramaturgo, narrador y director de cine y televisión, después de una larga trayectoria en la radio, comoaautor 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*) que, al igual que aquéllas, buscaban la renovación escénica en otros medios de expresión artísticos, con diálogos concisos y acciones sincopadas, entre el lenguaje del cine, el cómic y la narrativa. En 1980 debutó en el largometraje (*¡Tú estás loco, Briones!*), y al cabo de más de quince años, para su segunda película como director, *Chevrolet* (1997), retomó el desolador paisaje urbano de su propia obra teatral *Coches abandonados* –sus tres únicos personajes eran despojos humanos viviendo en un desvencijado

coche–, añadiéndole diversas notas sociológicas mediante la inclusión de personajes marginales que venían a ilustrar ese desasosegador ambiente.

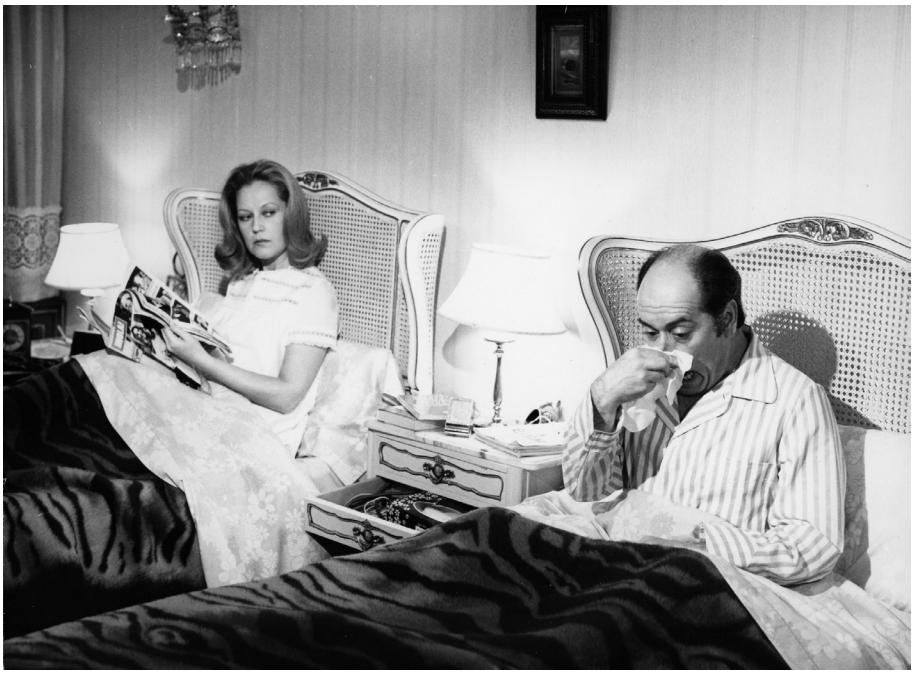
Chevrolet. Pr.: Imval (España), 1997. G.: Javier Maqua, Montxo Armendáriz, Luis Ángel Ramírez y Gaizka Urresti, basado en *Coches abandonados*. D.: Javier Maqua. I.: Manuel de Blas, Javier Albalá, Isabel Orgaz, Juan Margallo, Alfonso Asenjo, Mario Zorrilla. V.: Ilustrativa.

IV.8.24. **Marsillach,** Adolfo (Barcelona, 1928 – Madrid, 2002)

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 montajes. Ha asumido la dirección de diferentes Teatros Nacionales, y se encargó de formar la Compañía Nacional de Teatro Clásico (1986-1996)[253]. 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 período franquista, a partir de técnicas provenientes del café-teatro, el cabaret, las formas musicales y los elementos paródicos. Su extraordinario éxito de público no fue renovado con el estreno de sus posteriores textos: *Mata-Hari* (1983), *Cinematógrafo Nacional* (1984), y *Feliz Aniversario* (1991). Pero la buena recepción de aquel espectáculo impulsó al actor, y ocasional director, José Sacristán, que lo había interpretado en la escena, a elegir dicho texto en su tercera y última experiencia tras la cámara. Para dirigir e interpretar la película homónima en 1992, contó también con la misma actriz (Concha Velasco) que lo había representado por los teatros de toda España 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 añadiendo otros nuevos y distintas situaciones para visualizar la estructura narrativa de la pieza y hacer olvidar su procedencia.

Yo me bajo en la próxima ¿y usted? Pr.: Sogetel (España), 1991. G.: Joaquín Oristrell, según la obra homónima. D.: José Sacristán. I.: Concha Ve-

253. Para conocer la trayectoria artística y los detalles más polémicos de su actividad como actor, director y autor de teatro, cine y TV, remito al libro de Gonzalo Pérez de Olaguer, *Adolfo Marsillach,* Barcelona, Dopesa, 1972, y al volumen autobiográfico de Adolfo Marsillach, *Tan lejos, tan cerca (Mi vida)*, Barcelona, Tusquets, 1998.



La farsa conyugal entre Analía Gadé y J. L. López Vázquez en ***La revolución matrimonial* (1974)**.

lasco, José Sacristán, Tina Sáinz, Ana Álvarez, Juan Jesús Valverde, María Isbert, Isabel Prinz. V.: Libre (*Traslación* de género).

IV.8.25. **Martínez Ballesteros,** Antonio (Toledo, 1929)

Dramaturgo con abundante producción dramática quien, junto con José Ruibal y José María Bellido, suele aparecer en el Nuevo Teatro de los años de decadencia del franquismo. 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 *Farsa de marionetas* (1964), en que aborda la hipocresía sexual, *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[254]. Entre sus últimas piezas estrenadas se encuentran *Pisito clandestino* (1990), *Matrimonio para tres* (1991), *Salir en la foto* (1995), y *Romeo y Julieta se divorcian* (1998).

En 1974, Rafael Azcona escribió la versión cinematográfica de *La revolución matrimonial*, inspirada en una pieza en un acto (*Relato frívolo de una mujer fría*), que trataba de la pareja que resuelve sus crisis en el hogar encontrándose fuera de casa, divorciándose y volviendo a vivir juntos como amantes.

La revolución matrimonial. Pr.: José Frade, P.C. (España), 1974. G.: Rafael Azona, basado en *Relato frívolo de una mujer fría*. D.: José Antonio Nieves Conde. I.: Analía Gadé, José Luis López Vázquez, Ismael Merlo, Pedro Alonso, Terele Pávez, Mónica Kolpek, Ketty de la Cámara. V.: Libre (*Recreación*).

IV.8.26. **Mendizábal,** Rafael (San Sebastián, 1940-Puerto Real [Cádiz], 2009)

Autor de un teatro de corte comercial de cierta ambición, obtuvo consecutivamente el Premio Ciudad de San Sebastián por *Uña y carne* (1990), y por *Feliz cumpleaños, señor ministro*, en 1992, considerada su obra más ambiciosa. No obstante, obtuvo sus más populares triunfos 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 cosechado por la segunda de estas piezas atrajo al director novel, José Luis P. Tristán, para llevarla a la pantalla, un año después de su estreno con la misma intérprete sin que la película obtuviera apenas atención al estrenarse tardíamente.

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, Rafael Castejón, Eduardo del Hoyo. V.: Ilustrativa.

IV.8.27. **Moral,** Ignacio del (San Sebastián, 1957)

Autor procedente de la interpretación en diversos grupos de teatro independiente, se dio a conocer como dramaturgo en 1982, con *La gran muralla*

254. Para su teatro, Véase George E.Wellwarth, *Spanish Underground Drama* [1972], traducción de Carmen Hierro, *Teatro español underground*, Madrid, Villalar, 1978.

(Premio de Teatro Infantil del Ayuntamiento de Badajoz), estrenada en 1988. Sus siguientes obras las estrenó en 1990 (*Días de calor*), y en 1993, *La mirada del hombre oscuro* (Premio de Teatro de la SGAE 93), con montaje de Ernesto Caballero, que abordaba en clave de comedia con toques de ternura y un trasfondo de tragedia social el tema de la emigración a la que se ven forzados muchos africanos. Otros textos suyos son *Oseznos* (1992), *Páginas arrancadas del diario de P.* (1997), y *Rey negro* (1998).

Dos de los novedosos textos de este dramaturgo en los que lanza una mirada de lo cotidiano, impregnada de sentido crítico, han servido de fuente de inspiración cinematográfica. En 1995 Imanol Uribe adaptó libremente *La mirada del hombre oscuro*, con el título de *Bwana*, film en el que construyó a partir del original una comedia cruel que ponía el acento en la visión sarcástica y realista de una familia española y sus reacciones ante el encuentro de un africano en la playa, y que obtuvo el premio a la Mejor Película en el Festival de San Sebastián de 1996. Otra espléndida película, *Barrio* (1997), de Fernando León de Aranoa –inspirada en *Oseznos*–, constituía un acercamiento a la adolescencia marginada del suburbio madrileño en cuyos estrechos muros sus tres ilusionados jóvenes protagonistas van a ir descubriendo un futuro nada halagüeño.

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, Miguel del Arco, Patricia López. V.: Libre (*Recreación*).

Barrio/Quartier. Pr.: Elías Querejeta P.C.,S.L./Sogetel/Mact Productions (España-Francia), 1997. G.: Fernando León de Aranoa, basado en *Oseznos*. D.: Fernando León. I.: Críspulo Cabezas, Eloy Yebra, Timy, Marieta Orozco, Francisco Algora, Concha Gómez Conde, Vicente Haro. V.: Libre (*Recreación*).

IV.8.28. **Pons,** Carles (Vilafranca [Castellón], 1956 – Valencia, 1999)

Actor, director y autor teatral, cuya muerte prematura a los 43 años produjo un hondo dolor 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 circuitos teatrales a través del Grupo La Chula de Castellón. En 1989, contratado por el Centre Dramàtic de la Generalitat actuó en diversos montajes como actor, además de dirigir sus propias

obras. La escritura teatral había centrado su atención, con títulos como *Puja´t al carro* (1985), *El llibre de la selva* (1996), *Ja vénen, ja vénen* (1997), donde abordaba el deterioro ecológico de las islas, o *Nit golfa* (1996), y *El Chapao (sin curro, sin pasta, sin na´...)* (1996), en que incluía los ambientes de marginalidad y delincuencia como parte del entorno social. Es esta última su obra donde quedó plasmada la cercanía del autor con ese otro sector de la juventud pues la escribió en colaboración con los miembros del grupo de teatro del "Kolectivo" de jóvenes del barrio de La Coma de Paterna que eran los auténticos protagonistas de esta experiencia teatral. *El Chapao* se vino representando –desde su estreno en 1999– fuera de los circuitos teatrales establecidos por toda la Comunidad Valenciana, cosechando un éxito espectacular por su especial visión artística de la acción participativa del público, y, al autor, le sobrevino la muerte mientras trabajaba en la adaptación al cine de dicha obra, que, con el título *La tarara del chapao*, se rodó ese mismo año con técnicos y actores valencianos.

La tarara del chapao. Pr.: NISA, S.L. (España), 1999. G.: Carles Pons, Toni Canet, Jorge Goldenberg y Enrique Navarro Monje, basado en *El Chapao*. D.: Enrique Navarro Monje. I.: Pertenecientes a la Asociación de Actores y Actrices del País Valenciano. V.: Metateatral.

IV.8.29. **Ramos,** Dionisio (Burgos, ¿?– ¿?, 1985)

Su aparición en la década de los 70 significó 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 retomó la celebérrima *La tía de Carlos* (original de Brandon Thomas), para escribir una versión libre y actualizada, con la que obtuvo otros de sus mayores éxitos comerciales entre 1980-81. Este fenómeno escénico Ramos-Martínez Soria 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 Coello, 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, Pedro Hurtado, Julián Navarro. V.: Libre (*Deformación*).

Es peligroso casarse a los 60. Pr.: Filmayer Producción, S.A. (España), 1980. G.: Vicente Coello y Mariano Ozores, basado en *Te casas a los 60...¿y qué?* D.: Mariano Ozores. I.: Paco Martínez Soria, Julita Martínez, María Luisa Ponte, Antonio Ozores, Margot Cottens, Agustín González, Adriana Ozores. V.: Libre (*Deformación*).

La tía de Carlos. Pr.: Filmayer Producción, S.A. (España), 1980. G.: Vicente Coello, basado en la obra homónima según la versión de Dionisio Ramos. D.: Luis María Delgado. I.: Paco Martínez Soria, Rafael Alonso, María Luisa Ponte, Ricardo Merino, María Kosty, Luis Varela, Carmen Lozano, Rafael Hernández. V.: Libre (*Deformación*).

IV.8.30. **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 Teatro Fronterizo de Barcelona, orientado a la investigación teatral y al montaje de varias dramaturgias, hechas a partir de obras clásicas de autores tanto de narrativa como de la escena. Con uno de estos textos, *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 1987–, al igual que *El cerco de Leningrado* (1994), interpretada por dos grandes figuras, María Jesús Valdés y Nuria Espert, o como en las últimas piezas estrenadas, *El lector por horas* (1999), y *La raya del pelo de William Holden* (2001), ambas con sólo tres intérpretes. Después de un largo paréntesis, en 2009 ha reaparecido con tres piezas, *Julieta en la cripta*, *Vagas noticias de Klamm*, y *Deja el amor de lado*[255].

La obra más popular del autor, *¡Ay, Carmela!*, desde su estreno en 1987, dirigida e interpretada por José Luis Gómez, constituyó uno de los aconteci-

255. Sobre la trayectoria del autor remito a la "Introducción" de Manuel Aznar Soler, en José Sanchis Sinisterra, *Ñaque o De piojos y actores.¡Ay, Carmela!*, Madrid, Cátedra, 1991, pp. 9-101.

La peripecia de los cómicos (Carmen Maura y Andrés Pajares) en plena guerra civil de ***¡Ay, Carmela!* (1990)**, según la célebre versión de la pieza de Sanchis Sinisterra.

mientos 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. Esta adaptación servía a su director para ofrecer una 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[256].

¡Ay, Carmela! Pr.:Iberoamericana/Ellepí Films/TVE (España-Italia), 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, Antonio Fuentes. V.: Metateatral.

256. Sobre dicha adaptación, Véase el estudio de Miguel Ángel Auladell, "*¡Ay, Carmela!*, antítesis del teatro filmado", *Teatro*, núm 6-7 (1994-1995), pp. 249-257.

IV.8.31. **Sagarzazu,** Francisco (San Sebastián, 1940)

Actor, director y autor de teatro en lengua vasca, participó en el montaje de *El florido pensil*, adaptación teatral del libro homónimo de Andrés Sopeña, en 1998, y en el cine trabajó en uno de los cortos dirigidos por Ramón Barea (*Muerto de amor*, 1996), y en el film de Gracia Querejeta *Cuando vuelvas a mi lado* (1999). Es conocido por una de sus obras en euskera, *Balantzatxoa* – representada por el grupo teatral "Xaribari Antzeki Taldea"–, y adaptada al cine por él mismo y dirigida por Juan Miguel Gutiérrez en 1978, constituyendo el primer largometraje hablado en euskera y destinado al público infantil.

Balantzatxoa. Pr.: Francisco Sagarzazu (España), 1978. G.: Francisco Sagarzazu, según la obra homónima. D.: Juan Miguel Gutiérrez. I.: Joseba Urcelay, José Ramón Soroiz, Arantxa Etxebeste, María Carmen Oyaneder, María Jesús López, Koro Agesta, Lola Fernández, Antxon Igoa, Karmen Urresti. V.: Ilustrativa.

V. ÉPOCAS LITERARIAS Y AUTORES ESPAÑOLES ADAPTADOS: EL TEATRO DE COMIENZOS DEL SIGLO XXI.

V.1. Los autores de comienzos de siglo en Cataluña

Los autores reunidos en este último capítulo provienen en su totalidad de la escena catalana en la que se iniciaron a partir de finales del siglo XX, y en la que han venido desarrollando una variada actividad en talleres organizados por teatros públicos, o iniciándose como actores y directores, mucho antes de llegar a la creación de textos dramáticos. Algunos se lanzaron a fundar sus propios grupos o compañías independientes con las que han montado y protagonizado varios espectáculos dramatúrgicos, escritos con el mismo equipo o junto al colaborador inseparable. Independientemente de su edad –nacidos entre 1959 y 1971–, el conjunto de su producción teatral muestra una fuerte influencia del cine aunque tampoco escapa a la del medio televisivo, debido a sus contactos con esa industria (según denotan las actividades como presentadores, guionistas y directores de TV3: Albert Espinosa, Galcerán, Vàzquez y la pareja Jordi Sánchez-Joel Joan), y al modo de estructurar diversas comedias en espacios cerrados y elencos reducidos. Entre los rasgos más comunes de estos autores destacan ciertas constantes temáticas al acercarse a los problemas de nuestra contemporaneidad (relacionados con la familia y sus tabúes, con la juventud y, en especial, las relaciones de pareja y las diversas opciones sexuales, el mundo laboral, la violencia, la marginalidad, etc.), observados bajo un prisma humorístico, con predominio del género de la comedia, hecha de reflexiones críticas o de enredo con fondo amargo[257]. Y, por último, otro de los rasgos distintivos de estos autores (Lluïsa Cunillé, Albert Espinosa, Jordi Galcerán, Joel Joan, Carol López, Toni Martín, Joan Rosquellas, Jordi Sán-

257. Para gran parte de los autores agrupados aquí se sigue el estudio de María-José Ragué-Arias, *¿Nuevas dramaturgias? Los autores de fin de siglo en Cataluña, Valencia y Baleares*, Madrid, INAEM/Centro de Documentación Teatral, 2000.

chez y Gerard Vàzquez) es la voluntad de llegar directamente al público y que, tras los fulminantes éxitos populares de sus obras en los teatros barceloneses, hayan pasado éstas directamente al cine, adaptadas en estrecha colaboración con los propios autores, cuando no se han convertido ellos mismos –caso de Espinosa y Joel Joan– en los artífices de sus versiones cinematográficas.

V.1.1. **Cunillé,** Lluïsa (Barcelona, 1961)

Formada en los seminarios de dramaturgia textual impartidos por Sanchis Sinisterra en la Sala Beckett de Barcelona (1990-93), y fundadora en 1995 de la Companyia Hongaresa de Teatre –junto con Paco Zarzoso y Lola López–, obtuvo el Premio Calderón de la Barca 1992 con *Rodeo*, y siguió estrenando diversas obras hasta la actualidad. Entre otras cabe citar *Libración* (Premio de la Crítica de Barcelona 1993), *Jóquer* (1995), *Intempèrie* (1994), *L´accident* (1996), *La venda* (1997), *Passatge Gutenberg* (2000), *Aquel aire infinito* (2003), *Barcelona, mapa de sombras* (2004), *La cantant calva al McDonnald´s* (2006), y *El bordell* (*El burdel*, 2008), estrenada en el Teatre Lliure. Hay en el teatro de esta autora ambiguas referencias en que la realidad es contemplada desde distintas perspectivas, pero uno de los temas en que más ha incidido en sus obras es el de la tercera edad, en especial el de la soledad de los ancianos, plasmado ya en sus primeras obras (*Mediatriz de un escaleno*, 1992, y *Vianant*, 1997), y vuelto a desarrollar en *Barcelona, mapa de sombras*, que transcurre en el microcosmos oscuro y cerrado de un piso del Ensanche barcelonés donde conviven un matrimonio octogenario con otros inquilinos realquilados en su vivienda a los que quieren desalojar para vivir solos en los últimos meses de vida del marido, aquejado de una enfermedad terminal. Con este argumento como fondo dio un gran salto pues no en balde fascinó desde su estreno al cineasta Ventura Pons que lo adaptó en 2007, demostrando una vez más el fino olfato para saber escoger su fuente de inspiración al adentrarse en el universo claustrofóbico que le brindaba el texto de Cunillé. El film titulado *Barcelona (un mapa)* sirvió para llamar la atención sobre la excepcional trayectoria de esta autora.

Barcelona (un mapa). Pr.: Els Films de la Rambla, S.A. (España), 2007. G.: Ventura Pons, basado en *Barcelona, mapa de sombras*. D.: Ventura Pons. I.: Nuria Espert, José María Pou, Rosa María Sardà, María Botto, Jordi Bosch, Pablo Derqui. V.: Ilustrativa.

V.1.2. **Espinosa,** Albert (Barcelona, 1971)

Escritor, actor y director teatral, guionista y realizador de cine y televisión, suele trabajar con el mismo equipo de colaboradores (la Compañía Pelones), lo que le ha permitido estrenar una función al año, desde 1998, con *Retazos*, y *Los pelones* (2000) –estrenadas en el Teatre Malic de Barcelona–, *La historia de Marc Guerrero* (2000), *Tu vida en 65 minutos* (2003) –dos años de permanencia en cartel y representada en varios países actualmente–, *El club de les palles* (2004), *No me pidas que te bese porque te besaré* (2004), etc. En dichos títulos, Espinosa ha ido cultivando un tipo de comedia que combina hábilmente el humor con el drama, vinculado prioritariamente a una dura experiencia vital –creció desde los 13 a los 22 años en hospitales–, por lo que el tema de la muerte y el dolor planea en casi todas sus piezas pero sometido a altas dosis de optimismo: el cáncer infantil en *Los pelones*, la muerte en plena juventud en *Tu vida en 65´*, el mundo de los deficientes mentales en *No me pidas que te bese...*, su último y exitoso estreno teatral conocido.

El cine le ha permitido a este autor dar a conocer sus obras y las experiencias que cuentan de forma mayoritaria, y, con ellas, lanzarse a escribir los guiones de sus adaptaciones y, finalmente, pasarse también a la dirección para hacer la versión de *No me pidas que te bese...*(2007), planteada bajo el recurso de la fusión de la obra original con elementos extraídos de otro de sus textos (*El club de les palles*).

Planta 4ª. Pr.: Bocaboca Producciones, S.L./TVE/Canal + (España), 2002. G.: Albert Espinosa, Antonio Mercero e Ignacio del Moral, basado en *Los pelones*. D.: Antonio Mercero. I.: Juan José Ballesta, Luis Ángel Priego, Gorka Moreno, Alejandro Zafra, Maite Jáuregui, Marco Martínez, Estopa. V.: Ilustrativa.

Tu vida en 65 minutos. Pr.: Messidor Films, S.L./Tornasol Films/Alquimia Cinema S.A. (España), 2005. G.: Albert Espinosa, según la obra homónima. D.: María Ripoll. I.: Javier Pereira, Tamara Arias, Nuria Gago, Marc Rodríguez, Irene Montalà. V.: Ilustrativa.

No me pidas que te bese porque te besaré. Pr.: Rodar y Rodar Cine y Televisión, S.L. (España), 2007. G.: Albert Espinosa, basado en la obra homónima y en *El club de les palles*. D.: Albert Espinosa. I.: Albert Espinosa, Eloy Azorín, Pablo Rivero, Jan Cornet, Teresa Hurtado de Ory, Rebeca Comerma, Javier Pereira. V.: Libre (*Fusión*).

V.1.3. **Galcerán,** Jordi (Barcelona, 1964)

Dramaturgo y director teatral, empezó a escribir comedias desde 1982 a menudo estrenadas en circuitos alternativos, revelándose en 1995 con *Paraules encadenades*, que recibió diversos premios a la mejor obra en lengua catalana. La pieza, con sólo dos personajes –un maníaco sexual y la ex esposa secuestrada como víctima–, contenía una reflexión sobre el papel del verdugo y la víctima. Su producción continuó con *Dakota* (1996), *Fuita* (1998), *Gaudí* (2000), y *Carnaval* (2008), pero la obra que lo consagró fue *El método Grönholm* que, tras su estreno catalán en 2002 bajo la dirección de Sergi Belbel, volvió a montarse dirigida por Tamzin Townsend representándose con extraordinario éxito en toda España por espacio de varias temporadas, y se adaptó a la pantalla con el título de *El método*. Dicho *método* consistía en una serie de pruebas sicológicas creadas por un sicólogo sueco para seleccionar altos ejecutivos en empresas multinacionales a las que se presentan cuatro candidatos (3 hombres y una mujer). Un texto redondo y en pleno éxito determinó su traslado casi inmediato al cine en 2004 para lo cual se construyó una versión bastante libre que recreaba la obra original ampliando el número de personajes (de cuatro a ocho), con nuevos diálogos y situaciones, y en la que se presentaba acertadamente el despiadado juego entre los aspirantes a ejecutivos –similar al de la ruleta rusa–, aunque en la película se suavizaba un poco el tono demoledor y pesimista del desenlace del texto original. Anterior a ésta había aparecido la versión de *Palabras encadenadas* (2002), en clave de *thriller* sicológico basado en la obra homónima añadiéndole al guión dos personajes más de los que contenía el texto: los inspectores que irrumpen en la casa del secuestrador para interrogarlo acerca de la desaparición de su ex mujer, aportando un mayor suspense cinematográfico al juego claustrofóbico de la trama.

Palabras encadenadas. Pr.: Filmax (España), 2002. G.: Laura Mañá y Fernando de Felipe, según la obra homónima. D.: Laura Mañá. I.: Darío Grandinetti, Goya Toledo, Fernando Guillén, Eric Bonicatto. V.: Ilustrativa.

El método. Pr.: Alquimia Cinema S.A./Tornasol Films/Arena Films/Cattleya (España-Argentina-Italia), 2004. G.: Mateo Gil y Marcelo Piñeyro, basado en *El Método Grönholm*. D.: Marcelo Piñeyro. I.: Eduardo Noriega, Najwa Nimri, Eduard Fernández, Pablo Echarri, Adriana Ozores, Ernesto Alterio, Carmelo Gómez, Natalia Verbeke. V.: Libre (*Recreación*).

V.1.4. **López,** Carol (Barcelona, 1969)

Graduada en dramaturgia y dirección en el Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, en 1997 se dio a conocer con la obra *Susie*, Premio María Teresa León 1998. La obra –basada en *Edmond*, de David Mamet– podía ser considerada como una transposición al punto de vista femenino de la obra de Mamet, autor muy admirado por los jóvenes dramaturgos. Sus siguientes obras estrenadas han sido *V.O.S.* (2006), y *Germanes* (*Hermanas*, 2009), ésta última dada a conocer fuera de los circuitos catalanes. Hasta el momento, *V.O.S.* se ha convertido en su obra más popular acrecentada por la más reciente adaptación al cine de Cesc Gay que, entusiasmado por la representación del montaje en el Teatre Lliure, decidió experimentar con su versión fílmica contando con el mismo cuarteto protagonista que estrenó la obra pero proponiendo su particular visión de las experiencias sentimentales de las dos parejas de amigos (ellos viven el mismo acontecimiento aunque tienen una versión completamente diferente del mismo), al jugar con la mezcla de ficción y realidad en un plató de cine en el que se rueda una película, mientras que la obra jugaba con el teatro dentro del teatro.

V.O.S. Pr.: Impossible Films (España), 2009. G.: Cesc Gay, según la obra homónima. D.: Cesc Gay. I.: Ágata Roca, Andrés Herrera, Vicenta Ndongo, Paul Berrondo. V.: Creativa.

V.1.5. **Martín,** Toni (Premià de Mar [Barcelona], 1970)

Autor y director teatral perteneciente al grupo de comediógrafos revelados en la Ciudad Condal con textos actuales sobre la problemática de las complejas relaciones de pareja que mejor han sabido conectar con el público: *Canvis* (1996), *Sense titol* (1999), *Buits* (2004), etc. La pieza primera lo dio a conocer en el Festival Internacional de Teatro de Sitges (STI) en 1996: *Canvis* (*Cambios*) era una comedia disparatada sobre las relaciones de seis jóvenes vecinos (tres chicos y tres chicas) que trataba problemas relativos a la sexualidad. Representada con gran éxito en Barcelona durante 1996, en un montaje dirigido e interpretado por Miquel García Borda, éste mismo y el autor escribieron la adaptación cinematográfica y aquél se encargó también de dirigirla y encarnar el mismo papel que hizo sobre el escenario, titulándose la película *Todo me pasa a mí* (2000), en la que trabajaban igualmente otros actores del montaje original.

Todo me pasa a mí. Pr.: Iris Star (España), 2000. G.: Toni Martín y Miquel García Borda, basado en *Canvis*. D.: Miquel García Borda. I.: Lola Dueñas, Jordi Collet, Javier Albalá, Miriam Alemany, Cristina Brondo, Miquel García Borda. V.: Ilustrativa.

V.1.6. **Rosquellas,** Joan (Sant Pere de Ribes [Barcelona], 1949)

Sin más referencias de este autor que el de la atención suscitada por su exitosa pieza *Catalans a la romana* (1994), que sirvió de base a la película *¡Por Júpiter!* (*Per Júpiter!*, 2001), dirigida por Francesc Xavier Capell. De esta cinta –que no ha conocido exhibición comercial–, con guión de Capell y Rosquellas, sólo se sabe que se trata de una farsa de la historia y de la mitología, con ingredientes amorosos y eróticos, en la que el realizador logra una simbiosis afortunada de narratividad y dramatización[258].

¡Por Júpiter!/Per Júpiter!. Pr.: Francesc Xavier Capell (España), 2001. G.: Joan Rosquellas y Francesc Xavier Capell, basado en *Catalans a la romana*. D.: Francesc Xavier Capell. I.: Fina Sánchez, Leandro Esteve, Ricard Roca, Francesc Xavier Capell, Dolors Marselles, Anna Miquel, Francesc Xavier Roca. V.: Ilustrativa.

V.1.7. **Sánchez,** Jordi (Barcelona, 1964), y **Joan,** Joel (Barcelona, 1970)

Actores de teatro, cine y televisión, además de comediógrafos y directores de teatro, el primero se dio a conocer como autor con *Mareig* (1993), revelándose en el STI´94 con *Kràmpack*, que se representó entre 1994-95 en Barcelona con bastante éxito, dado que la obra planteaba –a través de la convivencia de tres jóvenes y una muchacha en un piso– una serie de novedosos interrogantes sobre la existencia o no del componente sexual en la amistad hombre-mujer y la camaradería en las relaciones de pareja heterosexuales. De sus siguientes obras también destaca *Excuses!* (2001), escrita en colaboración con Joel Joan, que es otra comedia sobre parejas en crisis cuyo paso triunfal por la escena propició dos años después que ambos escribieran la adaptación al cine debutando con ella Joel Joan en la realización.

258. Tomo las referencias del trabajo de Francisco Gutiérrez Carbajo, "El teatro en el cine español del siglo XXI: narratividad y dramatización", en *Teatro, novela y cine en los inicios del Siglo XXI*, ed. cit., pp. 57-77.

Pero el anterior éxito teatral de Jordi Sánchez en solitario, lógicamente –con su historia de amistad y sexo y todo el añadido de iniciación sexual y búsqueda de identidad–, ya había tentado a los productores para llevarla a la pantalla en 1999. Se trata de una versión libre de la pieza en la que cambiaron algunos aspectos fundamentales de la trama como era el rebajar la edad de los protagonistas, al convertir en adolescentes a los jóvenes de veintitantos del original. Otros cambios consistieron en introducir figuras adultas y trasladar el marco de la historia, que pasaba del entorno urbano a un pueblo costero en época estival por ser ésta la estación más propicia a las experiencias de iniciación sexual y sentimental. La película, sin que se notara lo más mínimo su procedencia escénica, supuso una vivísima reconversión en imágenes del texto teatral, que obtuvo una excelente acogida popular desde que se presentara en la Semana de la Crítica del Festival de Cannes del 2000.

Kràmpack. Pr.: Tornasol Films/Canal+/TVE (España), 1999. G.: Cesc Gay y Tomás Aragay, según la obra homónima. D.: Cesc Gay. I.: Fernando Ramallo, Jordi Vilches, Marieta Orozco, Esther Nubiola, Chisco Amado, Myriam Mézières, Ana Gracia, Mingo Ràfols. V.: Libre (*Recreación*).

¡Excusas! Pr.: Arriska Films/Impossible Films (España), 2003. G.: Pep Antón Gómez, Jordi Sánchez y Joel Joan, según la obra homónima. D.: Joel Joan. I.: Joel Joan, Ágata Roca, Clara Segura, Jordi Sánchez, Jordi Banaclocha, Mar Colas. V.: Ilustrativa.

V.1.8. **Vàzquez,** Gerard (Barcelona, 1959)

Habiéndose iniciado en la radio como realizador, guionista y locutor, se dio a conocer como dramaturgo con *Cansalada cancel.lada* (Premio SGAE de teatro 1995), una pieza que incidía en el proceso de creación teatral muy próxima a algunos aspectos del teatro del absurdo cuya estética va a presidir varias de sus obras (*Magma*, 1998, *Number,* 1999, y *Uuuuuh!*, 2005). En 1998 estrenó en Barcelona *Cançons d´Alabama*, un espectáculo ambientado en el Berlín de los años 20 que incluía canciones de Bertolt Brecht y Kurt Weil. Sus obras siguientes han permanecido inéditas, como *Carnaval de cendres* (2000), basada en los hechos acaecidos a raíz del incendio del Teatro del Liceo en 1994. Uno de sus textos más originales, *Uuuuuh!* – mezcla de la estética del absurdo y el cabaret berlinés–, basado en hechos ocurridos en el Berlín de 1944, lo utilizó sabiamente el director Eduard Cortés en una versión fílmica que rendía homenaje a Charlie Rivel, *El payaso y el Führer* (2006). La

trama nos describía la insólita oferta hecha al célebre payaso por parte de un agente de la Gestapo para actuar ante Hitler el día de su aniversario. Con este argumento de fondo (y algunas sorpresas escondidas como que el agente de la Gestapo quiere actuar con él y que alguien ha planeado un atentado trascendental para el curso de la guerra), la película combinaba atmósferas poéticas con secuencias dramáticas e imágenes de documentales reales, sobresaliendo la recreación que del payaso Rivel ofrecía Ferrán Rañé.

El payaso y el Führer. Pr.: Benecè Produccions/Televisió de Catalunya (España), 2006. G.: Gerard Vàzquez, Joan Font y Eduard Cortés, basado en *Uuuuuh!* D.: Eduard Cortés. I.: Ferrán Rañé, Pere Arquillué, Manel Barceló, Jordi Martínez, Martí Atance. V.: Creativa.

V.2. Bibliografía

ACOSTA DÍAZ, Josefa, GÓMEZ LARA, Manuel José, y JIMÉNEZ, Jorge (eds.), *Poemas y Canciones de Rafael de León*, Sevilla, Alfar, 1994.

AGRAMONTE, Arturo, *Cronología del cine cubano*, La Habana, ICAIC, 1966.

ALEJANDRO, Julio, *Fanal de popa*, Alberto Sánchez Millán (ed.), Diputación Provincial de Huesca/Diputación Provincial de Zaragoza/Ayuntamiento de Huesca/Ayuntamiento de Zaragoza/Ibercaja/El Día, 1989.

ALVARO, Francisco (ed.), *El Espectador y la Crítica*, 23 vols., Valladolid, 1958-1985.

AMO, Álvaro del, *El cine en la crítica del método*, Madrid, Edicusa, 1969.

— *Cine y crítica de cine*, Madrid, Taurus, 1971.

— *Comedia cinematográfica española*, Madrid, Edicusa, 1975.

ANGULO, Jesús, y LLINÁS, Francisco (eds.), *Fernando Fernán Gómez. El hombre que quiso ser Jackie Cooper*, San Sebastián, Patronato Municipal de Cultura, 1993.

ARELLANO, Ignacio, *Historia del Teatro Español del Siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 2002.

ARIZA VIGUERA, Manuel, *Enrique Jardiel Poncela en la literatura humorística española*, Madrid, Fragua, 1974.

ARMERO, Álvaro, *Una aventura americana. Españoles en Hollywood*, Madrid, Compañía Literaria, 1995.

ARRABAL, Fernando, *Teatro Completo*, Vol. I, Madrid, Cupsa Editorial, 1979.

AUB, Max, *Sierra de Teruel*, México, Era, 1968.
— *Geografía. Prehistoria, 1928*, Ignacio Soldevila Durante (Edición crítica, Prefacio y Notas), Segorbe, Ayuntamiento, 1996.
AULADELL, Miguel Ángel, "*¡Ay, Carmela!*, antítesis del teatro filmado", *Teatro*, núm. 6-7 (1994-1995), pp. 249-257.
AUVRUN, Charles V., *La Comedia Española (1600-1680)*, Madrid, Taurus, 1968.
AA. VV., *El teatro de humor en España*, Madrid, Editora Nacional, 1966.
— *En torno a Pemán,* Cádiz, Diputación Provincial, 1974.
— *Edgar Neville en el cine*, Madrid, Editora Nacional, 1977.
— *Galdós en la pantalla*, Las Palmas, Filmoteca Canaria, 1981.
— *Fernando Fernán Gómez. Acteur, réalisateur et écrivain espagnol*, Bordeaux, Press Universitaires, 1985.
— *Valle-Inclán y su tiempo hoy*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1986.
— *Jardiel Poncela. Teatro, vanguardia y humor*, Cristóbal García Cuevas (dir.), Barcelona, Anthropos, 1993.
— *Historia de la Literatura Española. Siglo XIX (I)*, Guillermo Carnero (coord.), Madrid, Espasa-Calpe, 1997.
— *De Max Aub a Unamuno (Dos Homenajes)*, Segorbe, Fundación Max Aub, 1998.
AYALA BLANCO, Jorge, *La aventura del cine mexicano*, México, Era, 1968.
AZNAR SOLER, Manuel (ed.), *Teatro y democracia en España, 1975-1995*, Barcelona, Cop d´idees, 1996.
— (ed.), *El Exilio Literario Español de 1939*, 2 Vols., Barcelona, Gexel, 1998.
— *Max Aub y la vanguardia teatral (Escritos sobre teatro, 1928-1938)*, Valencia, Universitat de Valencia, 1993.
AZORIN, *El cine y el momento*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1953.
— *El Cinematógrafo. Artículos sobre cine y guiones de películas (1921-1964)*, J.Payá Bernabé y M. Rigual Bonastre (eds.), Valencia, Pre-Textos, 1995.
BARBERO, Antonio, "Lo que debe el cinema al desaparecido John M. Stahl", en *John M. Stahl*, San Sebastián-Madrid, Festival Internacional de Cine de San Sebastián/Filmoteca Española, 1999.
BATLE JORDÀ, Carles, BRAVO, Isidre, y COCA, Jordi, *Adrià Gual, mitja vida de Modernisme*, Barcelona, Amit Serveis Editorials, 1992.
BERENGUER, Ángel, *Arrabal*, Madrid, Fundamentos, 1979.
— y PÉREZ, Manuel, *Tendencias del Teatro Español durante la Transición Política (1975-1982)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1998.

BONET, Juan Manuel, *Diccionario de las Vanguardias en España (1907-1936)*, Madrid, Alianza, 1995.

BONNIN VALLS, Ignacio, *El teatro español desde 1940 a 1980*, Barcelona, Octaedro, 1998.

BORRÁS, Ángel A., *El Teatro del Exilio de Max Aub*, Sevilla, Universidad, 1975.

BUCKLEY, Ramón, y CRISPIN, John (eds.), *Los Vanguardistas españoles (1925-1935)*, Madrid, Alianza, 1973.

BURGUERA NADAL, María Luisa, *Edgar Neville: entre el humorismo y la poesía*, Málaga, Diputación Provincial, 1994.

CAPARRÓS LERA, José María (ed.), *Memorias de dos pioneros: Fructuós Gelabert y Francisco Elías*, Barcelona, CILEH, 1992.

CASTELLÓN, Antonio, "Proyectos de reforma del teatro español 1920-1939", *Primer Acto*, núm. 176, 1976, pp. 4-13.

CASTELLI, Eugenio, *Análisis de El Alcalde de Zalamea*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1968.

CASTRO, Américo, *La Celestina como contienda literaria*, Madrid, Ediciones *Revista de Occidente*, 1965.

CAUDET, Francisco, *Crónica de una marginación. Conversaciones con Alfonso Sastre*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1984.

COBO, Ángel, *José Martín Recuerda: Génesis y evolución de un autor dramático*, Granada, Diputación Provincial, 1993.

COLLADO, Fernando, *El Teatro bajo las bombas durante la guerra civil*, Madrid, Kaydeba, 1989.

COMAS, Ángel, *Ignacio F. Iquino, hombre de cine*, Barcelona, Laertes, 2003.

CONDE GUERRI, María José, *El teatro de Enrique Jardiel Poncela: Aproximación crítica*, Zaragoza, Diputación Provincial, Institución Fernando el Católico, 1981.

COUSELO, Jorge, et alii, *Historia del cine argentino*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1992.

CRESPO, Pedro, *Jaime de Armiñán. Los amores marginales*, Huelva, Festival de Cine Iberoamericano, 1987.

CUEVAS GARCÍA, Cristóbal (dir.), *El teatro de Buero vallejo. Texto y espectáculo*, Madrid, Anthropos, 1990.

CHICHARRO, Dámaso, *De San Juan de la Cruz a los Machado*, Universidad de Jaén, 1997.

DE LA FUENTE BALLESTEROS, Ricardo, *Introducción al teatro español del siglo XX (1900-1936)*, Valladolid, Aceña, 1988.

— "En torno al astracán", *Castilla*, núm. 9-10, 1985, pp. 23-24.
DE NORA, Eugenio G., *La novela española contemporánea (1927-1939)*, II, Madrid, 1973.
DÍAZ PADILLA, Fausto, *El teatro de Antonio Gala*, Oviedo, Universidad, 1975.
DÍEZ BORQUE, José María, *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Barcelona, Antoni Bosch, 1978.
DÍEZ-CANEDO, Enrique, *Artículos de crítica teatral. El teatro español de 1914 a 1936*, México, Joaquín Mortiz, 1968.
DÍEZ MEDIAVILLA, Antonio, *Tras la huella de Azorín. El Teatro Español en el último tercio del siglo XIX*, Alicante, CAM, 1991.
DI NUBILA, Domingo, *Historia del cine argentino*, I, Buenos Aires, Cruz de Malta, 1959.
DOMÉNECH, Ricardo, *El teatro de Buero Vallejo*, Madrid, Gredos, 1993.
ESCUDERO, Carmen, *Nueva aproximación a la dramaturgia de Jardiel Poncela*, Murcia, Universidad, 1981.
FÁBREGAS i SURROCA, Xavier, *Ángel Guimerà: les dimensions d´un mite*, Barcelona, Edicions 62, 1971.
FANÉS, Félix, *Cifesa, la antorcha de los éxitos*, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1982.
FERNÁNDEZ ALMAGRO, Melchor, *Vida y literatura de Valle-Inclán*, Madrid, Taurus, 1966.
FINKENTHAL, Stanley, *El teatro de Galdós*, Madrid, Fundamentos, 1980.
FROLDI, Rinaldo, *Lope de Vega y la formación de la comedia*, Salamanca, Anaya, 1968.
GALA, Antonio, *Los buenos días perdidos. Anillos para una dama*, Madrid, Castalia, 1987.
GALÁN, Diego, *Jaime de Armiñán*, Huesca, Festival Internaciona de Films Cortos, 1990.
— y LLORENS, Antonio, *Fernando Fernán Gómez: apasionadas andanzas de un señor muy peligroso*, Valencia, Fernando Torres/Fundación Municipal de Cine, 1984.
GARCÍA DE DUEÑAS, Jesús, *¡Nos vamos a Hollywood!*, Madrid, Nickel Odeon,1993.
GARCÍA LORCA, Federico, *Obras Completas*, Miguel García-Posada (ed.), II, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 1997.

GARCÍA LORENZO, Luciano, "La denominación de los géneros teatrales en España durante el siglo XIX y el primer tercio del XX", *Segismundo*, III, 1967, pp. 191-199.

GARCÍA PAVÓN, Francisco, *Teatro Social en España*, Madrid, Taurus, 1966.

GARCÍA TEMPLADO,José, *Literatura de postguerra: el teatro*, Madrid, Cincel, 1981.

GATTI, José Francisco (ed.), *El teatro de Lope de Vega. Artículos y Estudios*, Buenos Aires, Eudeba, 1962.

GIBSON, Ian, *Federico García Lorca. Dos Volúmenes: I (1898-1929)*, Barcelona, Crítica, 1998.

GIES, David T., *El teatro en la España del siglo XIX*, Cambridge, University Press, 1996.

GIL, Ildefonso-Manuel (ed.), *Federico García Lorca*, Madrid, Fundación Juan March, 1980.

GÓMEZ GARCÍA, Manuel, *El teatro de autor en España (1901-2000)*, Madrid, Asociación de Autores de Teatro, 1996.

— *Diccionario del Teatro*, Madrid, Akal, 1997.

GRANADA, José María, y SOBREVILA, Nemesio, *La hija de Juan Simón*, La Farsa, núm. 144, 14 de junio de 1930.

GUAL, Adrià, *Mitja vida de teatre. Memòries*, Barcelona, Aedos, 1960.

HEININK, J.B., y DICKSON, R.G., *Cita en Hollywood*, Bilbao, Mensajero, 1991.

HEREDERO, Carlos F., *Las huellas del tiempo. Cine Español 1951-1961*, Madrid, Filmoteca Valenciana/Filmoteca Española, 1993.

HERNÁNDEZ GIRBAL, Florentino, *Los que pasaron por Hollywood* (J.B.Heinink, ed.), Madrid, Verdoux, 1992.

HIDALGO, Manuel, *Fernando Fernán Gómez*, Huelva, Festival de Cine Iberoamericano, 1981.

HOLT, Marion P., *José López Rubio*, Boston, Twayne, 1980.

HUERTA CALVO, Javier, PERAL VEGA, Emilio, y URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, *Teatro Español (de la A a la Z)*, Madrid, Espasa-Calpe, 2005.

IGLESIAS FEIJOO, Luis, *La trayectoria dramática de Antonio Buero Vallejo*, Santiago de Compostela, Secretariado de Publicaciones de la Universidad, 1982.

IZQUIERDO GÓMEZ, Jesús, *Obra teatral de Jaime Salom*, Granada, Universidad, 1993.

LARA, Fernando, y RODRÍGUEZ, Eduardo, *Miguel Mihura en el infierno del cine*, Valladolid, Seminci, 1990.

LÁZARO, Ángel, *Vida y obra de Benavente*, Madrid, Afrodisio Aguado, 1964.
LEITER, Samuel L., *The Encyclopedia of the New York Stage, 1920-1930*, Wesport (Connecticut), Greenwood Press, 1985.
LEJÁRRAGA, María de la O, *Gregorio y yo. Medio siglo de colaboración*, México, Gandesa, 1953.
LENTZEN, Manfred, *Carlos Arniches: Von género chico zur tragedia grotesca*, Génève-Paris, Droz, 1966.
LIDA DE MALKIEL, María Rosa, *La originalidad artística de La Celestina*, Buenos Aires, Eudeba, 1962.
LLINÁS, Francisco, *José Antonio Nieves Conde. El oficio de cineasta*, Valladolid, Seminci, 1995.
MACCHIA, Giovanni, *Vida, aventuras y muerte de Don Juan*, Madrid, Tecnos, 1998.
MAÑAS MARTÍNEZ, María del Mar, "El concepto de Hollywood en algunos textos y experimentos vanguardistas de Jardiel: la reflexión metacinematográfica", *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, núm. 15, Madrid, UCM, 1997, pp. 229-249.
MARAVALL, José Antonio, *El mundo social de La Celestina*, Madrid, Gredos, 1964.
MARISCAL, Ana, *Cincuenta años de teatro en Madrid*, Madrid, El Avapiés, 1984.
MARQUERIE, Alfredo, *El teatro de Jardiel Poncela*, Bilbao, ECE, 1945.
— *Veinte años de teatro en España*, Madrid, Editora Nacional, 1959.
— *Alfonso Paso y su teatro*, Madrid, Escelicer, 1960.
— *Benavente 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.
MARQUINA, Eduardo, *Cuadernos de Literatura Contemporánea*, núm. 3-4, 1942.
MARSILLACH, Adolfo, *Tan lejos, tan cerca (Mi vida)*, Barcelona, Tusquets, 1998.
MARTÍNEZ NADAL, Rafael, *Cuatro lecciones sobre Federico García Lorca*, Madrid, Fundación Juan March, 1980.
MÁS FERRER, Jaime, *Vida, teatro y mito de Joaquín Dicenta*, Alicante Instituto de Estudios Alicantinos, 1978.
MATHÍAS, Julio, *Benavente*, Madrid, Epesa, 1969.
MEDINA, Elena, *Cine negro y policíaco español de los años cincuenta*, Barcelona, Laertes, 2000.

MEDINA VICARIO, Miguel, *Los géneros dramáticos en la obra teatral de José Luis Alonso de Santos*, Madrid, Libertarias/Asociación de Autores de Teatro, 1993.

MENÉNDEZ ONRUBIA, Carmen, *Introducción al teatro de Benito Pérez Galdós*, Madrid, CSIC, 1983.

MIGUEL MARTÍNEZ, Emilio de, *La Celestina de Rojas*, Madrid, Gredos, 1997.

— *El teatro de Miguel Mihura*, Salamanca, Universidad, 1997 (2ª ed. revisada).

MILLÁN BARROSO, Pedro J., *Cine, Flamenco y Género Audiovisual. Enunciación de lo trágico en las películas musicales de Carlos Saura*, Sevilla, Alfar, 2009.

MOLERO MANGLANO, Luis, *Teatro español contemporaneo*, Madrid, Editora Nacional, 1974.

MOLIÈRE-MORATÍN, *El médico a palos. Comedia*, Madrid, Agencia Literaria Internacional, 1898.

MOLINA FOIX, Vicente, *La Edad de Oro*, Madrid, El País/Aguilar, 1997.

MONLEÓN, José, *Treinta años de teatro de la derecha*, Barcelona, Tusquets, 1971.

— *El teatro de Max Aub*, Madrid, Taurus, 1971.

— "Martín Recuerda y la otra Andalucía", en José Martín Recuerda, *Teatro*, Madrid, Taurus, pp. 9-11.

MONTERO ALONSO, José, *Pedro Muñoz Seca. Vida, ingenio y asesinato de un comediógrafo español*, Madrid, Ediciones Españolas, 1939.

MORRIS, Brian C., *La acogedora oscuridad. El cine y los escritores españoles, 1920-1936*, Córdoba, Filmoteca, 1993.

NAVARRETE, Rafael, *Galdós en el cine español*, Madrid, T&B/Festival de Cine Internacional de Las Palmas, 2003.

NIEVA DE LA PAZ, Pilar, *Autoras dramáticas españolas entre 1918 y 1936 (Texto y representación)*, Madrid, CSIC, 1993.

O´CONNOR, Patricia W., *Gregorio y María Martínez Sierra. Crónica de una colaboración*, Madrid, La Avispa, 1987.

OLIVA, César, *Cuatro dramaturgos realistas en la escena de hoy: sus contradiciones estéticas*, Murcia, Universidad, 1978.

— *El teatro desde 1936*, Madrid, Alhambra, 1989.

— *Teatro español del siglo XX*, Madrid, Síntesis, 2002.

— *La última escena. Teatro español de 1975 a nuestros días*, Madrid, Cátedra, 2004.

PACO, Mariano de, *María del Carmen, de Felíu y Codina*, Murcia, Sucesores de Nogués, 1974.
— (ed.) *Estudios sobre Buero Vallejo*, Murcia, Universidad, 1984.
— y DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier (eds.), *Jacinto Benavente en el teatro español*, Murcia, Fundación Cajamurcia, 2005.
— "Edgar Neville y el teatro", *Montearabí*, núm. 13, 1992, pp. 49-54.
— "Alfonso Sastre en el teatro español", *Cuadernos de Dramaturgia Contemporánea Nº1*, Alicante, IV Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos, 1996, pp. 57-61.
PADILLA MANGAS, Ana María, *Tipología en la obra dramática de Antonio Gala*, Córdoba, Diputación/Universidad, 1985.
PASO, Antonio, *Yo soy la Greta Garbo*, La Farsa, núm. 272, 26 de noviembre de 1932.
PÉREZ BOWIE, José Antonio, *Materiales para un sueño.En torno a la recepción del cine en España, 1896-1936*, Salamanca, Librería Cervantes, 1996.
— "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. 121-132.
PÉREZ MERINERO, Carlos y David (eds.), *En pos del cinema*, Barcelona, Anagrama, 1974.
PÉREZ MINIK, Domingo, *Teatro europeo contemporáneo*, Madrid, Guadarrama, 1961.
PÉREZ PERUCHA, Julio, *El cinema de Edgar Neville,* Valladolid, Seminci, 1982.
PÉREZ STANDFIELD, María Pilar, *Direcciones del teatro español de postguerra*, Madrid, José Porrúa Turanzas, S.A., 1983.
PORTER-MOIX, Miquel, *Adrià Gual y el cinema primitiu a Catalunya (1896-1916)*, Barcelona, Universitat, 1985.
— *Història del cinema a Catalunya (1895-1990)*, Barcelona, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 1992.
RAGUÉ-ARIAS, María-José, *El teatro de fin de milenio en España (De 1975 hasta hoy)*, Barcelona, Ariel, 1996.
— *¿Nuevas dramaturgias? Los autores de fin de siglo en Cataluña, Valencia y Baleares*, Madrid, INAEM/Centro de Documentación teatral, 2000.
RAMOS, Vicente, *Vida y teatro de Carlos Arniches*, Madrid, Alfaguara, 1966.
RIAMBAU, Esteve, y TORREIRO, Casimiro, *Guionistas en el cine español. Quimeras, picarescas y pluriempleo*, Madrid, Cátedra/Filmoteca Española, 1998.

RIEFENSTAHL, Leni, *Memorias*, Barcelona, Lumen, 1991.
RÍO AYALA, Juan del, *Tirma*, Las Palmas de Gran Canaria, Edirca, 1990.
RÍOS CARRATALÁ, Juan Antonio, *Arniches*, Alicante, C.A.P.A., 1990.
— *A la sombra de Lorca y Buñuel: Eduardo Ugarte*, Alicante, Universidad, 1995.
— *Una simpatía arrolladora. Edgar Neville, de Hollywood al Madrid de la posguerra*, Barcelona, Ariel, 2007.
— *Universo Neville*, Málaga, Ayuntamiento, 2007.
RISCO, Antonio, *La estética de Valle-Inclán. En los esperpentos y en El Ruedo Ibérico*, Madrid, Gredos, 1966.
ROBLES, Margarita, *Mis ochenta añitos*, Madrid, Agesa, 1982.
RÓDENAS DE MOYA, Domingo (ed.), *Proceder a sabiendas. Antología de la narrativa de vanguardia española, 1923-1936*, Barcelona, Alba, 1997.
RODRIGO, Antonina, *María Lejárraga, una mujer en la sombra*, Madrid, Vosa, 1994.
RODRÍGUEZ RICHART, José, *Vida y teatro de Alejandro Casona*, Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos, 1963.
ROMO ARREGUI, J., "Bibliografía" del monográfico consagrado a los Hermanos Álvarez Quintero en *Cuadernos de la Literatura Contemporánea*, fasc. 13-14, Madrid, 1944, pp. 65-83.
RUBIO, Ramón (coord.), *La comedia en el cine español*, Madrid, Imagfic, 1986.
RUBIO JIMÉNEZ, Jesús, "Teatro y Cinematógrafo frente a frente", *Angélica. Revista de Literatura*, núm. 4, 1993, pp. 139-157.
RUIZ, Luis Enrique, *El cine mudo español en sus películas*, Bilbao, Mensajero, 2004.
RUIZ RAMÓN, Francisco, *Historia del teatro español I*, Madrid, Alianza, 1967.
— *Historia del teatro español. Siglo XX*, Madrid, Cátedra, 1975.
SÁENZ DE LA CALZADA, Luis, *La Barraca. Teatro Universitario*, Madrid, Residencia de Estudiantes, 1998.
SÁNCHEZ ESTEVAN, Ismael, *Jardiel Poncela y su teatro. Estudio biográfico-crítico*, Barcelona, Ariel, 1954.
SÁNCHEZ VIDAL, Agustín, *Buñuel, Lorca, Dalí: el enigma sin fin,* Barcelona, Planeta, 1988.
— *El cine de Florián Rey*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 1991.

SANCHIS SINISTERRA, José, *Ñaque o De piojos y actores. ¡Ay, Carmela!*, Madrid, Cátedra, 1991.
SECO, Manuel, *Arniches y el habla de Madrid*, Madrid, Alfaguara, 1990.
SERRANO, Carlos, *Carnaval en noviembre. Parodias teatrales españolas de Don Juan Tenorio*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1996.
SERRANO, Virtudes, "Alfonso Sastre, una nueva etapa", *Cuadernos de Dramaturgia Contemporánea nº 1*, Alicante IV Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos, 1996, pp. 63-68.
SINNIGEN, John H., *Benito Pérez Galdós en el cine mexicano: Literatura y cine*, México, Colección Miradas en la Oscuridad, 2008.
SOLDEVILA DURANTE, Ignacio, *El Teatro de Max Aub hasta 1936*, Universidad de Madrid, 1954.
SOTOMAYOR, María Victoria, *Teatro, público y poder. La obra dramática del último Arniches*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1998.
SULLIVAN, Henry, *El Calderón alemán. Recepción e influencia de un genio hispano (1654-1980)*, Madrid, Iberoamericana, 1998.
TÉBAR, Juan, *Fernando Fernán Gómez, escritor*, Madrid, Anjana, 1984.
TORRES MONREAL, Francisco, *Introducción al teatro de Arrabal*, Murcia, Ed. Godoy, 1981.
TORRIJOS, José María (ed.), *Edgar Neville 1899-1967. La luz en la mirada*, Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, 1999.
TRAPIELLO, Andrés, *Las armas y las letras.Literatura y guerra civil (1936-1939)*, Barcelona, Planeta, 1994.
TUSELL, Javier, y ÁLVAREZ CHILLIDA, Gonzalo, *Pemán*, Barcelona, Planeta, 1998.
UMBRAL, Francisco, *Lorca, poeta maldito*, Barcelona, Planeta, 1998.
UNSAÍN, José María, *Nemesio Sobrevila, peliculero bilbaino*, San Sebastián, Filmoteca Vasca, 1988.
URRUTIA, Jorge, "Una escena de La vida es sueño", *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 247, Julio, 1970, pp. 173-191.
UTRERA, Rafael, *García Lorca y el cinema: lienzo de plata para un viaje a la luna*, Sevilla, Edisur, 1982.
— *Azorín. Periodismo cinematográfico*, Barcelona, Film Ideal, 1998.
VAN der NAALD, Anje C., *Alfonso Sastre. Dramaturgo de la revolución*, Anaya, Las Américas, 1973.
VERA NICOLÁS, Pascual, *El cine en la educación de los españoles*, Murcia, UNED Editorial/Editum, 2009.
VILA SELMA, *Benavente, fin de siglo*, Madrid, Rialp, 1952.

VILCHES DE FRUTOS, Francisca, y DOUGHERTY, Dru, *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.

— "La escena madrileña entre 1900 y 1936: Apuntes para una historia", *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, XVII, 1992, pp. 207-220.

VIZCAÍNO CASAS, Fernando, y JORDÁN, Ángel A., *De la checa a la meca. Una vida de cine*, Barcelona, Planeta, 1988.

WELLWARTH, George 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.

ZAMORA VICENTE, Alonso, *La realidad esperpéntica (Aproximación a Luces de Bohemia)*, Madrid, Gredos, 1969.

— "Acercamiento a Tirso de Molina. Rapidez Cinematográfica", *Presencia de los clásicos*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1951.

ZATLIN-BORING, Phyllis, *Jaime Salom*, Boston, Twayne Publishers, 1982.

— "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.

VI. CONCLUSIONES

A lo largo de las páginas precedentes se han ofrecido las pautas en las que obras y distintos autores españoles de épocas diferentes han tenido cabida en el cine, se han indicado las preferencias teatrales de la industria cinematográfica, y, por tanto, los autores más atractivos a dicho medio. Igualmente se ha llegado a establecer por primera vez una tipología de las adaptaciones del teatro español por las múltiples variaciones que ofrecen. Se ha establecido también el estudio de los dramaturgos españoles adaptados por épocas literarias –esta selección ronda la cifra de 263 autores sometidos a nuestra atención– que, partiendo de Séneca y el Teatro Medieval, viene a concluir con los autores de comienzos del siglo XXI. Además de la servidumbre del cine con respecto al teatro –los dramaturgos involucrados en la tarea de difundir su teatro a través del Cinematógrafo–, ha quedado resaltado el espíritu de aventura que animó a muchos hombres de teatro a embarcarse en un medio desconocido, tarea para la que se bastaban ellos solos o eran ayudados por asesores técnicos, pero aunque, si en la mayoría de los casos su empresa acababa en el fracaso artístico o en la ruina, el desempeño del oficio de director y guionista, unido al de dramaturgo, a partir de la segunda mitad del XX, ha sido bastante habitual, por lo que se ha hecho referencia a aquellos nombres que, desde los años 30 hasta comienzos del siglo XXI, han llegado a intensificar y prestigiar la figura del *comediógrafo-cineasta*.

No obstante, junto a esos aspectos, conviene ya trazar algunas conclusiones acerca de uno de los principales objetivos de este trabajo, el referido a la catalogación y clasificación de la obra fílmica procedente de las piezas y autores españoles.

a) Con respecto al cómputo general de adaptaciones por países, realizadas entre los años 1898 y 2009, el resultado es de 761 películas, como muestra el:

Cuadro I

País	Época muda	Época sonora	Número de Adaptaciones
España	106	436	542
México	2	113	115
Argentina	1	48	49
Estados Unidos	8	11	19
Francia	1	9	10
Alemania	3	3	6
Italia	3	3	6
Portugal	2	1	3
Brasil		2	2
Chile		2	2
Cuba	1	1	2
Gran Bretaña	1		1
Hungría		1	1
Filipinas		1	1
Marruecos		1	1
Turquía		1	1
TOTAL	129	632	761

Según podemos observar, la mayor parte corresponden al cine español, y una considerable porción al cine latinoamericano (con 168 films), repartiéndose el resto (51 films), entre Norteamérica y diversos países de Europa, África y Asia.

Igualmente destaca la mayor cantidad de versiones mudas en España (106), y, proporcionalmente, en EE.UU. (8), en contraste con la menor del cine latinoamericano (3) en el mismo período. No obstante, la notable presencia del cine de habla hispana en el sonoro queda suficientemente ilustrada en los capítulos dedicados a los autores finiseculares de primera y segunda fila –pensemos en Arniches y los Álvarez Quintero y los Abati, Muñoz Seca, 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 destacar la presencia, nada desdeñable, del cine norteamericano en el que se llevaron a cabo 19 films (8 mudos y 11 sonoros), en torno a piezas de Echegaray, Guimerà, Benavente, Martínez Sierra y Jardiel, lo que se

explica por la normal penetración de sus obras en los escenarios de Broadway a principios de siglo y por las versiones sonoras de los años 30.

Junto a los films germanos en torno a Calderón y Guimerà, preferentemente, y a las películas de Arrabal en Francia, la muestra de nuestra dramaturgia en los demás países se centra en obras que alcanzaron difusión universal.

b) Con respecto a la predilección de piezas teatrales, hay una que sobresale sobre las demás, y ésta es *Don Juan Tenorio* (1844), de José Zorrilla, al haber suscitado 25 versiones en muy distintos países, casi todas ellas encuadradas en el tipo de adaptación *libre*, como nos muestra el:

Cuadro II

Don Juan Tenorio

País	Versión ilustrativa	Versión creativa	Versión repr. adap.	Versión reducida	Versión libre	Versión desconocida	Número de versiones
España	**2** 1908 1910	**1** 1921-22	**1** 1951	**1** 2001	**8** 1908 1910? 1927 1942 1950 1956 1976 1989		13
México	**1** 1937			**1** **1898**	**5** 1944 1945 1948 1953 1957		7
Italia					**1** 1970	**1** 1916	**2**
Argentina					**1** 1948		1
Portugal						**1** 1917	**1**
Filipinas						**1** 1949	1
TOTAL	3	1	1	2	15	3	25

En el cuadro anterior se muestra en negrita la primera cinta sobre el *Tenorio*, localizada en México en 1898, la cual 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, y en Italia, en 1910).

En cuanto a recurrencia de piezas, a cierta distancia del Don Juan se sitúan las obras de Ángel Guimerá, *Tierra baja* –escrita en 1896–, con siete versiones, de las que cinco pertenecen al mudo (rodadas en países tan distintos como Argentina, EE.UU., Alemania y España), y sólo dos al sonoro, de Feliú y Codina, con la celebérrima *La Dolores* (1892), de la que se rodaron seis versiones (las seis en España), y del primer Nobel español, José Echegaray, de cuyo *El Gran Galeoto* también se filmaron seis versiones: cuatro en la época del mudo (en EE.UU., 3, y en Alemania, 1), y dos sonoras (en España y México).

A las cuatro primeras obras antes mencionadas, le siguen cinco títulos muy populares en las cinematografías de habla española y de Europa. De cada uno de ellos hallamos cinco versiones: *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 siete obras de épocas bien distintas: *La Celestina* (1498), de Fernando de Rojas, *La Malquerida* (1913), de Benavente, *El Pobre Valbuena* (1904), y *¡Que viene mi marido!* (1918), de Arniches, *Bodas de Sangre* (1933), de García Lorca, *El Amor Brujo* (1915), de Falla y Martínez Sierra, y *La cigüeña dijo sí* (1951), de Carlos Llopis.

Más numerosa es la lista de obras con tres versiones, entre las que predominan los títulos de Arniches y los Hermanos Álvarez Quintero.

Acudimos de nuevo a la esquematización que nos ofrece el:

Cuadro III

Título	Autor	Nºvers	Esp.	Méx.	Arg.	Ee.Uu.	Fra.	Alem.	Ita.	Otras
Don Juan Tenorio	Zorrilla	25	13	7	1				2	2(Port./ Filip.)
Tierra Baja	Guimerà	7	2	1	1	1		2		
La Dolores	Feliú y Codina	6	6							
El Gran Galeoto	Echegaray	6	1	1		3		1		

Alcalde de Zalamea	Calderón	5	3					2		
María Rosa	Guimerà	5	3		1	1				
Es mi Hombre	Arniches	5	4							1(Chile)
Nobleza Baturra	Dicenta/ Paso(hijos)	5	3	2						
Canción de Cuna	Martínez Sierra	5	2	1	1	1				
La Celestina	Rojas	4	2	1					1	
La Malquerida	Benavente	4	2	1		1				
¡Que viene mi marido!	Arniches	4		2						
Bodas de Sangre	García Lorca	4	2		1					1(Marruec.)
El Amor Brujo	Falla/ M.Sierra	4	4							
La cigüeña dijo sí	C.Llopis	4	1	1	2					
El Pobre Valbuena	Arniches	4	3	1						
Juan José	J.Dicenta	3	1							2(Cuba/G. Br.)
Las de Caín	Álvarez Quintero	3	2		1					
Malvaloca	Álvarez Quintero	3	3							
El Genio Alegre	Álvarez Quintero	3	2						1	
La Reina Mora	Álvarez Quintero	3	3							
Chica del Gato	Arniches	3	3							
Don Quintín el Amargao	Arniches	3	2	1						
Fuenteovejuna	Lope de Vega	3	2							1(Cuba)
Yerma	García Lorca	3	1							2(Br./ Hung.)
La vida en Un hilo	E.Neville	3	2	1						

c) En relación con los autores más adaptados a lo largo de algo más de un siglo, la filmografía de Carlos Arniches se erige en un auténtico récord pues asciende a 63 películas. Algo parecido cabe decir del autor que le sigue, Alfonso Paso, el segundo más adaptado, con 37 films los cuales –fechados, con preferencia, entre 1960 y 1975– se enmarcan en el período culminante de su carrera, como el comediógrafo *de éxito* por excelencia del teatro español de la segunda mitad del siglo XX. A poca distancia de Paso siguen, en orden cuantitativo, los Álvarez Quintero (30 films), José Zorrilla (25), Jacinto Benavente (23), Miguel Mihura (21), Jardiel Poncela, Muñoz Seca y Antonio Quintero-Pascual Guillén (20), Ángel Guimerà, Martínez Sierra y Adolfo Torrado-Leandro Navarro (18), Alejandro Casona (14), Lope de Vega y García Lorca (13), Carlos Llopis (12), Calderón (11), Calvo Sotelo (10), y Echegaray, Feliú y Codina, Fernández de Sevilla y Luca de Tena (9).

En el extremo opuesto, la lista de autores con una sola obra es de cerca de cien nombres, todos pertenecientes al teatro del siglo XX y principios del XXI, con la excepción de Moreto (siglo XVII), Moratín (siglo XVIII), y Ventura de la Vega y Gil y Zárate (siglo XIX).

El cuadro que se ofrece 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 decimonónicos (Zorrilla, Guimerà), autores de las primeras décadas del XX (Arniches, los Quintero, Muñoz Seca, Martínez Sierra, etc.), y otros de las décadas de los 50 y 60 (como Mihura, Llopis, y, por supuesto, Alfonso Paso).

Cuadro IV

Autor	Nºvers.	Esp.	Méx.	Arg.	Ee.Uu.	Alem.	Ital.	Otras
Carlos Arniches	63	40	15	5				3(Chile/Brasil)
Alfonso Paso	37	30	2	5				
H. Álvarez Quintero	30	25	1	2			1	1(Portugal)
José Zorrilla	25	13	7	1			2	2(Portugal/Filip.)
Jacinto Benavente	23	19	1	1	1		1	
Miguel Mihura	21	15	3	2		1		
E. Jardiel Poncela	20	15	3	1	1			
A. Quintero / P. Guillén	20	16	3	1				
P. Múñoz Seca	20	14	4	1	1			
G. Martínez Sierra	18	7	1	4	6			

A. Torrado / N. Navarro	18	8	7	3				
Ángel Guimerá	18	11	1	2	2	2		
Alejandro Casona	14	4	3	6				1(Turquía)
Lope de Vega	13	10	1					2(Cuba/Francia)
F. García Lorca	13	8		2				3(Bra./Marr./Hun.)
Carlos Llopis	12	5	3	4				
Calderón de la Barca	11	4	1	1	1	2		2(Francia)
J. Calvo Sotelo	10	9	1					
Feliú y Codina	9	6			1			2 (Francia)
José Echegaray	9	4	1		3	1		
L. Fernández de Sevilla	9	7	1	1				
J.I. Luca de Tena	9	9						

Haciendo una rápida observación genérica, las adaptaciones precedentes –tras pasar de puntillas por el siglo XVIII y con la exclusión casi sistemática del teatro social y vanguardista del siglo XX–, vienen a apuntar hacia un cierto *casticismo* en los gustos teatrales, al servicio de la comedia *folklórica* o de la españolada, de un lado (extraída de los sainetes y comedias de los hermanos Álvarez Quintero y de una pléyade de sus continuadores), y de otro, de la comedia *costumbrista*, inspirada en los cultivadores del teatro *cómico* que recorre toda la primera mitad del siglo pasado. Junto a éstas, las diversas fórmulas del teatro decimonónico y de la comedia *burguesa* iniciada por las piezas benaventinas, también han proporcionado otro de los mayores lotes de versiones cinematográficas.

El contraste con las tradicionales líneas temáticas anteriores lo ofrecen las iniciativas surgidas a partir de 1950 tras el impacto de la primera obra de Buero Vallejo que no pasó desapercibida para el cine. Tanto algunas piezas de éste –en especial, *Madrugada*, con su audacia formal para reproducir las unidades de acción, espacio y tiempo–, como las de la llamada generación *realista* de dramaturgos, inspiraron no pocas películas insólitas de aquella década y la siguiente, si bien resulta significativa la lista de autores con una sola obra adaptada los cuales proceden en su mayoría de las etapas estudiadas que van desde los *Dramaturgos de los años 50* a los *Dramaturgos de fin de milenio*.

Tras algunos años en que el filón argumental de los más sonados triunfos escénicos pasados al cine se había agotado en la década de los 90, la renovación de las fuentes teatrales va a dar sus primeros frutos a fines del milenio. El cineasta catalán Ventura Pons –con un olfato especial para detectar lo mejor

que se cuece en los escenarios barceloneses– ha venido manteniendo unas constantes estilísticas con los textos dramáticos de varios autores modernos –Sergi Belbel, Benet i Jornet, Lluïsa Cunillé– con los que no deja de insuflar a su trayectoria una cultura de la contemporaneidad, en paralelo al universo del cine y la literatura dramática catalanas. Los films adaptados por él –desde *Actrices* y *Caricias* hasta *Barcelona(un mapa)* y *Forasters*– vienen a conectarse igualmente con esas otras experiencias de otros directores noveles que han descubierto a autores de principios del siglo XXI a través de las puntuales versiones de sus piezas. Así la primera década del nuevo siglo se ha visto jalonada de un ciclo de adaptaciones – *Kràmpack*, *Planta 4ª*, *El Método*, *V.O.S.*, etc.–, que han ocupado las últimas páginas de este libro, y que suponen una auténtica revitalización de los esquemas de las obras de éxito adaptadas para el cine.

INDICE DE AUTORES Y OBRAS TEATRALES

Abad, Francisco, 57, 333, *El último concierto*, 57, 333 ; ver Vasallo, Jesús.

Abati y Díaz, Joaquín, 27, 78, 79, 153, 154-155, 162, 191, 383, *Ángela María*, 154, 155,165, 173, *No te ofendas, Beatriz*, 84, 154,165, 174, *El orgullo de Albacete*,154, 193, *El asombro de Damasco*, 154, 155, 193, *Maridos a prueba*, 154, 193.

Acevedo, José Manuel, 146, 208, 248, *Lo que fue de la Dolores,* 146, 248, *La Cueva*, 248.

Alberti, Ignacio, 250; ver López Alarcón, Enrique.

Alberti, Rafael, 23, 25, 26, 73, 113, 115, 253.

Alejandro, Julio, 26, 88, 216, 218, 253-255, 257, *El termómetro marca 40*, 88, 254, 255, *El otro hermano*, 88, 255, *Shanghai-San Francisco*, 255, *Barriada*, 255, *La Cruz del Diablo*, 255, *Bajgra*, 255, *Y un día dijiste*, 255, *El Aire*, 255, *Las Infanzonas*, 255, *El espejo roto*, 255, *El pozo*, 255.

Alfayate, Pepe, 292, 316; ver Soriano de Andía, Vicente, y Tejedor, Luis.

Alonso de Santos, José Luis, 33, 58, 89, 360, 361-362, *La Estanquera de Vallecas*, 361, *Bajarse al moro*, 361, *Salvajes*, 361, *¡Viva el duque, nuestro dueño!*, 361, *El álbum familiar*, 361, *Pares y Nines*, 361, *Digáselo con valium*, 361, *Hora de visita*, 361.

Alonso Millán, Juan José, 57, 66, 89, 299, 333, 334-337, 351, 354, 371, *Estado civil: Marta*, 89, 335, 336, *La idea fija*, 89, 335, 336, *La vil seducción*, 335, *Operación A*, 334, *Mayores con reparos*, 334, *Gravemente peligrosa*, 334, *El alma se serena* , 335,*Capullito de alhelí* 335, *El crimen al alcance de la clase media*, 335, *Hasta que el veneno nos separe*, 335, *Juegos de sociedad*, 335, *Revistas del corazón*, 335, *¡Anda mi madre!*, 335, *Pecados conyugales*, 335, *El cianuro ¿sólo o con leche?*, 335, *Pasarse de la raya*, 335, *Crisis cardíaca*, 335.

Alonso Tomás, Ángel, 362-363, *Historias de la puta mili*, 83, 362, *Makinavaja, el último chorizo,* 83, 362, *Jocs*, 362, *Comic*, 362, *Freaks*, 362, *Fabulazione*, 362, *Sexlich*, 362.

Altolaguirre, Manuel, 26, 27, 90, 110, 111, 253.

Álvarez, Valentín Andrés, 240.

Álvarez Quintero, Serafín y Joaquín, 20, 25, 27, 29, 33, 61, 63, 69, 70, 78, 81, 84, 92, 153, 155-162, 236, 237, 406, 408, 409, 410, 411, *Las de Caín,* 69, 78, 156, 158, 160, 409, *Malvaloca*, 38, 409, *El patio*, 69, 159, *Los chorros del oro* y *La manga ancha*, 81,

157, 162; *Nidos sin pájaros*, 78, 160, *Los pápiros*, 84, 161, *El centenario*,159, *El genio alegre*, 409, *La reina mora*, 409.

Amichatis, José Amich Bert, 56, 153, 196, *Los arlequines de seda y oro*, 196, *La Borda*, 196, *Baixant de la font del gat/Marieta*, 196.

Amo, Álvaro del, 33, 76, 360, 363-364, *Dos*, 363, *Una terraza*, 363*, Geografía*, 363*, Motor*, 363, *La emoción*, 363, *Lenguas de gato*, 363.

Andrés de Prada, José Juan, 201, *Cásate y verás*, 201; ver Mihura Álvarez, Miguel.

Angélico, Halma, 240.

Armiñán, Jaime de, 88, 297, 298-299, *Pisito de solteras*, 88, 298, 299, *Eva sin manzana*, 298, *Sinfonía acabada*, 298, *Café del Liceo*, 298, *Paso a nivel*, 298, *Academia de baile,* 298, *El último tranvía*, 298.

Arniches, Carlos, 20, 25, 27, 29, 37, 39, 63, 69, 71, 73, 76, 77, 78, 84, 88, 89, 90, 153, 154, 162-176, 191, 300, 347, 406, 408, 409, 410, *¡Que viene mi marido!,* 77, 88, 90, 167, 168, 173, 175, 408, 409, *Es mi hombre*, 38, 84, 164, 165, 174, 408, 409, *El Pobre Valbuena,* 38, 90, 164, 408, 409, *La alegría del batallón*, 76, 164, 165, 168, 171, 172,*Yo quiero*, 77, 88, 165, 168, 173, 175, *Ángela María*, 154, 155, 165, 173, *La señorita de Trevélez,* 31, 71, 166, 174, *Mi papá,* 77, 168, 173, 175, *Los Caciques*, 78, 168, 172, *Don Quintín el Amargao,* 164, 168, 173, *La hora mala*, 60, 165, 173, *El Señor Badanas*, 78, 167, 172, *Rositas de olor*, 78, 167, 172, *Las estrellas*, 78, 168, 173, *No te ofendas, Beatriz*, 84, 154, 165, 174, *La locura de Don Juan*, 88,165, 176, *Los enredos me están matando*, 88, 168, 175, *¡Qué hombre tan simpático!*, 89, 192, *La chica del gato*, 164, 409, *La noche de Reyes,* 164, 169, *La fiesta de San Antón*, 164, *El Pollo Tejada*, 164, *Doloretes*, 164, *Los granujas*, 164, *Los chicos de la escuela*, 164, *Los aparecidos*, 164, *El puñao de rosas*, 164, *La sobrina del cura*, 173.

Arozamena, Jesús María de, 236, 237, 239, 285, *Maravilla*, 236, *El mesón del gitano*, 236; ver Quintero, Antonio.

Arteche, Juan José de, 89, 339, *Calle del Río nº 27*, 89, 339, *Por la Calle de Alcalá I y II*, 339, *Mamá quiero ser artista*, 339, *Arniches 92*, 339.

Arrabal, Fernando, 35, 36, 37, 48, 73, 334, 407, *El Arquitecto y el emperador de Asiria*, 36, 74, 337, 338, *Guernica*, 74, 337, 338, *El cementerio de automóviles*, 337, 338, *El gran ceremonial*, 337, 338, *Fando y Lys,* 337, *Ceremonia para un negro asesinado*, 337, *Oye, Patria, mi aflicción*, 337, *El rey de Sodoma*, 337.

Aub, Max, 23, 26, 27, 37, 76, 80, 108, 194, 195, 253, 255-257, *La vida conyugal*, 76, 256, 257, *Deseada*, 37, 256, 257.

Aza, Vital, 149.

Azaña, Manuel, 257, *La Corona*, 257.

Azorín, José Martínez Ruiz, 23, 24, 29, 32, 117, 199, 207, 208-210, 270, 273, *La guerrilla*, 208, 210, *Judith*, 208, *Old Spain*, 208, *Brandy, mucho brandy*, 208, *Lo invisible*, 208, *Angelita*, 208, *Cervantes o la casa encantada*, 208.

Balaguer, Víctor, 206, *Don Juan de Serrallonga*, 207.

Barchino, Francesc, 206, *La barraqueta del nano*, 207.

Barea, Ramón, 33, 57, 360, 364, *Bilbao, Bilbao*, 364, *Euskadi, Euskadi*, 364, *Palabrerismos*, 364, *Pecata minuta*, 389, *Gulliver-Comida rápida*, 364.

Baroja, Pío, 27, 208, 210-211, 233, *El horroroso crimen de Peñaranda del Campo*, 76, 211, *¡Adiós a la bohemia!*, 211, *Juan de Alzate*, 211, *Arlequín, mancebo de botica o los pretendientes de Colombina*, 211, *El nocturno del hermano Beltrán*, 211, *Todo acaba bien...a veces*, 211.

Bartolozzi, Salvador, 82, 264-265; ver Donato, Magda.

Belbel, Sergi, 33, 63, 360, 364-365, 366, 412, *Carícies*, 364, *Morir (Un moment abans de morir)*, 365, *Forasters*, 364, *A.G./Caleidoscopios y faros de hoy*, 364, *Elsa Schneider*, 364, *En companya d´abisme*, 364, *Ópera*, 364, *Hombres*, 364, *Després de la pluja*, 365, *La sang*, 365, *El temps de Planck*, 365.

Benavente, Jacinto, 20, 25, 27, 29, 56, 61, 63, 78, 89, 90, 92, 153, 176-182, 183, 196, 267, 279, 340, 406, 408, 409, 410, *La Malquerida*, 38, 78, 176, 177, 180, 182, 408, 409,*Nadie sabe lo que quiere*, 179, 180, *¡No quiero, no quiero!*, 176, *Vidas cruzadas*, 177, *The Passion Flower*, 177, *Los intereses creados*, 177, *Alma triunfante*, 182.

Benet i Jornet, Josep María, 33, 48, 58, 63, 360, 366-367, 412, *E. R./ Algún día trabajaremos juntas*, 66, 366, 367, *Testament*, 366, 367, *Una vella coneguda olor*, 366, *Berenàveu a les fosques*, 366, *La desaparició de Wendy*, 366, *Motín de brujas*, 366, *El gos del tinent,*366, *Olors*, 366, *Eso a un hijo no se le hace*, 366, *Soterrani*, 366.

Bergamín, José, 35, 76, 102, 103, 114.

Bernat i Baldoví, Josep, 130, 131-132, *Visanteta y Pasqualo*, 131, *El virgo de Visanteta y el alcalde de Favara*, 131, 132.

Bolaños, Mariano, 203; ver Soriano, Manuel.

Borrás, Eduardo, 25, 57, 66, 253, 257-258, 318, 319, *La lámpara encendida,* 66, 257, 258, *Amorina*, 257, *Culpable*, 257, *El Proceso Ferrer*, 257, *La rosa azul*, 257.

Bravo, Julio, 240.

Bretón de los Herreros, Manuel, 76, 119-120, 292, *Marcela o ¿cuál de los tres?*, 76, 119, 120, 128.

Bretón, Tomás, 126, 146.

Brossa, Joan, 33, 67, 360, 367-368, *El sord mut,* 367, *El cop desert,* 367, *Quiriquibí*, 367, *Strep-tease y teatre irregular*, 367, *Brossiana*, 367, *Somnis*, 367, *Cantonada Brossa*, 367, *Entreacte*, 367, *Brossalobrossatdebrossat*, 367.

Buero Vallejo, Antonio, 31, 37, 51, 57, 63, 87, 257, 318-320, 411, *Un soñador para un pueblo,* 63, 318, 319, 320,*En la ardiente oscuridad*, 257, 318, 319, *Madrugada*, 318, 411, *Historia de una escalera*, 317, 318, *La tejedora de sueños*, 318, *La señal que se espera*, 318, *El Concierto de San Ovidio*, 318, *Hoy es fiesta*, 318, *Las cartas boca abajo*, 318, *Las Meninas*, 318, *El sueño de la razón*, 318, *La detonación*, 318, *El Tragaluz*, 318, *La Fundación*, 318, *La doble historia del Dr. Valmy*, 319, *Diálogo secreto*, 319, *Las trampas del azar*, 319.

Byron, Lord, 27, 77.

Cabal, Fermín, 33, 58, 360, 368, *¡Tú estás loco, Briones!*, 368, *¿Fuiste a ver a la abuela?*, 368, *¡Vade retro!*, 368, *Esta noche, gran velada*, 368, *Caballito del diablo*, 368, *Ello dispara*, 368, *Travesía*, 368, *Castillos en el aire*, 368.

Cadalso, José, 118, *Don Sancho García*, 118.

Calderón de la Barca, Pedro, 20, 21, 26, 27, 29, 32, 35, 36, 74, 75, 76, 91, 102, 103, 105, 11-116, 407, 408, 409, 410, 411, *La vida es sueño*, 31, 36, 69, 76, 111, 112,113, 115, 116,*El Alcalde de Zalamea*, 38, 111, 112, 408, 409, *La Dama Duende*, 111, 113, *La devoción de la Cruz*, 76, 114.

Calvo Sotelo, Joaquín, 29, 30, 57, 79, 276-279, 305, 327, 410, 411, *La Cárcel Infinita*, 60, 276, 277, 278, *Milagro en la Plaza del Progreso*, 60, 276, 277, 278, *La visita que no llamó al timbre,* 276, 277, 278, *Cuerpo Diplomático* (*Una muchachita de Valladolid, Cartas credenciales*, *Operación Embajada*), 276, 278, 279, *Viva lo imposible o el contable de estrellas*, 276, 305, *La muralla*, 276, 327, *Cuando llegue la noche,* 276, *Criminal de guerra*, 276, *El jefe*, 276, *La ciudad sin Dios*, 276, *El proceso del Arzobispo Carranza*, 276.

Camón Aznar, José, 73, 320, *Goya, historia de un alma*, 320, *Hitler*, 320, *Nerón*, 320, *Judas*, 320, *Lutero*, 320, *El Papa Luna*, 320, *Hamlet sin venganza*, 320.

Campmanq, Ramón, 198, *Entre ruinas*, 198, *Rosalinda*, 198.

Camprodón, Francisco, 27, 78, 130, *Flor de un día*, 133, *Espinas de una flor*, 133, *Marina*, 133.

Cancela, Fernando, 279; ver Duyós Giorgeta, Rafael.

Capella, Jacinto, 199; ver Gómez Hidalgo, Francisco.

Carbó, José, 26, 78, 253, 258, *Los buitres sobre el tejado*, 258.

Casero, Antonio, 207, *Estudiantes y modistillas,* 207.

Casona, Alejandro, 23, 24, 25, 26, 35, 37, 48, 49, 52, 57, 63, 79, 90, 253, 259-264, 302, 303, 410, 411, *Los árboles mueren de pie*, 35, 90, 259, 262, 264, *Nuestra Natacha,* 259, 260, *Romance en tres noches/Romance de Dan y Elsa*, 259, 261, *La Dama del Alba,* 259, *La Sirena Varada*, 259, *Otra vez el Diablo*, 259, *Prohibido suicidarse en primavera*,259, *Las tres perfectas casadas*, 261, *La barca sin pescador*, 259, *Siete gritos en el mar*, 259, *La casa de los siete balcones*, 259, *El Misterio del María Celeste*, 263.

Castellón, Alfredo, 255; ver Alejandro, Julio.

Castro, Cristóbal de, 250; ver López Alarcón, Enrique.

Cervantes, Miguel de, 21, 102, 103, 280.

Cocteau, Jean, 143.

Comediants, Els, 33, 84, 368-369, *Alé*, 33, 84, 369, *Sol solet*, 369, *Dimonis*, 369, *Mediterrànea*, 369, *El Llibre de les Bèsties*, 369, *El sol d´Orient*, 369, *Orfeo ed Eurídice*, 369.

Cruz, Ramón de la, 118.

Cueva, Jorge y José de la, 29, 207, 208, 211-212, *Creo en tí*, 211, 212, *Aquí hase farta un hombre*, 211.

Cunillé, Lluïsa,33, 58, 366, 387, 388, 412, *Barcelona, mapa de sombras*, 388, *Rodeo*, 388, *Libración*, 388, *Jóquer*, 388, *Intempèrie*, 388, *L´accident*, 388, *La venda*, 388, *Passatge Gu-*

tenberg, 388, *Aquel aire infinito*, 388, *El burdel*, 388, *La cantant calva al McDonald´s*, 388, *Mediatriz de un escaleno*, 388, *Vianant*, 388.

Cuquerella, Félix, 252, *Hace falta un suicida*, 252.

Custodio, Álvaro, 26, 253.

Chapí, Ruperto, 149.

Chueca, Federico, 192.

D´Albert, Eugen, 142, 145, *Tiefland*, 142, 145.

D´Annunzio, Gabriele, 205, 258, *La lámpara del odio*, 205, *La Gioconda*, 258.

Delgado, Fernando, 196-198, *La conquista de Madrid*, 197, 198.

Delgado Benavente, Luis, 57, 320-321, *Nuestros días*, 320, *Humo*, 320, *Tres ventanas*, 321, *Media hora antes*, 321, *Jacinta,* 321, *La muralla feliz*, 321.

Delibes, Miguel, 71, 369-370, *Cinco horas con Mario*, 71, 369, 370, *La hoja roja*, 369, *La guerra de nuestros antepasados*, 369.

Dicenta, Joaquín, 20, 78, 130, 150-152, 409, *Juan José*, 38, 78, 150, 151, 409, *El suicidio de Werther*, 150, *La mejor ley*, 150, *Luciano*, 150, *El señor feudal*, 150, *Daniel*, 150, *El lobo*, 150, *Curro Vargas*, 150, *La Cortijera*, 151.

Dicenta Alonso, Joaquín (hijo), 25, 81, 84, 87, 151, 208, 212-214, 408, 409, *Nobleza baturra*, 76, 81, 213, 214, 408, 409, *La casa de Salud*, 87, 213, 214, *La Cortijera/Rosario la Cortijera*, 151, 213, *Son mis amores reales*, 212, *Pluma al viento*, 212, *Mi tía Javiera*, 213, *La piscina de Buda*, 213, *La tumba de Tutankamen*, 213.

Diosdado, 29, 58, 360, 370, *Olvida los tambores*, 370, *El Okapi*, 370, *Usted también podrá disfrutar de ella*, 370, *Los Comuneros*, 370, *De Cachemira, chales*, 370, *Cuplé*, 370, *Los 80 son nuestros*, 370, *Cristal de Bohemia*,370, *La última aventura*, 370.

Donato, Magda, 82, 253, 264-265, *Pipo y Pipa en la boda de Cucuruchito*, 265, *Pipo y Pipa en el fondo del mar*, 265, *Pipo y Pipa y el lobo Trágalotodo*, 265, *Pipo y Pipa y los muñecos*, 265, *Pipo y Pipa en el país de los Borriquitos*, 265, *Aventuras de Pipo y Pipa*, 265.

Duyós Giorgeta, Rafael, 57, 279-280, *Romance azul*, 279, *Estaba escrito*, 279, *Los cachorros*, 279, *Una rosa de sangre*, 279.

Echegaray, José, 20, 27, 29, 31, 78, 81,130, 131, 134-137, 406, 408, 410, 411, *El Gran Galeoto*, 38, 69, 78, 81, 131, 135, 136, 137, 408, *Mala raza*, 135, *A fuerza de arrastrarse*, 135, *Mancha que limpia*, 135.

Elías, Lluís, 248-249, *Barris baixos*, 248, *Herminia, l´auca d´una soltera*, 248, *Refugi de pecadors*, 248.

Escobar, Julio C., 73, 208, 249, *La mujer de cera*, 249, *¡Asegure a su mujer!*, 249.

Escobar, Luis, 125, 181, 273, 281, 314, 343; ver Luca de Tena, Juan Ignacio.

Espinàs, Josep-María, 31, 72, 73, 321, *Es perillós fer-se esperar/ Es peligroso hacer esperar*, 31, 73, 321.

Espinosa, Albert, 34, 58, 387, 389, *Los pelones*, 34, 58, 389, *Tu vida en 65 minutos*, 389, *No me pidas que te bese porque te besaré*, 389, *El club de les palles*, 389.

Espronceda, José de, 102, 103, *El estudiante de Salamanca*, 76.

Estremera, Antonio, 162, 191; ver Arniches, Carlos.

Eurípides, 99, 205, *Medea*, 99, *Alcestes*, 205.

Fabbri, Diego, 325.

Falla, Manuel de, 123, 271, 273, 408, 409, *El Amor Brujo*, 123, 271, 273, 408, 409.

Felíu y Codina, José, 19, 84, 130, 146-149, 248, 408, 410, 411, *La Dolores*, 38, 69, 84, 146, 148, 149, 248, 408, *María del Carmen/ Aux jardins de Murcie*, 69, 131, 146, 147.

Fernán Gómez, Fernando, 33, 58, 64, 324, 326, 335, 336, 352, 353, 360, 371-372, 376, *Las bicicletas son para el verano*, 371, *Lázaro de Tormes*, 371, *Marido y medio,* 371, *La coartada*, 371, *Los domingos, bacanal*, 371, *Del rey Ordás y su infamia*, 371, *Ojos de bosque*, 371, *Morir cuerdo, vivir loco*, 371.

Fernández Ardavín, Luis, 20, 73, 146, 186, 207, 208, 214-216, *Rosa de Francia*, 186, 214, *Prostitución/La vida en las mancebías,* 215, 216, *La dama del armiño*, 214, *El bandido de la sierra*, 214, *Doña Diabla*, 214, *La florista de la reina*, 215, *La Bejarana*, 215, *La hija de la Dolores*, 146, *Rosa de Madrid*, 214.

Fernández de Moratín, Leandro, 118, 410, *El sí de las niñas*, 117, *El médico a palos*, 118.

Fernández de Moratín, Nicolás, 118.

Fernández de Sevilla, 79, 88, 90, 208, 216-218, 290, 316, 410, 411, *Madre Alegría*, 88, 216, 218 *La casa del olvido*, 88, 216, 218, *La Alhambra o el suspiro del moro*, 216, 290, *La del Soto del Parral*, 216, 217, *Los claveles*, 216, *Cocktail de amor*, 216, *Los peliculeros*, 216.

Fernández del Villar, José, 208, 249, *La educación de los padres*, 249, *La Diablesa*, 249, *Cándido Tenorio*, 249, *Mimí Valdés*, 249, *Lola y Lolo*, 249, *Los hijos mandan*, 249.

Fernández Montesinos, Ángel, 339; ver Arteche Goñi, Juan José.

Ferrés Iquino, Ignacio, 29, 57, 89, 172, 199, 218, 289-291, 294, 319; ver Prada, Francisco.

Fortún, Elena, 264.

Gala, Antonio, 29, 58, 334, 339-340, *Los buenos días perdidos*, 339, 340, *Los verdes campos del Edén*, 339, *El sol en el hormiguero*, 339, *Noviembre y un poco de yerba*, 339, *Anillos para una dama*, 339, *Las cítaras colgadas de los árboles*, 339, *¿Por qué corres, Ulises?*, 339, *Petra regalada*, 340, *La vieja señorita del paraíso*, 340, *Los bellos durmientes*, 340, *Samarkanda*, 340, *Las manzanas del viernes*, 340, *Carmen, Carmen*, 340, *Inés desabrochada*, 340.

Galcerán, Jordi, 34, 387, 390, *El método Grönholm*, 34, 73, 390, *Paraules encadenadas/Palabras encadenadas*, 390, Dakota, 390, Fuita, 390, *Gaudí*, 390, *Carnaval*, 390.

García Álvarez, Enrique, 162, 187, 191, 192, *La alegría de la huerta*, 192; ver Arniches, Carlos, y Paso y Cano, Antonio.

García Lorca, Federico, 23, 24, 28, 32, 35, 49, 63, 67, 83, 94, 207, 208, 218-223, 233, 259, 408, 409, 410, 411, *Bodas de Sangre*, 32, 54, 71, 218, 219, 222, 408, 409, 410, 411, *La Casa de Bernarda Alba*, 37, 69, 71, 220, 222, *Yerma*, 218, 219, 409, *Comedia sin título*, 218, 220, 223, *Doña Rosita la Soltera o el lenguaje de las flores,*

218, *El maleficio de la mariposa*, 218, *Mariana Pineda*, 218, *La zapatera prodigiosa*, 218, *El público*, 218, *Así que pasen cinco años*, 218.

García Sicilia, Luis, 280; ver López Marín, Manuel.

Gargallo Catalán, Francisco, 250, *La última cita*, 250.

Gaspar, Enrique, 150.

Gil-Albert, Juan, 66, 372-373, *Valentín*, 372.

Gil y Zárate, Antonio, 119, 120-121, 410, *Guzmán el Bueno*, 120.

Giménez-Arnau, José Antonio, 29, 318, 321-322, *Murió hace 15 años*, 60, 322, *Carta de Paris*, 322, *Clase única*, 322, *La cárcel sin puertas*, 322, *Alarma*, 322, *Un hombre y dos retratos*, 322.

Giralt, Casimir, 198, *Entre ruinas*, 198.

Godoy, Ramón de, 250, *La Tizona*, 250; ver López Alarcón, Enrique.

Goethe, Johann Wolfgang, 27, 77, *Fausto*, 77.

Goldoni, Carlo, 341, *La Locandiera*, 341.

Gómez, Valentín, 130, 139-140, *El soldado de San Marcial*, 60, 140.

Gómez de Miguel, Emilio, 198, *El idiota*, 198, *El incendio de Roma*, 198, *El Mártir del Calvario*, 198.

Gómez de la Serna, Ramón, 23, 233, 240.

Gómez Hidalgo, Francisco, 20, 61, 153, 199-200, *La Malcasada*, 199.

González-Aller, Faustino, 57, 318, 322-323, *Menta*, 57, 322, 323, *La estatua fue antes Pichurri*, 322, *El taxidermista*, 322, *la flauta en flor*, 322, *La noche no se acaba*, 322.

González de Lara, M., 251; ver Merino García Pierrat, Manuel.

González del Castillo, Emilio, 284.

González del Toro, Ricardo, 191, 201, *La niña de los besos*, 201; ver Mihura Álvarez, Miguel, y Paso y Cano, Antonio.

González Llana, Félix, 139-140, *El soldado de San Marcial*, 60, 140.

Goodrich, Francis, 339.

Gordon, Rafael, 47, 85, 373, *Autorretrato de Teresa de Ávila*, 47, 373, *Teatro Breve (1992-2004)*, 373.

Gorsse, Henry de, 192, *Un Réveillon au Père Lachaise*, 192.

Granada, José María, 29, 56, 208, 223-224, *La hija de Juan Simón*, 86, 223, *El demonio de los hombres*, 223, *Si fue Don Juan andaluz*, 223, *Manolito Pamplinas*, 223, *El Niño de Oro*, 223, *Soleá*, 223, *De la Alhambra al Avellano*, 223.

Grau, Jacinto, 81, 253, 265-267, *El Caballero Varona*, 81, 266, *El Conde Alarcos*, 265, *El Señor de Pigmalión*, 266, *Don Juan de Carillana*, 26, *Tabarín*, 266, *Las gafas de Telesforo*, 266.

Gual, Adrià, 21, 56, 61, 111, 140, 153,182-183, 193, 194, 204, *Nocturn*, 182, *Misteri de dolor*, 182.

Guillén, Pascual, 29, 62, 208, 232, 236-239, 410, *Los caballeros,* 84, 236, 238, *La copla andaluza*, 236, *El alma de la copla*, 236, *Sol y sombra*, 236, *Oro y marfil*, 236, *La Marquesona*, 236, *Morena Clara*, 236, *Gracia y justicia*, 236.

Guimerá, Ángel, 19, 27, 31, 49, 56, 63, 78, 130, 131, 140-146, 406, 407, 408, 409, 410, 411, *María Rosa*, 131, 141, 143, 144, 408, 409, *Terra baixa/Tierra baja*, 38, 69, 141, 142, 145, 408, *Mar i cel*, 140, 144, *La filla del mar*, 141, 144, *La festa del blat*, 141, 144,

Mossén Janot, 141, 144, *La reina jove*, 141, 144.

Guitry, Sacha, 48.

Guzmán Merino, Antonio, 57, 235, 251, 276, 280, *Canelita en rama*, 280, *Los Gonzalones*, 280, *Del infierno a la gloria*, 280, *El marido, la mujer y el fantasma*, 280, *La única senda*, 280.

Hackett, Albert, 339.

Hartzenbusch, Juan Eugenio, 20, 119, 122-123, *Los amantes de Teruel*, 122.

Heredia Maya, José, 33, 375, *Camelamos naquerar*, 375, *Macama jonda*, 375, *Sueño terral*, 375.

Hermanos Machado, Manuel y Anonio, 29, 33, 86, 153, 184-186, *La Lola se va a los puertos*, 184, 185, *La Duquesa de Benamejí*, 184, *Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel*, 184, *Juan de Mañara*, 184, *Las adelfas*, 184, *La prima Fernanda*, 184, *El hombre que murió en la guerra*, 184.

Hernández del Pino, Emilio, 63, 323, *Duda*, 323, *La galera*, 323, *La dama de las pieles*, 223, *Oro viejo*, 223, *Muchachas de blanco*, 223.

Herranz, Juan José, 126, *El Capitán Centellas*, 126.

Herrera Suevos, Eloy, 34, 57, 374, *Un cero a la izquierda*, 374, *Están...¡como nunca!*, 374, *...Y llegó la prima Vera*, 374, *El socavón*, 374, *Que Dios os lo demande*, 374.

Herrero, Pedro Mario, 89, 360, 374-375, *La balada de los tres inocentes*, 89, 374, 375, *No le busques tres piernas al alcalde*, 89, 374-375, *Un día de libertad*, 374, *El homenaje*, 374.

Iborra, Juan Luis, 66, 372, 373; ver Gil-Albert, Juan.

Iborra, Manuel, 375-376, *Pepe Guindo*, 376.

Ibsen, Henrik, 259, *Casa de muñecas*, 259.

Iquino, Ignacio F., ver Ferrés Iquino, Ignacio.

Ivá, Ramón Tosas, 83, 362; ver Alonso Tomás, Ángel.

Jackson Veyán, José, 162; ver Arniches, Carlos.

Jacobs, Wimarck, 205, *La mano del mono*, 205.

Jardiel Poncela, Enrique, 23, 24, 27, 29, 30, 48, 57, 58, 73, 79, 88, 207, 208, 224-231, 249, 259, 316, 406, 410, *Un marido de ida y vuelta*, 79, 225, 226, 229, *Los habitantes de la casa deshabitada*, 88, 225, 229, *Margarita, Armando y su padre,* 225, 226, *Angelina o el honor de un brigadier*, 225, *Un adulterio decente*, 225, *Las 5 advertencias de Satanás*, 225, *Los ladrones somos gente honrada*, 225, *Usted tiene ojos de mujer fatal*, 225, *Eloísa está debajo de un almendro*, 225, *Es peligroso asomarse al exterior*, 225, *Blanca por fuera, rosa por dentro*, 225, *Las siete vidas del gato*, 225, *Tú y yo somos tres*, 225, *Los tigres escondidos en la alcoba*, 225, *El amor sólo dura 2000 metros*, 225, *Una noche de primavera sin sueño*, 224.

Jarnés, Benjamín, 240.

Joan, Joel, 387, 392-393, *Excuses!*, 392.

Jodorowsky, Alexandro, 37, 337, 338.

Jover Hernández, Gonzalo, 200, *Los Niños del Hospicio*, 200.

Junyent, Sebastián, 34, 89, 360, 376-377, *Hay que deshacer la casa*, 376, *La boda de los pequeños burgueses*, 376, *Señora de...*, 376, *Gracias, abuela*, 376, *Sólo, sólo para mujeres*, 376.

Laiglesia, Álvaro de, 88, 297, 299, 305, *El escándalo del alma dormida*, 88,

299, *El caso de la mujer asesinadita*, 299, 305, *La viuda de las camelias*, 299, *No es correcto estrangular a las señoras*, 299.

Lalanda, Marcial, 197; ver Delgado, Fernando.

Lapena, Alfonso, 26, 79, 253, 267, *El hombre que perdió la vergüenza*, 79, 267, *El divino calvo*, 267, *El castigador*, 267, *La musa gitana*, 267, *La marcha del honor*, 267.

Larra, Mariano José de, 118.

Lázaro Carreter, Fernando, 30, 334, 340-341, *La ciudad no es para mí*, 340, *La señal*, 340, *Los primeros calores*, 340, *Un hombre ejemplar*, 340.

Lejárraga, María de la O, 268; ver Martínez Sierra, Gregorio.

León, María Teresa, 25, 26, 73, 113, 115, 253.

León, Rafael de, 29, 88, 208, 231-232, 236, *Tercio de quites*, 88, 231, 232, 236, *María Magdalena*, 88, 231, 232, *Rumbo*, 231, 236, *María de la O*, 231, *María de los Reyes*, 231, *No me quieras tanto*, 231.

L´Hotellerie, Vicente, 291; ver Soriano de Andía, Vicente.

Linares Rivas, Manuel, 91, 153, 183-184, *Cobardías*, 91, 183, 184, *La cizaña*, 183, *La garra*, 183, *La mala ley*, 184.

López, Carol, 34, 387, 391, *V.O.S.*, 391, 412, *Susie,* 391, *Germanes/Hermanas*, 391.

López Alarcón, Enrique, 87, 208, 250, *Madrid se divorcia*, 250, *Sebastián el Bufanda*, 250, *Gerineldo*, 250, *La Tizona*, 250.

López Aranda, Ricardo, 48, 334, 336, 341-342, *Cerca de las estrellas*, 341, *Nunca amanecerá*, 341, *Sinfonía en gris*, 341, *Noches de San Juan*, 341, *Isabelita la Miracielos*, 341, *Isabel, reina de corazones*, 341.

López de Haro, Rafael, 207, 208, 233, *Una conquista difícil*, 233, *Ser o no ser*, 233, *Ella y el diablo*, 233.

López Marín, Manuel, 280-281, *Un hombre de negocios*, 281, *El pecado de Sor Benedicta*, 280, *Galope final*, 280.

López Montenegro, Ramón, 202; ver Peña, Ramón.

López Núñez, José, 188; ver Muñoz Seca, Pedro.

López Pinillos, José, 27, 78, 87, 153, 200-201, *El caudal de los hijos*, 78, 87, 200, 201, *Esclavitud*, 200, *La red*, 200, *La tierra*, 200, *Embrujamiento*, 200.

López Rubio, José, 30, 57, 89, 108, 109, 154, 155, 187, 215, 231, 234, 239, 297, 300-301, *Luz en las ánimas*, 300, *De la noche a la mañana*, 300, *La casa de los naipes*, 300, *Alberto,* 300, *Celos del aire*, 300, *La venda en los ojos*, 300, *Diana está comunicando*, 300, *Esta noche, tampoco*, 300, *La otra orilla*, 300, *Un trono para Cristy*, 400, *Una madeja de lana azul celeste*, 400, *Las manos son inocentes*, 300, *Nunca es tarde*, 300, *El último hilo*, 300, *La Puerta del Ángel*, 300.

Lothar, Rudolph, 142, 145, *Tiefland*, 142, 145.

Loxa, Juan de, 33, 377, *¡Ay jondo...y lo que quea por cantar!*, 33, 84, 377.

Lozano, Fernando Ángel, ver Lázaro Carreter, Fernando.

Lozano, Timo, 33, 377, *El bailaor*, 33, 84, 377.

Luca de Tena, Juan Ignacio, 30, 57, 61, 84, 92, 275, 276, 281-284, 300, 410, 411, *De lo pintado a lo vivo*, 66, 281,

283, *El huésped del sevillano*, 281, 282, *¿Dónde vas, Alfonso XII?*, 281, 282, *La Condesa María*, 281,282, *¿Quién soy yo?*, 281, *Yo soy Brandel*, 281, *El cóndor sin alas*, 281, *¿Dónde vas, triste de tí?*, 281, *Don José, Pepe y Pepito*, 281, *El vampiro de la Calle Claudio Coello*, 281.

Lucio, José de, 27, 79, 199-200, 274, *El hombre que todo lo enreda*, 79, 200, *¿Qué hacemos con los viejos?*, 199, 200, *El Niño de las Coles*, 199, *¿Quién me compra un lío?*, 199.

Lustonó, Eduardo, 139; ver Gómez, Valentín.

Llabrés, Pedro, 280, 289; ver López Marín, Manuel.

Llopis, Carlos, 27, 29, 30, 36, 37, 80, 88, 297, 298, 301-304, 408, 409, 410, 411, *La cigüeña dijo sí*, 36, 79, 88, 301, 302, 304, 408, 409, *Con la vida del otro*, 80, 301, 302, 303, 304, *El amor tiene su aquél,* 80, 301, 302, 304, *Más acá del más allá*, 88, 301, 302, *¿De acuerdo, Susana?,* 301, 302, 304, *Cuando el hijo de Fulano no es el hijo de Mengano*, 301, *¡Ni Margarita ni el diablo!*, 301, *Nosotras, ellas...y el duende*, 301, *La vida en un bloc*, 301, *¿Qué hacemos con los hijos?*, 301, *El amor en microsurco*, 301, *El amor...y una señora*, 301, *Mi mujer, el diablo...y yo*, 302.

Llopis, Jorge, 316; ver Tono, Antonio de Lara.

Llovet, Enrique, 316; ver Tono, Antonio de Lara.

Macías, Fernando, 378, *Campanada sin eco*, 378, *El adivino*, 378, *El velatorio*, 378, *La buena vida*, 378.

Macriño, Santos, 292, *La otra sombra*, 292; ver Soriano de Andía, Vicente.

Machado, Manuel y Antonio, ver Hermanos Machado.

Maeterlinck, Maurice, 193, *La intrusa*, 182, 193.

Mamet, David, 391, *Edmond*, 391.

Manzanos, Eduardo, 316, 324, 332; ver Tono, Antonio de Lara.

Mañas, Alfredo, 31, 33, 50, 63, 89, 333, 334, 242-343, *Historia de los Tarantos*, 89, 342, *La feria de Cuernicabra*, 342, *La feria del come y calla*, 342, *Don Juan*, 342, *Danzando bajo la horca*, 342.

Maqua, Javier, 33, 48, 57, 360, 368, 378-379, *Coches abandonados*, 33, 48, 57, 378, 379, *La soledad del guardaespaldas*, 378, *Papel de lija*, 378, *El cuerpo*, 378, *Doble garganta*, 378.

Marlowe, Christopher, 77.

Marquina, Eduardo, 27, 58, 73, 77, 153, 186-187, 195, 215, 216, *La ermita, la fuente y el río*, 78, 186, 187, *Rosa de Francia*, 186, 214, *Las hijas del Cid*, 186, *Doña María la Brava*, 186, *En Flandes se ha puesto el sol*, 186, *El monje blanco*, 186.

Marsillach, Adolfo, 34, 325, 344, 360, 379-380, *Yo me bajo en la próxima, ¿y usted?*, 379, *Mata-Hari*, 379, *Cinematógrafo Nacional*, 379, *Feliz Aniversario*, 379.

Martín, Toni, 33, 58, 387, 391-392, *Canvis*, 391, 392, *Sense titol*, 391, *Buits*, 391.

Martín Recuerda, José, 31, 333, 334, 343-345, *La llanura,* 343, *Los átridas*, 343, *El teatrito de don Ramón,* 343*, Las salvajes en Puente San Gil*, 343, *¿Quién quiere una copla del Arcipreste de Hita?*, 344, *Las arrecogías del beaterio de Santa María Egipcía-*

ca, 344, *El engañao*, 344, *El carnaval del reino*, 344, *La Trotski*, 344.

Martínez Ballesteros, Antonio, 33, 380-381, *Relato frívolo de una mujer fría,* 73, 381, *Farsa de marionetas*, 380, *Los mendigos*, 380, *Farsas contemporáneas*, 380, *Fábulas zoológicas*, 380, *Pisito clandestino*, 381, *Salir en la foto*, 381, *Matrimonio para tres*, 381, *Romeo y Julieta se divorcian*, 381.

Martínez Cuenca, Salvador, 191, 192, *Su desconsolada esposa*, 79, 88, 192; ver Paso y Cano, Antonio.

Martínez Olmedilla, Augusto, 79, 208, 250-251, *Los mollares de Aragón*, 79, 250, 251, *Mi vida es mía*, 79, 250, 251, *Monte abajo*, 250, *Castillos en el aire*, 250, *El despertar de Fausto*, 250, *La mano de Alicia*, 250.

Martínez Sierra, Gregorio, 23, 25, 26, 34, 48, 57, 63, 78, 83, 84, 94, 123, 154, 233, 234, 253, 266, 267-273, 274, 300, 406, 408, 409, 410,*El Amor Brujo*, 123, 271, 273, 408, 409, *Susana tiene un secreto*, 233, 234, 271, 272, *Julieta compra un hijo*, 233, 234, 269, 271, *Canción de cuna*, 269,408, 409, *Sueño de una noche de agosto*, 269, 272, *Mujer*, 269, 272,*Sueño de una noche de agosto*, 269, 272, *Mamá,* 268, *Primavera en otoño,* 269, *Lucero de* Salvación, 268, *Los sabios de Villatriste*, 194.

Masip, Paulino, 27, 65, 79, 200, 243, 253, 273-275, *El hombre que hizo un milagro*, 65, 274, 275, *Dúo*, 274, *La frontera*, 274, *El báculo y el paraguas*, 274, *El emplazado*, 274.

Maura, Honorio, 29, 84, 208, 233-235, 271, 272, 284, 285, *Las desencantadas*, 84, 233, 234, 235, 284, 285, *Susana tiene un secreto*, 233, 234, 271, 272, *Julieta compra un hijo*, 233, 234, 269, 271, *Cuento de hadas*, 63, 233, 234, *Corazón de mujer*, 233, *Eva indecisa*, 233, *Piernas de oro*, 233.

Méndez, Concha, 253, 265.

Mendizábal, Rafael, 34, 381, *Uña y carne*, 381, *Mala hierba*, 381, *Feliz cumpleaños, señor ministro*, 381, *Mi tía y sus cosas*, 381, *La abuela echa humo*, 381.

Merino García Pierrat, Manuel, 251, *El príncipe bohemio*, 251, *Rosalima*, 251, *El amor mudo*, 251, *La loba*, 251, *María de los Reyes*, 251.

Mesonero Romanos, Ramón de, 118.

Mihura, Miguel, 27, 29, 30, 34, 35, 36, 48, 49, 50, 57, 58, 63, 73, 79, 81, 88, 89, 93, 276, 278, 297, 299, 304-310, 312, 316, 371, 406, 410, *Una mujer cualquiera*, 79, 81, 305, 307, 309, *Maribel y la extraña familia*, 88, 305, 307, 310, *Melocotón en almíbar*, 36, 88, 305, 308, 309, *Sublime decisión*, 49, 64, 305, 306, 309, *Ni pobre ni rico sino todo lo contrario*, 89, 305, 306, 308, *Las entretenidas,* 305, 306, 310, *La canasta*, 82, 306, 308, *Mi adorado Juan,* 81, 305, 306, *Carlota,* 305, 306, 310, *Tres sombreros de copa*, 305, 306, *¡Viva lo imposible o el contable de estrellas!*, 276, 305, *Ninette y un señor de Murcia,* 305, 310, *Ninette, modas de Paris*, 305, 310, *La decente*, 305, 310, *El caso de la mujer asesinadita*, 305, 308, *A media luz los tres*, 305, *El caso de la señora estupenda*, 305, *El chalet de Madame Renard*, 305, *La Bella Dorotea*, 305, *La tetera*, 305, *Sólo el amor y la luna traen fortuna*, 305, 306.

Mihura Álvarez, Miguel, 27, 79, 153, 201, *La niña de los besos*, 201, *Cine-Fantomas*, 201, *Cásate y verás*, 201.

Millán Astray, Pilar, 29, 84, 208, 235-236, *La tonta del bote*, 84, 235, *Los amores de la Nati*, 235, *La chica de la pensión*, 235, *Magda la Tirana*, 235.

Miñana, Federico, 206, *La barca vella*, 207.

Miranda, Fernando, 206, *La barca vella*, 207.

Misteri d´Elx, 71, 101-102, *La Festa* o *Misteri d´Elx*, 71, 101.

Mistral, Fréderic, 135.

Molière, Jean Baptiste (Poquelin), 27, 77, 118, 127, 129, *La escuela de los maridos*, 118, *El médico a palos*, 118.

Moncada, Santiago, 34, 57, 285, 334, 345-346, 352, 357, 359, *Juegos de medianoche*, 57, 345, 346, *La muchacha sin retorno*, 57, 345, 346, *Violines y trompetas*, 345, *Salvad a los delfines*, 345, *Tránsito de madrugada*, 345, *Paulina y los pingüinos*, 345, *Entre mujeres*, 345, *Cena para dos*, 345, *Siempre en otoño*, 345, *¿Y ahora qué?*, 345, *Smokin I y II*, 345, *Desconcierto*, 345, *Un hombre en Central Park*, 345.

Moral, Ignacio del, 33, 381-382, *La mirada del hombre oscuro*, 33, 73, 382, *Oseznos*, 382, *La gran muralla*, 381, *Días de calor*, 382, *Páginas arrancadas del diario de P.*, 382, *Rey negro*, 382.

Morales San Martín, Bernardo, 27, 79, 201, 202, *Tierra levantina*, 79, 201, 202, *La borda*, 201, *El rayo de sol*, 201, *Raza de lobos*, 201.

Morera y Viura, Enrique, 194, *L´alegria que passa*, 193.

Moreto, Agustín, 80, 105, 116-117, 410, *El desdén con el desdén*, 80, 116, 117, *El lindo Don Diego*, 116.

Moyrón, Julián, 27, 199-200, *El hombre que todo lo enreda*, 79, 199, 200, *¿Quién me compra un lío?*, 199.

Mudo Moraga, Carlos del, 202, *La inaccesible*, 202.

Muñoz Román, Francisco, 79, 284-285, *Las desencantadas,* 84, 233, 234, 235, 284, 285, *La de los ojos en blanco*, 79, 284, 285, *Las tocas*, 79, 284, 285, *Las Leandras*, 284, 339, *Doña Mariquita de mi corazón*, 284, *Cinco minutos nada menos*, 284, *Las de Villadiego*, 284, *Una jovencita de 800 años*, 284.

Muntañola, Joaquín, 346-347, *En Baldiri de la Costa*, 346, *Dos mesos a Barcelona*, 346, *Ja tenim 600*, 346, *Ja venen els rusos*, 346, *El meu marit te pa al´ull*, 346, *Una noia de bosc*, 346, *Ronyons de recanvi*, 346.

Muñoz Seca, Pedro, 21, 27, 59, 65, 69, 78, 87, 88, 89, 153, 154, 187-191, 274, 348, 371, 406, 410, *La cura de reposo*, 78, 189, 170, *El último bravo,* 87, 188, 189, *Anacleto se divorcia*, 88, 188, 191, *Los extremeños se tocan*, 187, 348, *El verdugo de Sevilla,* 187, *Trampa y cartón*, 187, 188, *¡Mi padre!*, 188, 190, *Pepe Conde o el mentir de las estrellas*, 187, 190, *Los 4 Robinsones*, 187, *El colmillo de Buda*, 187, *El rayo*, 188, *La venganza de Don Mendo*, 188, *La caraba*, 188, *Calamar*, 188, *Los marinos de papel*, 188, *El modelo de Virtudes*, 188.

Mur Oti, Manuel, 88, 276, 286, 314, 315, 324, 333, *El mayoral*, 88, 286.

Navarro, Leandro, 29, 88, 275, 292-296, 410, 411, *Los novios de mis hijas*,

79, 88, 292, 293, 296, *Los hijos de la noche*, 292, *Veinte mil duros*, 292, *La Papirusa*, 292, *Siete mujeres*, 292, *Dueña y señora*, 292, *El hombre que las enamora*, 292, *Gran Casino*, 292, *Bengala*, 292, *El mayor pecado*, 292.

Neville, Edgar, 30, 34, 48, 57, 63, 72, 79, 81, 82, 88, 93, 165, 194, 195, 231, 297, 300, 310-314, 350, 409, *La vida en un hilo*, 34, 79, 88, 311, 312, 313, 314, 409, *Veinte añitos*, 88, 311, 312, 314, *El baile*, 310, 311, 312, *Margarita y los hombres*, 310, *Rapto*, 311, *Adelita*, 311, *Prohibido en otoño*, 311, *Alta fidelidad*, 311, *La extraña noche de bodas*, 311, *Aquella mañana*, 311, *Rosita la guapa*, 311, *Tiempos mejores*, 311, *Producciones Mínguez, S.A.*, 311.

Ocano, Armando, 322, *La noche no se acaba*, 322; ver González-Aller, Faustino

Ojeda, José, 279; ver Duyós Giorgeta, Rafael.

Olmo, Lauro, 28, 85, *La camisa*, 85.

Ortega y Lopo, Manuel, 280; ver Guzmán Merino, Antonio.

Pagnol, Marcel, 48.

Palmero, Javier, 58, 347, *Papá quiere ser libre*, 58, 347.

Paso, Alfonso, 28, 30, 36, 48, 49, 57, 76, 88, 89, 191, 333, 334, 335, 347-355, 371, 406, *Vamos a contar mentiras,* 37, 89, 347, 350, 354,*Cosas de papá y mamá*, 88, 89, 347, 350, 354, *Los pobrecitos*, 48, 57, 347, 351, *El cielo dentro de casa*, 60, 347, 349, 350, *La corbata,* 76, 348, 349, 354, *Casi Lolita*, 37, 90, 350, 354, *La fiebre de junio*, 36, 89, 350, 352, *Juan Jubilado*, 88, 348, 354, *Lo siento, señor García*, 57, 347, 351, *Cuando tú me necesites,* 89, 353, *Usted puede ser un asesino*, 49, 347,*Un roto para un descosido*, 57, 352,*De profesión, sospechoso*, 348, 352, *Adiós, Mimí Pompón*, 347, *Hay alguien detrás de la puerta*, 347, *Cena de matrimonios*, 347, *Cuidado con las personas formales*, 347, *El canto de la cigarra*, 347, *Una tal Dulcinea*, 347, *Los derechos de la mujer*, 348, *Las que tienen que servir*, 348, *Como casarse en siete días*, 348, *Vivir es formidable*, 348, *Sí, quiero*, 348, *Enseñar a un sinvergüenza*, 348, *No somos ni Romeo ni Julieta*, 348, *¡Cómo está el servicio!*, 348, *Querido profesor*, 348, *Educando a una idiota*, 348, *La zorra y el escorpión*, 348, *Vamos a por la parejita,* 353, *Los tontos más tontos de todos los tontos*, 353, *La boda de la chica*, 347, *Una bomba llamada Abelardo*, 347, *Cuarente y ocho horas de felicidad*, 347, *Rebelde*, 347, *El señor que no tenía ganas*, 347, *Monjita me meteré*, 347.

Paso Díaz, Antonio, 25, 27, 87, 151, 153, 191, 208, 212-214, 251, 347, 408, 409, *La casa de Salud*, 87, 213, 214, *La Cortijera/Rosario la Cortijera*, 151, 213, *Mi tía Javiera*, 213, *La piscina de Buda*, 213, *La tumba de Tutankamen*, 213, *Rosalima*, 251.

Paso y Cano, Antonio, 79, 88, 154, 155, 162, 191-193, 347, 406, *Su desconsolada esposa*, 79, 88, 192, *Mujercita mía,* 79, 192, 193, *El orgullo de Albacete*, 154, 192, 193,*El asombro de Damasco*, 154, 192, 193, *¡Suéltate el pelo, Rosario!*, 79, 193, *Maridos a prueba*, 154, 193, *Yo soy la Greta Garbo*, 191, *¡Qué hombre tan simpático!*, 192, *La alegría de la huerta*, 192, *Tío de mi vida*, 192.

Paso, Enrique, 191, 347.

Paso, Manuel, 150, 191, 213, 347, *La Cortijera*, 150, 213, *Curro Vargas*, 150.

Pastor Poeta, El, Julián Sánchez-Prieto, 208,, 251-252, *¡¡Al escampío!!*, 252, *Un alto en el camino*, 252.

Pemán, José María, 29, 30, 88, 185, 275, 276, 281, 286-289, 327, *El Divino Impaciente*, 88, 286, 287, 289, *Los tres etcéteras de Don Simón*, 85, 287, 289, *La luz de la víspera*, 88, 286, 289, *Cuando las Cortes de Cádiz*, 286, 287, 289, *La viudita naviera*, 287, *La coqueta y Don Simón*, 287, *Cisneros*, 286, *La santa Virreina*, 286, *Julieta y Romeo*, 286, *La casa*, 286, *En las manos del hijo*, 286, *Tres testigos*, 286, *El río se entró en Sevilla*, 287.

Peña, Ramón, 88, 202-203, *Los Gabrieles*, 88, 202, *Pulmonía doble*, 202, 203.

Pérez de Ayala, Ramón, 257, *A.M.D.G.*, 257.

Pérez de la Mota, Andrés, 203, *Venganza isleña*, 203.

Pérez Fernández, Pedro, 187; ver Muñoz Seca, Pedro.

Pérez Galdós, Benito, 20, 78, 81, 130, 138-139, 341, 342, *El abuelo*, 78, 138, 139, *Realidad*, 78, 138, 139, *La loca de la casa*, 138, *Casandra*, 138, *Doña Perfecta*, 138, *Marianela*, 138.

Pilares, Manuel, 318, 323-324, 332, 350, *La puerta giratoria*, 59, 324.

Pons, Carles, 33, 382-383, *El Chapao (sin curro, sin pasta, sin na´...)*, 383, *Puja´al carro*, 383, *El Llibre de la selva*, 383, *Ja venen, ja venen*, 383, *Nit golfa*, 383.

Prada, Francisco, 29, 89, 216, 217, 289-291, *La Alhambra o el suspiro del moro*, 216, 290, *El difunto es un vivo*, 289, *Un enredo de familia*, 289, *Las 7 mujeres de Adán*, 289, *Manolo ante el peligro*, 289, *Busco tonta para fin de semana*, 289, *La viudita ye-ye*, 289.

Priestley, John B., 321.

Quintero, Antonio, 29, 62, 79, 208, 231, 232, 236-239, 410, *Los caballeros*, 84, 236, 238,*Tercio de quites*, 88, 231, 236, *Rumbo*, 231, 236, *María de los Reyes*, 231, *No me quieras tanto*, 231, *La copla andaluza*, 236, *El alma de la copla*, 236, *Sol y sombra*, 236, *Oro y marfil*, 236, *La Marquesona*, 236, *Morena Clara*, 236, *Gracia y justicia*, 236, *Maravilla*, 236, *El mesón del gitano*, 236, *Ana María*, 236, *Martingala*, 236, *Filigrana*, 236, *Requiebro*, 236, *El enemigo público número 1*, 237, 239.

Quiroga, Manuel, 231, 236.

Rambal, Enrique, 203.

Ramos, Dionisio, 88, 383-384, *¡Guárdame el secreto, Lucas!*, 88, 383, *Te casas a los 60 ¿y qué?*, 88, 383, *La tía de Carlos*, 88, 383.

Ramos Carrión, Miguel, 36, 81, 130, 149, *El noveno mandamiento*, 149, *El rey que rabió*, 149, *La bruja*, 149.

Ramos de Castro, Francisco, 84, 208, 239-240, *El niño se las trae*, 84, 239, 240, *¡Pare usted la jaca, amigo!*, 239, *¡Viva Alcorcón que es mi pueblo!*, 239, *¡La maté porque era mía!*, 239.

Reparaz, Federico, 154, 383, *Los hijos artificiales*, 154, 155, 383; ver Abati y Díaz, Joaquín.

Río Ayala, Juan del, 89, 324-325, *Tirma (Romance de la Conquista de la Gran Canaria)*, 324, 325, *Silvestre*, 324.

Rivas, Duque de (Ángel Saavedra), 20, 76, 119, 121, *Don Álvaro o la fuerza del sino*, 76, 121.

Robles, Margarita, 29, 57, 160, 208, 235, 240-241, 282, *Trece onzas de oro*, 240, *Inri*, 240, *Mujeres modernas*, 240, *Los cascabeles de la locura*, 240.

Rodríguez Avecilla, Ceferino, 251; ver Merino García Pierrat, Manuel.

Rodríguez Méndez, José María, 33, 71, 334, 355-356, *Oratorio (Teresa de Ávila)*, 71, 355, *Flor de Otoño*, 355, 356, *Vagones de madera*, 355, *Los inocentes de la Moncloa*, 355, *El círculo de tiza de Cartagena*, 355, *La vendimia de Francia*, 355, *La batalla de Verdún*, 355, *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga*, 355, *Historia de unos cuantos*, 355, *Farandul*, 355.

Rojas, Fernando de, 36, 37, 87, 102-103, 408, 409, *La Celestina (Tragicomedia de Calixto y Melibea)*, 35, 76, 87, 94, 102, 103, 104, 106, 408, 409.

Romero, Emilio, 334, 356, *Verde doncella*, 356, *Historias de media tarde*, 356, *Sólo Dios puede juzgarme*, 356, *Las ratas suben a la ciudad*, 356, *Las personas decentes me asustan*, 356, *El amante jubilado*, 356, *Casa Manchada*, 356, *Yo fui amante del Rey*, 356.

Romero, Roberto, 84, 356-357, *Coqueluche*, 356, *Acelgas con champagne*, 356, *Fruta madura*, 356, *Un día con Sergio*, 356, *Joven, rico y caradura*, 357.

Rosquellas, Joan, 58, 387, 392, *Catalans a la romana*, 392.

Ruiz-Castillo Ferrero, Manuel, 318, 325-326, *Cita*, 325, 326, *Un diablo llamado Leopoldo*, 325, *Regreso*, 325, *La noche pasa*, 325, *Recién casados, no molestar*, 325, *Eutanasio*, 325.

Ruiz de la Fuente, Horacio, 31, 47, 84, 326-327, *Bandera negra,* 47, 59, 326, 327, *El infierno frío*, 84, 326, 327, *Jardín secreto*, 326, *Aurora negra*, 326, *La novia*, 326, *La muerte da un paso atrás*, 326, *Yo condeno*, 326, *Un fantasma en jipipaja*, 326.

Ruiz Iriarte, Víctor, 27, 57, 79, 88, 242, 243, 286, 297, 314-315, *El aprendiz de amante*, 79, 314, 315, *Cuando ella es la otra*, 79, 314, 315, *El puente de los suicidas*, 88, 314, 315, *La guerra empieza en Cuba*, 286, 314, *Juego de niños*, 314, *Un día en la Gloria*, 314, *El landó de seis caballos*, 314, *Esta noche es la víspera*, 314, *El carrusel*, 314, *Un paraguas bajo la lluvia*, 314, *Historia de un adulterio*, 314, *Buenas noches, Sabina*, 314.

Rusiñol, Santiago, 20, 27, 65, 81, 90, 153, 182, 193-195, 267, *El Mistic/El Místico*, 81, 194, 195, *L´alegria que passa*, 193, *La mare*, 194, *L´auca del Senyor Esteve/Las aleluyas del Señor Esteve*, 194, *Los sabios de Villatriste*, 194.

Sáenz de Heredia, José Luis, 73, 202, 203, 276, 291, 306, 336, 351, *Si Fausto fuese Faustina*, 291, *El rescate de H. Quepta*, 291, *Vamos a empezar*, 291, *Cocktail Guerrero*, 291, *Yola*, 291.

Sagarzazu, Francisco, 33, 58, 386, *Balantzatxoa*, 386.

Sagarra, Josep María de, 34, 50, 89, 318, 327-329, *La ferida lluminosa/La herida luminosa*, 327, *El Café de la Marina*, 327, *Joan Enrich,* 327, *Dijous Sant*, 327, *La filla del carmesí*, 327, *La corona d´espines*, 327.

Salaya, Guillén, 249; ver Escobar, Julio C.

Salom, Jaime, 57, 89, 334, 357-359, *El mensaje*, 57, 357, 358, *El triángulo blanco*, 57, 357, 358, *La noche de los cién pájaros,* 89, 358, *Culpables*, 357, 358, *La casa de las chivas*, 358, *La playa vacía*, 358, *Falta de pruebas*, 357, *El baúl de los disfraces*, 357, *Una hora sin televisión*, 358, *Los delfines*, 358, *El corto vuelo del gallo*, 358, *El señor de las patrañas*, 358, *Esta noche no hay cine*, 358, *Casi una diosa*, 358, *El otro William*, 358, *Las señoritas de Avignon*, 358.

Sánchez, Jordi, 34, 387, 392-393, *Kràmpck*, 392, 412, *Excuses!*, 392, *Mareig*, 392.

Sánchez de Neyra, Pedro, 208, 252-253, 280, *El bandido generoso*, 252, *Mercedes la Gaditana*, 252, *Bacarrat*, 252, *Hace falta un suicida*, 252.

Sánchez Gerona, José, 191, 192; ver Paso y Cano, Antonio.

Sánchez Mora, Pablo, 252; ver Sánchez de Neyra, Pedro.

Sánchez-Prieto, Julián, ver Pastor Poeta, El.

Sanchis Sinisterra, José, 33, 360, 384-385, *¡Ay, Carmela! (Elegía de una guerra civil)*, 384, *Ñaque o De piojos y actores*, 384, *El cerco de Leningrado*, 384, *El lector por horas*, 384, *La raya del pelo de William Holden*, 384, *Julieta en la cripta*, 384, *Vagas noticias de Klamm*, 384, *Deja el amor de lado*, 384.

Sassone, Felipe, 236, 237, *Martingala*, 236; ver Quintero, Antonio.

Sastre, Alfonso, 31, 33, 58, 76, 318, 329-331, *La cornada*, 31, 76, 329, 330, *La sangre y la ceniza*, 329, 330, *La taberna fantástica*, 330, *Escuadra hacia la muerte*, 329, *En la red*, 329, *La mordaza*, 329, *Ana Kleiber*, 329, *El pan de todos*, 329, *El cuervo*, 329, *Oficio de tinieblas*, 329, *¿Dónde estás, Ulalume, dónde estás?*, 330.

Shakespeare, William, 66, 108, 205, *Julio César*, 205.

Schiller, Friedrich, 21.

Schnitzler, Arthur, 76, 261, *La muerte de un solterón (Anatol)*, 76.

Sedano, Dora, 216, 316; ver Fernández de Sevilla, Luis, y Tejedor, Luis.

Séneca, Lucio Anneo, 37, 80, 93, 99-101, 286, 405, *Medea*, 38, 80, 93, 99, 101, *Fedra(Phaedra)*, 99, 286, *Hércules furens*, 99, *Oedipus*, 99, *Agamenno*, 99, *Troades*, 99, *Thyestes*, 99, *Phoenissae*, 99.

Sepúlveda, Rafael, 216, 217, *Madre Alegría*, 216, 217; ver Fernández de Sevilla, Luis.

Serafí Pitarra, Frederic Soler, 34, 67, 130, 137-138, *Don Jaume el Conquistador*, 137, *La banda de Bastardía*, 137, *Les joies de la Roser*, 137.

Serrano Anguita, Franscisco, 208, 241, *Manos de plata*, 241, *Papá Gutiérrez*, 241, *En la pantalla las prefieren rubias*, 241, *Hombre de presa*, 241, *La paz de Dios*, 241.

Sobrevila, Nemesio, 76, 93, 211, 223, *La hija de Juan Simón*, 86, 223; ver Granada, José María.

Soriano, Manuel, 153, 203-204, *La última ronda*, 203, 204.

Soriano de Andía, Vicente, 57, 291-292, *Don Genio y la sombra*, 57, 292, *Te querré eternamente...hasta el jueves*, 292, *Ponte el bigote, Manolo*, 292, *Marcelo ¿a cuál de las dos?*, 292,

Matrimonio en la luna, 292, *El gato celoso*, 292.

Sternberg, Jacques, 337.

Suárez Carreño, José, 31, 63, 286, 318, 331-333, *Condenados*, 286, 331, 332.

Suárez de Deza, Enrique, 37, 79, 88, 207, 208, 241-244, 274, 339, *Aquellas mujeres*, 79, 242, 243, *La Dama Salvaje*, 88, 241, 243, *¡Oh, oh, el amor!*, 88, 242, 243, *Mamá Inés*, 242, 243, *Ha entrado una mujer*, 241, *Una gran señora*, 242, *Las furias,* 242, *Dan*, 242, *El anticuario*, 242, *Se alquila un novio*, 242, *Mi distinguida familia*, 242, *Mis amadas hijas*, 242.

Tamayo, Manuel, 76, 160, 229, 232, 234, 238, 283, 284, 323, *Carita de cielo*, 283.

Tamayo y Baus, Manuel, 30, 34, 63, 67, 130, 133-134, *Un drama nuevo*, 67, 133, 134, *Locura de amor*, 133, 134.

Tejedor, Luis, 36, 57, 216, 315-316, *Tres alcobas*, 316, *Mi mujer me gusta más*, 316, *Cuñada viene de cuña*, 316, *Las cuatro bodas de Rita*, 316, *De profesión, soltero*, 316.

Teresa de Jesús, 102, 103.

Théodorakis, Mikis, 122, 123, 173, *Los amantes de Teruel*, 122, 123, 273.

Thomas, Brandon, 284, 383, *La tía de Carlos*, 284, 383.

Tirso de Molina (Fray Gabriel Téllez), 27, 35, 36, 76, 77, 90, 105, 109-111, 113, 126, 129, *El Burlador de Sevilla y convidado de piedra*, 110, 111, 126, *El condenado por desconfiado*, 36, 76, *Don Gil de las calzas verdes*, 110.

Tono, Antonio de Lara, 27, 30, 48, 57, 79, 89, 297, 298, 305, 316-317, 406, *Ni pobre ni rico sino todo lo contrario*, 89, 305, 306, 308, 316,*Guillermo Hotel*, 48, 57, 79, 317, *Don Pío descubre la primavera*, 316, *Un drama en el quinto pino*, 316, *La viuda es sueño*, 316, *Rebeco*, 317, *¡Qué bollo es vivir!*, 317, *Los mejores años de nuestra tía*, 317, *Romeo y Julieta Martínez*, 317, *Federica de Bramante o las florecillas del fango*, 317.

Topor, 37, 337.

Torrado, Adolfo, 27, 29, 37, 73, 79, 88, 274, 275, 276, 280, 292-296, 410, 411, *Los novios de mis hijas*, 78, 88, 292, 293, 296, *Doña Vitamina*, 37, 88, 293, 296, *El señor mayordomo*, 79, 293, 294, 295, *La madre guapa*, 79, 293, 296, *El gran calavera*, 293, 294, *Dueña y Señora*, 292, *Los hijos de la noche*, 292, *Veinte mil duros*, 292, *La Papirusa*, 292, *Siete mujeres*, 292, *El hombre que las enamora*, 292, *Un caradura*, 292, *El famoso Carballeira*, 293, *Mosquita en palacio*, 293, *Chiruca*, 293, *La duquesa de Chiruca*, 293, *¡Qué verde era mi padre!*, 293, *Sabela de Cambados*, 293, *Una gallega en Nueva York*, 293, *Mamá nos pisa los novios*, 293, *¡¡¡Quince días millonarios!!!*, 292.

Torre, Claudio de la, 231, 312, 340.

Ugarte, Eduardo, 26, 27, 160, 165, 218, 253, 256, 300.

Unamuno, Miguel de, 273, 300.

Valentí, Salvio, 200, *Los Niños del Hospicio,* 200; ver Jover Hernández, Gonzalo.

Valverde, Salvador, 231, 232, *María de la O*, 231, *María Magdalena*, 88, 231, 232; ver León, Rafael de.

Valle-Inclán, Ramón María del, 23, 24, 32, 34, 37, 199, 207, 208, 244-247, 273, *Martes de Carnaval (Los cuernos de Don Friolera, Las galas del difunto, La hija del Capitán)*, 74, 244,

245, 247, *Luces de Bohemia*, 244, 245, *Cenizas*, 244, *El yermo de las almas*, 244, *Comedias bárbaras*, 244, *Divinas palabras*, 244, *Farsa y licencia de la Reina Castiza*, 244, *La rosa de papel*, 244, *La cabeza del Bautista*, 244.

Vargas, Luis de, 79, 208, 247-248, *Los lagarteranos*, 247, *Don Floripondio*, 247, *¿Quién te quiere a tí?* (*La casa de la risa Ja Ja Ja*), 247, *Las pobrecitas mujeres*, 247, *Novelera*, 247, *La de los claveles dobles*, 247, *Cinema*, 247.

Vasallo, Jesús, 57, 284, 318, 333, *El último concierto*, 57, 333, *La última nave*, 333, *La reina loca*, 333, *Guerreras rojas*, 333.

Vaszary, Janos, 89, 299, 339; ver Arteche, Juan José de, y Laiglesia, Álvaro de.

Vázquez, Gerard, 387, 393-394, *Uuuuuh!*, 393, 394, *Cansalada cancel.lada*, 393, *Magma*, 393, *Numbert*, 393, *Cancons d´Alabama*, 393, *Carnaval de cendres*, 393.

Vázquez Ochando, Federico, 291; ver Sáenz de Heredia, José Luis.

Véber, Pierre, 192, *Un Réveillon au Père Lachaise*, 192; ver Gorsse, Henry de.

Vega, Ventura de la, 31, 130, 131, 132, 410, *El hombre de mundo*, 130, 131.

Vega Carpio, Lope de, 27, 28, 29, 32, 49, 58, 63, 66, 75, 76, 80, 84, 85, 102, 103, 105-109, 300, 409, 410, 411, *Las Famosas Asturianas*, 76, 106, *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, 76, 106, *La viuda valenciana*, 80, 108, *Fuenteovejuna*, 106, 409, *El Alcalde de Zalamea,* 112, 113, *La Estrella de Sevilla*, 85, *La moza de cántaro*, 108, *El villano en su rincón,* 108, *El Caballero de Olmedo,* 108, *El mejor alcalde, el Rey*, 108, *El perro del hortelano*, 108, *La Dama Boba*, 108.

Vélez de Guevara, Luis, 342

Verdi, Giuseppe, 76, 121, *La forza del destino*, 76, 121.

Vidal y Planas, Alfonso, 153, 204, *Santa Isabel de Ceres*, 204.

Vilaregut, Salvador, 204-205, *La mano del mono*, 205, *Alcestes*, 205, *Julio César*, 205, *La lámpara del odio*, 205.

Vilches, Ernesto, 21, 87, 153, 205, *El Golfo*, 205.

Villaespesa, Francisco, 153, 195, *La Leona de Castilla*, 195, *El alcázar de las perlas*, 195, *Doña María de Padilla*, 195, *Aben Humeya*, 195, *Judith*, 195.

Viveskis, Josep Vives, 153, 206, *Amor que mata*, 206.

Wilde, Oscar, 27, 77, *El retrato de Dorian Gray*, 77.

Wilder, Thorton, 321.

Yáñez, Antonio, 201; ver Mihura Álvarez, Miguel.

Yáñez, Leonel, 206-207, *La mártir*, 206.

Ximénez de Sandoval, Felipe, 252; ver Sánchez de Neyra, Pedro.

Zabalza, José María, 57, 334, 359-360, *Camerino sin biombo*, 359, *Autopsia de María Magdalena*, 359, *Pensión Rosita*, 359, *Ginebra para cenar*, 359, *Las arañas viajan de noche*, 359.

Zaro, Natividad, 57, 276, 296-297, *Hombre en tres espejos*, 296, *También la guerra es dulce*, 296.

Zorrilla, José, 19, 20, 27, 31, 34, 58, 68, 77, 110, 111, 119, 123-130, 260, 282, 407, 408, 410, *Don Juan Tenorio*, 19, 38, 66, 67, 77, 80, 87, 92, 94, 111, 119, 123, 125, 127, 128, 129, 130, 150, 282, 407, 408.

ÍNDICE DE PELÍCULAS

A Federico García Lorca (cm, 1937), 219.
A fuerza de arrastrarse (1924), 56, 135, 136.
A la lima y al limón (cm, 1941), 231.
A las 5 de la tarde (1960), 31, 76, 330, 331.
A media luz los tres (1957), 79, 307, 309.
A un dios desconocido (1977), 219.
Los abajo firmantes (2003), 32, 67, 220, 222, 223.
El abanderado (1943), 215.
Abismos de pasión (1953), 254.
El abuelo tiene un plan (1972), 88, 354.
Acelgas con champañ ...y mucha música / Mi hijo no es lo que parece (1973), 84, 357.
Al compás del rock´and roll (1956), 258.
Al Hollywood madrileño (1927), 76, 211, 223.
Al son de la marimba (1942), 79, 251..
Actrius/Actrices (1996), 33, 48, 58, 66, 366, 367, 412.
¡Adiós, Mimí Pompón! (1960), 61, 349, 350.
Adulterio (1943), 78, 139.
Un adulterio decente (1969), 89, 227, 230.
Agaclar ayakta ölür (1964), 36, 90, 262, 264.
Las aguas bajan turbias (1952), 257.
Agustina de Aragón, (1950), 195.
Ahí está el detalle (1940), 77.
Ahí viene Vidal Tenorio (1948), 27, 77, 126, 129.
Alba de América (1951), 195.
El Alcalde de Zalamea (1914), 20, 69, 112, 114.
El Alcalde de Zalamea (1953), 30, 69, 112, 113, 115.
El Alcalde y la política (1979), 89, 375.
La alegre casada (1951), 88, 255.
El alegre divorciado (1975), 88, 188, 191.
¡Alegre voy! (1934), 242.
La alegría del batallón (1923), 69, 164, 169.
La alegría de la huerta (1940), 192.
La alegría que pasa (1930), 65, 194, 195.
Alhambra (1949), 217, 290.
La Alhambra o el suspiro del moro (1936), 90, 91, 217, 290.
Alma aragonesa (1960), 84, 147, 149.
Alma de Dios (1923), 20, 61, 90, 164, 169.
Alma de Dios (1941), 63, 165, 172.
El Alma de la copla (1964), 61, 237, 239.
Alma gitana (1995), 33, 84, 377.
El alma se serena (1969), 60, 336.
Un alto en el camino (1941), 60, 252.
Allá en el Rancho Grande (1936), 81, 213, 214.
Amanecer en Puerta Oscura (1957), 31, 296, 330.

Los Amantes de Teruel (1912), 20, 56, 123.
Les Amants de Teruel/Los amantes de Teruel (1962), 67, 123.
Amar es vivir (1945), 258.
Amigo/Amado (1998), 33, 63, 366, 367.
El Amor Brujo (1949), 60, 271, 272, 287.
El Amor Brujo (1967), 63, 271, 273.
El Amor Brujo (1985), 83, 271, 273.
El amor de Don Juan (1956), 77, 126, 129.
El amor empieza a medianoche (1973), 57, 345, 346.
Amor es...veneno (1980), 306, 310.
El amor las vuelve locas (1945), 88, 243.
Amor que mata (1908), 56, 205.
Amor que mata (1911), 56, 205.
Los amores de Don Juan (1970), 87, 127, 130.
Amorina (1960), 57, 257, 258.
Ana María (1943), 237, 238.
Anacleto se divorcia (1950), 79, 189, 190.
El andén, (1952), 324.
Ángela es así (1944), 60, 155, 165, 173.
El ángel exterminador (1962), 254.
Un ángel tuvo la culpa (1959), 60, 277, 279.
Los ángeles exterminados (1968), 35, 76, 102, 103, 106, 109, 114, 115.
Angelina o el honor de un brigadier (1934), 24, 48, 57, 58, 225, 226, 228.
Anima allegra/El genio alegre (1918), 56, 156, 159.
Los aparecidos (1927), 56, 164, 170.
Una apuesta original (1929), 196.
Aquí mando yo (1966), 88, 165, 175.
Los árboles mueren de pie (1951), 25, 57, 263.
L´arbre de Guernica/El árbol de Guernica (1975), 36, 74, 338.
Los arlequines de seda y oro (1919), 81, 196.
¡Asegure a su mujer! (1934), 73, 225, 249.
Los ases buscan la paz (1954), 333.
Asesinato y entierro de don José de Canalejas (1912), 188.
Así es la vida (2000), 37, 80, 93, 99, 101.
Así es Madrid (1953), 60, 165, 174.
Así se quiere en Jalisco (1942), 76, 168, 172.
L´auca del senyor Esteve/El señor Esteve (1929), 20, 57, 194.
Auf Engel Schiesst man nicht (1960), 36, 88, 308, 309.
Aventura en Río (1952), 258.
Una aventura oriental (1935), 192.
Las aventuras de Cucuruchito y Pinocho (1942), 82, 265.
Las aventuras de Pepín (1909), 69, 156, 158.
Aux jardins de Murcie/En los jardines de Murcia (1922), 56, 147, 148.
Aux jardins de Murcie/María del Carmen (1935), 84, 148, 149.
¡Ay, Carmela! (1990), 33, 65, 93, 385.
El bailarín y el trabajador (1936), 63, 179, 180.
El baile (1959), 48, 57, 311, 312, 313.
Baixant de la font del gat/Marieta de l´ull viu/La moza del cantar (1927), 56, 196.
Bajarse al moro (1988), 33, 89, 361, 362.
Bala perdida (1959), 79, 237, 239.
Balantzatxoa (1978), 33, 58, 386.
El balcón abierto (1984), 32, 71, 220, 222.
El Baldiri de la costa (1967), 346, 347.
La Banda de Bastardía (1910), 69, 137, 138.
Bandera negra (1957), 28, 31, 47, 59, 85, 326.
El bandido de la sierra (1926), 20, 56, 215.

El bandido generoso (1954), 252, 253.
El baño de Afrodita (1949), 78, 189, 190.
El barbero prodigioso (1941), 27, 65, 274, 275.
La barca sin pescador (1950), 25, 57, 263.
La barca sin pescador (1963), 261, 264.
Barcelona (un mapa) (2007), 33, 58, 59, 388, 412.
La Barraca (1944), 274.
La barraqueta del nano (1924), 207.
Barrio (1997), 382.
Barrios bajos (1937), 248, 249.
El batallón de las sombras (1956), 286.
Beatriz (1976), 245.
La Bejarana (1925), 20, 56, 215.
Bella la Salvaje (1952), 88, 242, 243.
La Bella Mimí (1960), 164.
Bésame mucho (1944), 87, 213, 214.
Besito a papá (1960), 77, 168, 175.
Un beso en el puerto (1965), 316.
La bestia humana (1957), 257.
Las bicicletas son para el verano (1983), 33, 60, 371, 372.
¡Bienvenido, Mr. Marshall! (1952), 252.
Blanca por fuera, rosa por dentro (1971), 89, 227, 231.
Boda accidentada (1942), 290.
La boda de Quinita Flores (1943), 60, 160.
Bodas de sangre (1938), 24, 60, 219, 220.
Bodas de sangre (1976), 35, 77, 93, 219, 221.
Bodas de sangre (1980), 32, 67, 83, 93, 219, 221.
Botón de ancla (1947), 293.
Brindis a Manolete (1948), 287.
Bruma en el Riachuelo (1942), 78, 167, 172.
Los buenos días perdidos (1975), 58, 340.
Los buitres sobre el tejado (1945), 78, 258.
Busco tonta para fin de semana (1972), 89, 290, 291.
Bwana (1995), 33, 73, 382.
El Caballero de Olmedo (1965), 69, 108, 109.
Cabaret (1952), 332.
La Cabeza del Bautista (1967), 69, 245.
Cabrita que tira al monte (1925), 56, 156, 159.
El Café de la Marina (1933), 327, 329.
La Calumniada (1947), 60, 160.
El Calvario de un héroe (1915), 61, 140.
El calzonazos (1974), 88, 165, 175.
Calle Mayor (1956), 31, 71, 93, 165, 166, 167, 174.
Camelamos naquerar/Queremos hablar (1976), 33, 69, 84, 375.
Camerino sin biombo (1965), 57, 65, 359, 360.
Canción de cuna/Craddle Song (1933), 57, 269, 270, 272.
Canción de cuna (1941), 26, 48, 57, 269, 272.
Canción de cuna (1952), 77, 269, 273, 274.
Canción de cuna (1961), 84, 270, 273.
Canción de cuna (1993), 34, 61, 270, 273.
Canción de medianoche (1947), 317.
Cancionera (1940), 69, 159.
Canelita en rama (1942), 57, 280.
El canto de la cigarra (1980), 69, 354.
El Capitán Centellas (1941), 27, 80, 126, 128.
El Capitán de Loyola (1948), 88, 287, 288, 289.
Capullito de alhelí (1986), 57, 336, 337.
La Caraba (1947), 78, 189, 190.
Caricias (1997), 33, 63, 365, 412.
Carlota (1958), 48, 57, 306, 309.
Carmen la de Ronda (1959), 330.
Carta a una mujer (1961), 57, 358.

Casablanca (1943), 297.
La Casa de Bernarda Alba (1986), 32, 49, 60, 220, 222.
La casa de las chivas, (1971), 60, 358, 359.
La casa de las muchachas (1968), 89, 339.
Casa de mujeres (1942), 79, 242, 243.
Casa de mujeres (1966), 79, 242, 243.
Casa de muñecas (1943), 259.
La Casa de Quirós (1937), 78, 166, 171.
El casado casa quiere (1947), 27, 91, 114, 115.
Cásate conmigo, Maribel (1998), 34, 50, 88, 306, 310.
Cásate y verás (1946), 79, 201.
Cascarrabias (1930), 205.
Casi un caballero (1964), 73, 302, 304.
El caso de la mujer asesinadita (1954), 79, 307, 308, 309.
El castigador castigado (1943), 124, 128.
The Celebrated Scandal (1915), 69, 135, 136.
La Celestina P...R...(1964), 36, 87, 103.
La Celestina (1968), 32, 69, 103, 104.
Celestina (1973), 37, 87, 103, 104.
La Celestina (1995), 34, 87, 103, 104.
Celuloides rancios (1933), 225.
Celuloides cómicos (1938), 225.
El cementerio de automóviles/ Le cimétière des voitures (1981), 36, 48, 74, 338, 339.
Cena de matrimonios (1962), 59, 349, 351.
Ceniza al viento (1942), 259.
El centauro (1946), 280.
O Centenario (1922), 69, 156, 159.
¡Centinela, alerta! (1936), 165, 171.
Cerca del cielo (1951), 333.
Cerca de las estrellas (1961), 48, 59, 341, 342.
Un cero a la izquierda (1980), 34, 57, 374.
El cianuro ¿sólo o con leche? (1993), 89, 337.
El Cid Cabreador (1983), 335.
Cielo negro (1951), 286.
Los cien caballeros (1964), 76, 106, 108.
El 113 (1935), 60, 140.
La Cigarra (1948), 287.
La cigüeña dijo sí (1955), 80, 302, 303.
Las 5 advertencias de Satanás (1937), 226, 228.
Las 5 advertencias de Satanás (1945), 79, 226, 228.
Las 5 advertencias de Satanás (1969), 89, 227, 230.
Cinco lobitos (1945), 63, 157, 160.
La Ciudad de Cartón (1933), 269.
La ciudad no es para mí (1965), 30, 60, 341.
Los claveles (1935), 217.
Los claveles (1960), 84, 217, 218.
Cleopatra era Cándida (1964), 37, 88, 294, 296.
La Cogida y la Muerte (cm, 1967), 219.
El colmillo de Buda (1949), 78, 189, 190.
Cómo casarse en siete días (1969), 89, 353.
¡Cómo está el servicio! (1968), 60, 353.
El Comediante (1934), 205.
Concierto de almas (1942), 259.
El condenado por desconfiado (1952), 27, 90, 110, 111.
Condenados (1953), 31, 63, 286, 332, 333.
La Condesa María (1927), 61, 282.
La Condesa María (1942), 60, 282.
Conflicto inesperado (1947), 213, 214.
Congreso en Sevilla (1955), 287.
Una conquista difícil (1941), 60, 233.
La Copla andaluza (1929), 57, 236, 237.
La Copla andaluza (1959), 84, 236, 239.

La Copla de la Dolores/Lo que fue de la Dolores (1947), 62, 248.
Coqueluche (1970), 357.
La cortina verde (1914), 225.
Corre, gitano (1982), 33, 84, 377.
El crimen de Pepe Conde (1946), 188, 190.
El crimen del Cine Oriente (1996), 185.
Crimen y Castigo (1950), 274.
El Cristo del Océano (1970), 342.
Cristóbal Colón, de oficio descubridor (1982), 335.
Una crónica de Madrid (TVE, 1976), 118.
Cuando florezca el naranjo (1942), 259.
Cuando los maridos iban a la guerra (1975), 335.
Cuando los padres se quedan solos (1948), 79, 199, 200.
Cuando llegue la noche (1946), 277, 278.
Cuando viaja la cigüeña (1958), 302, 303, 304.
Cuando vuelvas a mi lado (1999), 386.
Los Cuatro Robinsones (1926), 56, 188, 189.
Los Cuatro Robinsones (1939), 60, 188, 189, 190.
Los Cuentos de Hoffmann (1950), 271.
El Cuervo del Campamento (1915), 56, 140.
Cuidado con las personas formales (1961), 57, 350.
La culpa la tuvo el otro (1949), 80, 302.
Culpable (1959), 57, 258.
Culpables (1958), 65, 325, 326.
Los culpables (1962), 57, 358.
Curra Veleta (1955), 316.
Curro Vargas (1923), 56, 151.
Cyrano de Bergerac (1990), 108.
Charlestón (1959), 84, 155, 165, 174.
El Charlot español torero (1928), 239.
Cheri-Bibí (1930), 205.
Chevrolet (1997), 33, 48, 57, 378, 379.
La chica del barrio (1955), 84, 235, 236.
La chica del gato (1926), 56, 164, 170.
La chica del gato (1943), 63, 165, 173.
La chica del gato (1962), 88, 165, 175.
La chica de la piscina (1986), 57, 345, 346.
Los chicos de la escuela (1925), 164, 170.
Chiruca (1945), 60, 293, 295.
La chouette aveugle (1987), 36, 76, 111.
Christus! (1914), 268.
Chuflillas (cm, 1944), 231.
La Dama Boba (2006), 34, 49, 58, 108, 109.
La Dama del armiño (1947), 60, 215, 216.
La Dama del Alba (1949), 26, 79, 261, 263.
La Dama del Alba (1965), 52, 63, 261, 264.
La Dama Duende (1945), 26, 27, 52, 73, 74, 93, 113, 115.
La danza del corazón (1951), 164.
De carne somos (1954), 66, 257, 258.
De mujer a mujer (1950), 60, 182.
De profesión, sospechosos (1965), 36, 90, 350, 352.
La Decente (1970), 60, 306, 310.
Las delicias de los años verdes (1976), 335.
Der Richter von Zalamea (1920), 69, 112, 114.
Der Richter von Zalamea (1955), 36, 60, 112, 115.
Los derechos de la mujer (1962), 60, 351.
Deseada (1950), 77, 186, 187.
Despues de la tormenta (1955), 88, 255.
Un día con Sergio (1975), 357.
El Diablo Cojuelo (1970), 342.
El diablo en vacaciones (1963), 88, 312, 314.
La dicha ajena (1917), 56, 156, 158.
El difunto es un vivo (1941), 57, 290.

El difunto es un vivo (1955), 89, 290.
Distinto amanecer (1943), 76, 256, 257.
Distrito Quinto (1957), 31, 72, 73, 321.
Divinas palabras (1977), 37, 77, 245, 246.
Divinas palabras (1987), 32, 73, 245, 246, 247.
La Dolores (1908), 19, 56, 146, 147, 148.
La Dolores (1923), 146, 148..
La Dolores (1939), 63, 147, 149.
Doloretes (1923), 20, 69, 164, 169.
Don Álvaro o la fuerza del sino (1908), 19, 69, 121.
Don Floripondio (1936-1939), 247, 248.
Don Giovanni (1916), 92, 127..
Don Jaume el Conqueridor/Don Jaime el Conquistador (1993), 34, 67, 137, 138.
Don Joao (1917), 92, 127.
Don José, Pepe y Pepito (1959), 282, 284, 333.
Don Juan (1950), 73, 110, 111, 126, 129.
Don Juan de Serrallonga (1909), 207.
Don Juan, mi querido fantasma (1989), 67, 126, 130.
Don Juan 67 (1966), 27.
Don Juan Tenoso (1949?), 92, 129.
Don Juan Tenorio (1898), 19, 68, 119, 124, 127.
Don Juan Tenorio (1908), 19, 38, 124, 127.
Don Juan Tenorio (1910), 56, 127.
Don Juan Tenorio (1921-1922), 19, 20, 38, 61, 124, 127.
Don Juan Tenorio (1937), 27, 58, 124, 127.
Don Juan Tenorio (1948), 73, 126, 128, 129.
Don Juan Tenorio (1951), 53, 68, 93, 124, 129.
Don Juan Tenorio/Amar y morir en Sevilla (2001), 34, 69, 125, 130.
Don Quintín el Amargao (1925), 20, 56, 90, 164, 170.
Don Quintín el Amargao (1935), 63, 165, 171.
El doncel de la reina (1946), 211.
¿Donde vas, Alfonso XII? (1958), 76, 282, 283, 284.
¿Donde vas, triste de tí? (1960), 57, 282, 284.
Doña Clarines (1950), 78, 158, 161.
Doña Diabla (1948), 215, 216.
Doña María la Brava (1947), 60, 186, 187.
Doña Mariquita de mi corazón (1952), 79, 285.
Doña Rosita la Soltera (1965), 69, 220, 221.
Dos (1979), 33, 76, 363, 364.
Un drama nuevo (1946), 67, 93, 133, 134.
Duda (1951), 63, 323.
La duda (1915), 138, 139.
Duelo en la cañada (1959), 88, 286.
Duelo de pasiones (1954), 322.
Dueña y Señora (1948), 79, 293, 295.
La Duquesa de Benamejí (1949), 85, 86, 185, 287.
Educando a una idiota (1967), 60, 352, 353.
Eloísa está debajo de un almendro (1943), 63, 227, 228.
Ella, él y sus millones (1944), 63, 234.
En la ardiente oscuridad (*Luz en la sombra*,1959), 37, 86, 257, 319, 320.
En el viejo Buenos Aires (1942), 260.
Las engañadas (1954), 79, 251.
Enrédate y verás (1948), 79, 199, 200.
Un enredo de familia (1943), 57, 290.
Enseñar a un sinvergüenza (1969), 60, 353.
Entierro de un funcionario en primavera (1958), 359.
Entre hermanos (1944), 202.

Entre ruinas (1914), 56.
Entre tu amor y el cielo (1950), 81, 194, 195.
Entreacte/Entreacto (1988), 33, 67, 368.
Es mi hombre (1927), 20, 56, 164, 170, 225.
Es mi hombre (1935), 62, 165, 171.
Es mi hombre (1946), 78, 167, 173.
Es mi hombre (1965), 88, 165, 175.
Escuela de rateros (1956), 80, 302, 303.
Especialista en señoras (1951), 79, 285.
Es peligroso asomarse al exterior (1945), 60, 226, 229.
Es peligroso casarse a los 60 (1980), 88, 384.
Esperpentos (2009), 34, 75, 245, 247.
Espinas de una flor (1945), 78, 133.
Esquilache (1988), 63, 319, 320.
Estaba escrito (1945), 57, 279, 280.
La Estanquera de de Vallecas (1986), 33, 58, 361.
Este cura (1966), 37, 60, 353.
Estimado señor juez (1978), 88, 314, 315.
Estoy hecho un chaval (1975), 88, 354.
Las estrellas (1927), 56, 69, 164, 171.
Las estrellas (1960), 84, 165, 175.
Estrellas de ayer (1945), 240.
Estudiantes y modistillas (1927), 207.
¡Excusas! (2003), 34, 73, 392, 393.
El extraño caso de la mujer asesinada (1949), 79, 307, 308.
El extraño viaje (1964), 326.
Los extremeños se tocan (1969), 89, 188, 191, 348.
La familia Hippie (1969), 302, 304.
El famoso Carballeira (1940), 293, 294.
Fando y Lys (1968), 37, 74, 338.
Fantasmas en la casa (1958), 88, 229.
Farmacia de guardia (1958), 333.
La fatalidad (1910), 76, 121.
Faustina (1956), 73, 291.
Fedra (1956), 80, 93, 99, 100, 286.
¡Felices Pascuas! (1954), 348.
La festa del blat/La fiesta del trigo (1914), 69, 144, 145.
Festín de buitres (1946), 78, 135, 137.
Fiebre de primavera (1965), 36, 89, 350, 352.
La fiesta de San Antón (1910), 69, 163, 164, 169.
Filigrana (1949), 60, 237, 238.
Fin de curso (1943), 290.
Flor de España (1921), 223.
Flor de Lago (1950), 333.
Flor de Santidad (1972), 245.
Flor de un día (1945), 78, 133.
Flora y Mariana (1941), 154, 193.
La florista de la reina (1940), 63, 215, 216.
Forasters/Forasteros (2008), 34, 63, 365, 412.
Fortunata y Jacinta (1969), 341.
Fortunato (1941), 60, 157, 160.
Fray Torero (1965), 88, 202, 203.
La fruta amarga (1931), 317.
Fuenteovejuna (1947), 52, 63, 85, 106, 108, 287.
Fuenteovejuna (1963), 69, 106, 108.
Fuenteovejuna (1970), 35, 52, 107, 109.
La fuerza bruta (1940), 60, 179, 180.
Fulano y mengano (1955), 332.
Función de noche (1981), 70, 71, 370.
Las furias (1960), 37, 59, 242, 243.
Galeotto, der Grobe Kuppler (1919), 69, 136.
Un gallo en corral ajeno (1951), 79, 294, 295, 296.
Ganarse la vida (1941), 69, 179, 181.
El genio alegre (1936-1939), 70, 159.
El genio alegre (1956), 84, 157, 161, 316.
Gitana (1965), 88, 232.
La Gitanilla (1940), 280.
Gloria Mairena (1953), 84, 212.
El Golfo (1918), 87, 205.

El Gordo de Navidad (1929), 197.
Goya. Historia de un alma (1975), 73, 320.
Gracia y Justicia (1940), 237, 238.
El gran calavera (1949), 73, 294, 295.
Le grand céremonial (1968), 36, 74, 338.
El Gran Galeoto (1951), 60, 135, 136, 137.
Una gran señora (1959), 60, 242, 243.
Los granujas (1924), 69, 164, 170.
Los Guapos (1910), 69, 164, 169.
Los Guapos (1923), 20, 69, 90, 164, 170.
La guerra empieza en Cuba (1957), 60, 314, 315.
La Guerrilla (1972), 32, 61, 209, 210.
Guzmán el Bueno (1909), 56, 120, 121.
Ha entrado una mujer (1970), 79, 244.
Ha pasado un hombre (1955), 322, 323.
Habitación para tres (1951), 48, 57, 317.
Los habitantes de la casa deshabitada (1946), 60, 227, 229.
Hay alguien detrás de la puerta (1960), 48, 59, 350.
Hay que deshacer la casa (1986), 34, 89, 376, 377.
Hay que educar a papá (1971), 249.
Un hecho violento (1958), 31, 330.
La herida luminosa (1956), 60, 328, 329.
La herida luminosa (1996), 34, 50, 89, 329.
La hermana Alegría (1954), 88, 217, 218.
La hija de Juan Simón (1935), 86, 223, 224.
La hija de Juan Simón (1956), 28, 86, 224.
La hija del engaño/Don Quintín el Amargao (1950), 73, 168, 173.
La hija del mar (1928), 69, 144, 145.
La hija del mar (1953), 63, 144, 146.
Los hijos artificiales (1943), 78, 154, 155.
Los hijos artificiales (1952), 78, 154, 155.
Los hijos de la noche (1939), 62, 293, 294.
Los hijos mandan (1939), 78, 87, 201.
Una historia (cm, 1978), 363.
Historia de una escalera (1950), 57, 319, 320.
Historias Breves II, Parte 1: epis. Tanto te gusta ese hombre (1996), 37, 69, 220, 222.
Historias de la puta mili (1993), 83, 363.
Hombre acosado (1950), 348.
El hombre de los muñecos (1943), 60, 293, 295.
El hombre de mundo (1948), 60, 131, 132.
Un hombre de negocios (1945), 60, 281.
Un hombre llamado Flor de Otoño (1977), 33, 66, 73, 355, 356.
El hombre que hizo el milagro (1958), 78, 274, 275.
El hombre que las enamora (1944), 63, 294, 295 .
El hombre que supo amar (1976), 345.
Un hombre va por el camino (1949), 286.
Um homem às direitas/Cobardías (1944), 91, 184.
Los hombres las prefieren viudas (1943), 78, 269, 272.
La honra de los hombres (1946), 78, 179, 181.
La honradez de la cerradura (1950), 59, 179, 181.
El huésped del sevillano (1939), 57, 282.
El huésped del sevillano (1968), 84, 282, 284.
El idiota (1926), 56, 198.
El ilustre Perea (1943), 188, 190.
La inaccesible (1921), 56, 202.
Los intereses creados (1918), 20, 56, 177, 180.
Jandro (1964), 322, 330.
El jefe máximo (1940), 78, 168, 172.

Jesús de Nazareth (1942), 267.
J´irai comme un cheval fou (1973), 36, 74, 338.
Juan José (1910), 68, 150, 151.
Juan José (1917), 20, 56, 69, 150, 151.
Juana la Loca (2001), 34, 87, 134.
Juana la Loca...de vez en cuando (1983), 335.
Juanito Tenorio (1908), 87, 126, 127.
Juego de niños (1957), 57, 86, 314, 315.
Juegos de sociedad (1973), 61, 337.
Juicio Final (1955), 332.
Julieta compra un hijo (1935), 57, 234, 271, 272.
Julieta y Romeo (1940), 60, 287, 288.
Karnabal (1985), 33, 84, 369.
Krámpack (1999), 33, 73, 393, 412.
La del Soto del Parral (1928), 57, 217.
Las de Caín (1957), 60, 157, 161.
Las de Méndez (1927), 197.
Las que tienen que servir (1967), 60, 349, 352.
El ladrón de sueños (1965), 337.
Los ladrones somos gente honrada (1941), 228.
Los ladrones somos gente honrada (1956), 60, 227, 229.
Los Lagarteranos (1928), 57, 247, 248.
Lázaro de Tormes (2001), 84, 371, 372.
Las Leandras (1960), 79, 285.
Las Leandras (1969), 285.
Lecciones de buen amor (1943), 60, 181.
La Leona de Castilla, (1951), 195.
Leyenda de feria (1945), 60, 241.
La leyenda del Alcalde de Zalamea (1972), 32, 35, 50, 52, 75, 109, 112, 115.
Life/Juan José (1928), 78, 150, 151.
El lobo (1928), 57, 150, 151.
La loca de la casa (1926), 20, 56, 138, 139.
La loca de la casa (1950), 81, 138, 139.
La loca historia de los tres mosqueteros (1983), 335.
Locura de amor (1909), 56, 133, 134.
Locura de amor (1948), 30, 31, 63, 133, 134, 195, 287.
La locura de Don Juan (1939), 168, 171.
La locura de Don Juan (1948), 78, 167, 173.
Lola la Piconera (1951), 84, 287, 289.
La Lola se va a los puertos (1947), 84, 185.
La Lola se va a los puertos (1993), 33, 73, 185, 186.
Lope (2010), 66, 106.
Lo que cuesta vivir (1957), 84, 165, 174.
Lorca: muerte de un poeta (1987), 219.
Lovers/Amantes (1927), 81, 135, 137.
Luces de Bohemia (1985), 32, 61, 245, 246.
Luna de miel (1958), 83, 122, 123, 271, 273.
Luna de sangre (cm, 1944), 231.
Lluita de cors / Lucha de corazones (1912), 143, 144.
Lluvia de hijos (1947), 60, 154, 155.
La mà del micó / La garra del mono (1926), 56, 205.
Macarena (1944), 280.
Una madeja de lana azul celeste (1963), 57, 301.
La Madona de las rosas (1919), 56, 177, 180.
La madre (1916), 90, 194.
Madre Alegría (1935), 216, 217.
Madre Alegría (1950), 79, 216, 217.
La madre guapa (1941), 60, 293, 294.
Madrid se divorcia (1934), 87, 250.
Madrugada (1957), 31, 51, 59, 319, 320.
Makinavaja, el último choriso (1992), 83, 363.
La mala ley (1924), 56, 184.

Mala raza/Nubes negras (1912), 56, 135, 206.
Mala yerba (1991), 34, 60, 381.
La Malcasada (1926), 20, 61, 199.
Maldición gitana (1953), 88, 302, 303.
La Malquerida (1914), 20, 69, 177, 179, 180.
La Malquerida (1940), 177, 179, 180.
La Malquerida (1949), 77, 78, 93, 177, 181.
Malvaloca (1926), 20, 61, 156, 159.
Malvaloca (1942), 63, 157, 160.
Malvaloca (1954), 84, 157, 161.
Mamá (1931), 57, 271.
Mamá Inés (1945), 79, 243, 275.
Mamá nos quita los novios (1951), 79, 294, 296.
Mancha que limpia (1924), 20, 56, 135, 137.
Un mano a mano colosal Jaimito y Carlitos (1945), 240.
Manolo Reyes (cm, 1944), 231.
Manuel y Clemente (1985), 347.
Maravilla (1957), 84, 237, 239.
Margarita, Armando y su padre (1939), 25, 48, 57, 225, 226, 228.
Margarita Gautier (1936), 226.
María Celeste (1945), 25, 57, 263.
María de la O (1935), 63, 232.
María de la O (1957), 84, 232.
María de los Reyes (1947), 84, 251, 280.
María del Carmen/Aux jardins de Murcie (1935), 84, 148, 149.
María Rosa (1908), 19, 56, 143, 144.
María Rosa (1916), 69, 145.
María Rosa (1946), 78, 143, 145.
María Rosa (1964), 49, 61, 143, 146.
María la Santa (1977), 378.
Marianela (1940), 139.
Marianela (1972), 342.
Maribel y la extraña familia (1960), 49, 50, 64, 306, 307, 309.
Un marido de ida y vuelta (1957), 60, 227, 229.
Los maridos no cenan en casa (1956), 84, 234, 235, 285.
Los marinos de papel (1913), 69, 188, 189.
La mariposa que voló sobre el mar (1948-1951), 90, 181.
La Marquesona (1940), 60, 237.
Mariquilla Terremoto (1939), 62, 157, 159.
Martingala (1939), 60, 237.
Marta (1970), 89, 336.
La mártir (1921), 56, 206, 207.
Mar y cielo (1908), 144.
Más allá de la muerte (1924), 22, 61, 178, 180.
El más infeliz del pueblo (1941), 78, 167, 172.
Mauricio o una víctima del vicio (1940), 225.
Matrimonio al desnudo (1974), 88, 299.
Mayores con reparos (1965), 60, 335, 336.
Los mecanismos de la memoria (1965), 337.
Medea 2 (2006), 73, 100, 101.
El médico a palos (1926), 56, 118.
Me gusta esa chica (1972), 37, 90, 350, 354.
Me ha besado un hombre (1944), 267.
Me he de comer esa tuna (1944), 77, 126, 128, 129.
El mejor Alcalde, el Rey (1973), 52, 69, 108, 109.
Melocotón en almíbar (1960), 60, 306, 309.
Memoire des apparences/La vie est un songe (1986), 36, 76, 112, 115.
Menos es más (1999), 80, 117.
Me quiero casar contigo (1953), 81, 306, 308.

El mesón del gitano (1968), 84, 237, 239.
La mesonera del Tormes (1919), 56, 146, 148.
La mestiza (1955), 322.
El método (2004), 34, 73, 390, 412.
Mi adorado Juan (1949), 63, 81, 94, 306, 308.
Mi calle (1960), 311.
Mi esqueleto (1959), 88, 167, 175.
Mi fantástica esposa (1943), 60, 240.
Mi mujer me gusta más (1960), 61, 316.
Mi mujer no es mía (1950), 79, 192, 193.
Mi noche de bodas (1953), 79, 312, 313.
Mi viuda alegre (1941), 79, 192.
Miguel Servet. La sangre y la ceniza (T.VE, 1988), 330.
Milagro a los cobardes (1961), 59, 324.
Milagro de amor (1946), 260.
Mi hijo no es lo que parece/Acelgas con champáñ...y mucha música (1973, 84, 357.
La Millona (1937), 60, 242, 243.
Mingo y Aníbal en la mansión embrujada (1986), 37, 89, 350, 354.
Miss Leyda (1916), 233.
Misteri de dolor/Misterio de dolor (1914), 21, 56, 183.
Misteri d´Elx. Les veux d´un poble (RTVV, 2005), 101.
Misterio de Elche (1978), 71, 102, 103.
El Místico (1926), 56, 194.
El modelo de Virtudes (1914), 68, 188, 189.
El Monje Blanco (1945), 58, 186, 187.
Montoyas y Tarantos (1989), 33, 89, 342, 343.
Moratín (TVE, 1966), 118.
Morena Clara (1936), 62, 63, 236, 237.
Morena Clara (1954), 84, 237, 238.
Morenita Clara (1943), 89, 236, 238.
Morir (o no) (1999), 33, 63, 365.
Mosquita en palacio (1942), 60, 293, 294.
La moza de cántaro (1953), 52, 84, 108.
Una muchachita de Valladolid (1958), 60, 277, 278, 279.
Mucho ruido y pocas nueces (1993), 108.
Muerto de amor (cm, 1996), 386.
La mujer ajena (1954), 78, 139.
Una mujer bajo la lluvia (1991), 34, 88, 312, 314.
Una mujer cualquiera (1949), 81, 306, 308.
Las mujeres los prefieren tontos/ Placeres conyugales (1963), 80, 302, 304.
Mujeres sacrificadas (1952), 258.
La muralla (1958), 28, 60, 86, 277, 278.
La muralla feliz (1947), 57, 321.
Murió hace 15 años (1954), 59, 86, 322.
La Musa y el Fénix (cm, 1935), 66, 105.
Música de ayer (1958), 164.
Nada más que una mujer (1934), 225.
Nanas de espinas (1984), 32, 84, 219, 222.
Navidades en junio (1960), 60, 349, 350.
Nazarín (1958), 254.
Niebla y sol (1951), 84, 326, 327.
El nietecito (1941), 68, 179, 181.
The Night of Love/Venganza gitana (1927), 91, 114, 115.
Ni pobre ni rico, sino todo lo contrario (1945), 306, 308, 317.
Ni pobres ni ricos (1952), 89, 307, 308, 317.
Ninette (2006), 34, 75, 307, 310.
Ninette y un señor de Murcia (1965), 60, 306, 310.
El Niño de Oro (1925), 56, 223, 224.
El Niño de las Coles (1934), 199.
El niño de su mamá (1980), 60, 335, 354.
Los niños del Hospicio (1926), 56, 200.
No conteis con los dedos/No compteu amb els dits (1967), 367.

No desearás al vecino del 5º (1970), 335.
No desearás la mujer del vecino (1971), 89, 336.
No fumadores (1940), 69, 179, 180.
No me pidas que te bese porque te besaré (2006), 34, 75, 389.
¡No quiero..., no quiero! (1938), 63, 179, 180.
No somos ni Romeo ni Julieta (1969), 57, 348, 353.
No te cases con mi mujer (1946), 79, 226, 229.
No te ofendas, Beatriz (1952), 78, 155, 168, 174.
Nobleza baturra (1925), 81, 93, 213, 214.
Nobleza baturra (1935), 63, 76, 213, 214.
Nobleza baturra (1964), 213, 214.
Nobleza ranchera (1937), 76, 81, 213, 214.
La noche de los cien pájaros (1974), 89, 359.
Noche de Reyes (1947), 60, 165, 173.
La noche del sábado (1950), 60, 178, 179, 182.
La noche y el alba (1958), 31, 330.
La noche y tú (1946), 81, 266, 267.
Nocturno 29 (1968), 367.
O noivo de minha mulher (1950), 90, 168, 173.
Nosotros los rateros (1949), 79, 317.
Notes sur Teresa de Jesús (ORTF, 1982), 71, 355.
El noveno mandamiento/La mujer de tu prójimo (1960), 36, 81, 149.
Novia a la medida (1949), 79, 192, 193.
La novia de la Marina (1948), 62, 234, 271.
Novios para las muchachas (1941), 78, 158, 160.
Nuestra Natacha (1936), 48, 72, 85, 91, 260, 261, 262.
Nuestra Natacha (1944), 25, 57, 263.
Nunca debieron amarse (1951), 79, 202.
Nunca pasa nada (1963), 330.
El obstáculo (1945), 290.
Olé, Cuba (1957), 322.
Olvida los tambores (1974), 58, 370.
Operación Embajada (1963), 75, 277, 279.
Orgullo (1955), 286.
El orgullo de Albacete (1928), 57, 154, 192.
Orosia (1943), 28, 63, 86, 204.
Oro y marfil (1946),237, 238.
La otra orilla (1964), 89, 301.
La otra residencia (1969), 353.
La otra sombra (1948), 57, 292.
Otra vez adiós (1980), 58, 347.
Padre contra hijo (1954), 77, 168, 174.
El padre de la criatura (1972), 88, 302, 304.
El Padre Juanico/Mossén Janot (1922), 56, 144, 145.
El Padre Pitillo (1945), 78, 167, 173.
El Padre Pitillo (1954), 60, 165, 174.
Paisaje con árbol (cm, 1974), 363.
Palabras encadenadas (2002), 34, 390.
Los palomos (1964), 60, 352.
Las panteras se comen a los ricos (1969), 306, 310.
Para tí es el mundo (1941), 60, 165, 172.
Para toda la vida (1924), 178.
Un parado en movimiento (1985), 33, 81, 157, 162.
Parodia del Tenorio (1910), 87, 126, 127.
La Parrala (cm, 1941), 231.
Pasión en el mar (1956), 333.
The Passion Flower (1921), 78, 177, 180.
Pasos de angustia (1957), 333.
La pata del muñeco (1928), 69, 188, 189.
Patio andaluz (1933), 69, 159.
La Patria Chica (1943), 84, 157, 160.
El Payaso y el Führer (2006), 393, 394.
El pecador y la bruja (1964), 57, 352.

Pecadora (1947), 258.
Pecadora (1954), 79, 307, 309.
Pecados conyugales (1968), 57, 336.
Los pecados de una chica casi decente (1975), 89, 374, 375.
Pecata minuta (1998), 33, 57, 364.
Pepa Doncel (1969), 89, 179, 182, 340.
Pepe Conde (1941), 188, 190.
Pepe Guindo (1999), 84, 376.
El perro del hortelano (1995), 49, 52, 58, 108, 109.
Perseguidos (1952), 60, 277, 278.
Persíguelas y alcánzalas (1967), 80, 302, 304.
Pervertida (1945), 258.
La petenera (cm, 1941), 231.
Pipo y Pipa en busca de Cocolín (1936), 82, 265.
Pisito de solteras (1972), 61, 298, 299.
Piso de solteros (1964), 88, 298, 299.
Placeres conyugales/Las mujeres los prefieren tontos (1963), 80, 302, 304.
Planta 4ª (2002), 34, 58, 389, 412.
La playa vacía (1976), 57, 358, 359.
Plaza de Oriente (1962), 57, 276, 279.
El Pobre Valbuena (1907), 69, 163, 169.
El Pobre Valbuena (1910), 20, 69, 164, 169.
El Pobre Valbuena (1920), 90, 164, 169.
El Pobre Valbuena (1923), 69, 164, 170.
Poderoso caballero (1935), 192, 242.
Polizón a bordo (1941), 293.
Polvorilla (1956), 84, 237, 238.
El Pollo Tejada (1914), 69, 164, 169.
Pompeyo el Conquistador (1951), 79, 285.
Por el hilo se saca el ovillo (1913), 206.
Por Júpiter/Per Jupiter (2001), 58, 392 .
Por qué mintió la cigüeña (1949), 78, 160.
Por un amor (1944), 258.
Pregones de embrujo (cm, 1944), 231.
Presto agitato (cm, 1979), 363.
Primavera en otoño (1932), 57, 271.
El primer paso...de la mujer (1971), 79, 349, 354.
El Príncipe Encadenado (1960), 31, 69, 112, 115, 116.
Proceso a la ley (1963), 332.
Prohibido enamorarse (1961), 89, 350, 351.
Prostitución (1937), 69, 215, 216.
Prueba trágica (1914), 69, 133, 134.
Puebla de las mujeres (1952), 157, 161.
Puente del diablo (1955), 57, 323.
El puñao de rosas (1910), 69, 163, 164, 169.
El puñao de rosas (1923), 69, 164, 170.
¿Qué hacemos con los hijos? (1967), 60, 302, 304.
¡Qué hombre tan simpático! (1942), 78, 89, 168, 172, 193.
¡Qué tío más grande! (1934), 87, 188, 189.
¡Qué verde era mi padre! (1945), 294, 295.
¡Que viene mi marido! (1939), 168, 172.
Querido profesor (1965), 60, 352.
¿Quién me compra un lío? (1940), 60, 199, 200.
¿Quién soy yo? (1969), 60, 282, 284.
¿Quién te quiere a tí? (1941), 79, 247, 248.
Quiéreme con música (1956), 290.
Quimera (1985), 69, 220, 222.
El rayo (1936), 60, 189.
Raza de hidalgos (1927), 242.
Rebeca (1940), 261.
Rebeldía (1953), 88, 287, 289.
La rebelión de las hijas (1969), 79, 88, 293, 296.
Recién casados, no molestar (1950), 79, 315.
El Regalo de Reyes (1919), 69, 164, 169.

Regalo de Reyes (1943), 267.
La reina del mate (1985), 368.
La Reina Isabel en persona (1999), 85, 373.
La Reina Joven (1916), 19, 56, 144, 145.
La reina mora (1922), 56, 156, 159.
La reina mora (1936), 60, 159.
La reina mora (1954), 84, 157, 161.
El reino de Dios (1946), 90, 269, 272.
Requiebro (1955), 79, 237, 238.
Retorno a la juventud (1953), 27, 77, 126, 129.
La revolución matrimonial (1974), 33, 73, 380, 381.
Romance en 3 noches (1950), 25, 57, 261, 263.
Rosa de África (cm, 1941), 231.
Rosa de Francia (1933), 73, 186, 187, 215, 216.
Rosa de Levante/Tierra valenciana (1926), 207.
Rosa de Madrid (1927), 57, 215, 216.
Rosalinda (1914), 56, 198.
Rosario la Cortijera (1923), 56, 151, 212.
Rosario la Cortijera (1935), 84, 151, 152.
Rosas de otoño (1943), 60, 181.
Rumbo (1949), 84, 232, 238.
Sabela de Cambados (1948), 60, 293, 294, 295.
Sacrificio (1914), 198.
La sal y salero de 1920 (1945), 240.
Salvajes (2001), 33, 89, 361, 362.
Las salvajes en Puente San Gil (1966), 31, 51, 65, 93, 344, 345.
Santa Isabel de Ceres (1923), 56, 204.
Se ha fugado un preso (1933), 225.
Una semana de felicidad (1934), 242.
Señora Ama (1954), 89, 179, 182.
Señora casada necesita marido (1934), 225.
Una señora estupenda (1967), 89, 353.
El señor Don Juan Tenorio (1927), 126, 127.
El señor Esteve (1948), 60, 194, 195.
El señor feudal (1925), 56, 150, 151.
La señorita de Trevélez (1936), 72, 165, 171.
Serenade (1921), 69, 148.
Se vende un palacio (1943), 247.
Sí, quiero (1965), 349, 352.
Si vas a Calatayud (1915), 69, 146, 148.
Si yo tuviera un millón (1932), 76, 350.
Sierra de Teruel/L´Espoir (1939), 256.
Sierra maldita (1954), 348.
Las siete cucas (1980), 342.
Siete gritos en el mar (1954), 25, 57, 263, 264.
Siete mujeres (1944), 79, 293, 294.
Siete mujeres (1953), 79, 293, 296.
Las siete vidas del gato (1970), 89, 227, 230, 231.
Simón del Desierto (1965), 254.
Sin uniforme (1948), 57, 297.
Sobre el muerto, las coronas (1959), 77, 168, 175.
La sobrina del cura (1925), 56, 164, 170.
La sobrina del señor cura (1954), 77, 168, 174.
El sol en el espejo (1961), 48, 57, 351.
Sol y sombra (1945), 79, 237, 238.
Solo ante el peligro (*High Noon*, 1952), 117.
Sólo para hombres (1960), 49, 63, 306, 309.
Sólo para maridos (1952), 79, 154, 155, 192, 193.
Sonatas (1959), 245.
Sor Alegría (1952), 88, 216, 218.
Sor Angélica (1934), 250.
Su desconsolada esposa (1957), 88, 192, 193.
Sucedió en Damasco (1942), 60, 154, 155, 193.

Surcos (1951), 297.
Susana tiene un secreto (1933), 62, 234, 271, 272.
Suspendido en sinvergüenza (1961), 57, 351.
La taberna fantástica (1991), 33, 58, 330, 331.
Tambor y cascabel (1944), 157, 160.
Tan bueno el giro como el colorado (1957), 77, 126, 129.
Las tandas del Principal (1949), 164.
Tápame contigo (1970), 88, 168, 175.
Los Tarantos (1963), 31, 50, 63, 342, 355.
La tarara del Chapao (19999), 34, 66, 383.
Te quiero con locura (1935), 188, 189.
Te quiero para mí (1944), 247.
Teatro Apolo (1950), 164.
La tercera palabra (1955), 79, 264.
Tercio de quites (1951), 88, 232, 238.
Teresa, Teresa (2002), 47, 85, 373.
Teresa de Jesús (1961), 287.
Teruel, la ciudad de los amantes (1962), 69, 123.
Terra Baixa (1907), 19, 38, 141, 144.
Terra Baixa/Tierra Baja (1914), 56, 141, 144.
La tía de Carlos (1980), 88, 384.
Tiefland/Tierra Baja (1914), 78, 141, 144.
Tiefland/Tierra Baja (1922), 69, 142, 145.
Tiefland (1953), 78, 142, 145.
Tierra Baja (1912), 68, 141, 144.
Tierra Baja (1950), 60, 142, 145.
Tío de mi vida (1952), 79, 192, 193.
Tirano Banderas (1993), 245.
Tirma/La principessa delle Canarie (1954), 89, 325.
Todo me pasa a mí/Canvis (1999), 33, 58, 391, 392.
Todos somos necesarios (1956), 322.
La tonta del bote (1939), 28, 60, 235.
La tonta del bote (1970), 235, 236.
Tormento (1974), 341.
Trampa y cartón (1912), 69, 188, 189.
Trece onzas de oro (1947), 57, 241.
Tremolina (1956), 84, 157, 161.
El tren o *La pastora que supo amar* (1927), 197.
El tren expreso (1954), 257.
Tres alcobas (1964), 36, 57, 316.
Tres espejos (1947), 59, 297.
Los tres etc... del Coronel/Les trois etc. du colonel/Le tre etcetera del colonnello (1959), 85, 287, 288, 289.
Los tres García (1946), 76, 119, 120.
Las tres perfectas casadas (1952), 79, 263.
Las tres perfectas casadas (1971), 37, 76, 261, 262, 264.
Triángulo (1971), 37, 76, 256, 257.
Tristana (1969), 254.
Un trono para Cristy (1959), 57, 300, 301.
Tú estás loco, Briones (1980), 33, 58, 368, 378.
Tu marido nos engaña (1958), 57, 358.
Tu vida en 65 minutos (2005), 34, 58, 389.
Tú y yo somos tres (1961), 60, 229.
La última cita (1928), 250.
Umbracle (1971), 367.
Una tal Dulcinea (1963), 335, 351.
Unidos por el eje (1941), 79, 267.
Usted puede ser un asesino (1961), 49, 64, 349, 351.
Usted tiene ojos de mujer fatal (1936), 226, 228.
Usted tiene ojos de mujer fatal (1945), 79, 226, 228.
Usted tiene ojos de mujer fatal (1962), 88, 227, 229, 230.
Valentín (2003), 66, 84, 372, 373.

Vamos a contar mentiras (1962), 60, 349, 351.
Vamos por la parejita (1969), 57, 353, 354.
¡Vaya par de gemelos! (1977), 88, 384.
Veinte años y una noche (1941), 259.
Veinte mil duros (1935), 60, 293, 294.
La venganza de Don Mendo (1961), 59, 86, 188, 190, 191.
Venganza gitana/The Night of Love (1927), 91, 114, 115.
Venganza isleña (1924), 203.
Ventolera (1961), 60, 157, 162.
Verbena (cm, 1944), 231.
Verde doncella (1968), 60, 356.
El verdugo de Sevilla (1942), 65, 189, 190, 274.
V.O.S. (2009), 34, 73, 390, 412.
Vértigo (1958), 261.
Viajar sin billete (1922), 206.
Viaje a la Luna (1997), 219.
Viaje a la Luna (1998), 219.
La vida alrededor (1959), 324.
La vida en un bloc (1956), 60, 302, 303.
La vida en un hilo (1945), 63, 81, 82, 93, 312, 313.
La vida encadenada (1948), 287.
La vida por delante (1958), 324.
Vida privada de Don Juan o *El Tenorio en píldoras* (1942), 128.
Vida sin risas (1959), 57, 333.
Vidas cruzadas (1943), 60, 181.
La vil seducción (1968), 60, 66, 335, 336.
El villano en su rincón (1965), 69, 108, 109.
Violines y trompetas (1984), 34, 57, 345, 346.
El virgo de Visanteta (1978), 132.
Viridiana (1961), 254.
Visanteta, esta-te queta/Gata caliente (1979), 132.
La visita que no tocó el timbre (1954), 79, 278.
La visita que no tocó el timbre (1965), 61, 278, 279.
La viuda celosa (1945), 27, 80, 108.
Una viuda romántica (1933), 57, 272.
La viudita naviera (1961), 60, 287, 289.
La viudita ye-ye (1968), 89, 290.
¡Viva el amor! (1956), 79, 315.
¡Viva lo imposible! (1958), 73, 278, 306, 309.
¡Viva Madrid, que es mi pueblo! (1928), 81, 197, 198.
¡Viva/Muera Don Juan Tenorio! (1976), 87, 127, 130.
Vivir es formidable (1966), 36, 90, 350, 352.
Vuelven los García (1946), 119, 120.
West Side Story (1961), 271.
The World and his Wife (1920), 69, 136.
Wu-Li-Chang (1930), 205.
Yerma (cm,1962), 35, 69, 219, 220.
Yerma (RAI, 1977), 220.
Yerma (1985), 35, 63, 219, 222.
Yerma (1998), 32, 49, 61, 220, 222.
Yo canto para tí (1934), 84, 240.
Yo me bajo en la próxima ¿y usted? (1991), 34, 84, 379, 380.
Yo quiero ser tonta (1950), 78, 168, 173.
Yo soy tu padre (1947), 77, 168, 173.
Yo, tú y ella (1933), 57, 272.
Las zapatillas rojas (1947), 271.
La zorra y el escorpión (1982), 60, 354.
Zumo (cm, 1972), 363.