

ARAGON EN EL CINE / MANUEL ROTELLAR



Portada: Raquel Meller. Dibujo de Angel y Pascual Rodrigo.

MANUEL ROTELLAR

ARAGON EN EL CINE

IV

EXCMO. AYUNTAMIENTO DE ZARAGOZA

IV JORNADAS CULTURALES

SEPTIEMBRE 1973

Editado con motivo del «IV Ciclo de Cine de Autores Aragoneses», patrocinado por el Excmo. Ayuntamiento de Zaragoza y su Sección de Cultura, dentro de las IV Jornadas Culturales, y organizado por el Cineclub Saracosta.

Han colaborado: Ministerio de Información y Turismo, Filmoteca Nacional de España, Televisión Española, Escuela Oficial de Cine, Federación Nacional de Cineclubs, Raúl Tartaj y Empresa Antonio Martín.

Zaragoza, septiembre de 1973

*A Manuel Moreno, Ignacio Sariñena,
Jacinto Cerced y José M.^a Fustero.
Amigos de siempre.*

Depósito legal: Z. 737-1973

OCTAVIO Y FÉLEZ, S. A. - P.º CUÉLLAR, 11 - ZARAGOZA

Estos apuntes

Esta nueva entrega de apuntes cinematográficos sobre temario y figuras aragonesas, está signada por la prisa. Lejos de mi propósito ofrecer otra cosa que no sean testimonios de un quehacer de nuestros realizadores, músicos e intérpretes, apoyándome siempre en una información directa o en documentos raros y auténticos.

Mi propósito de escribir con pausa y sin prisa, se ha venido otra vez abajo. Pero este libro no es producto de la improvisación. Para las notas dedicadas al maestro Daniel Montorio, hemos estado más de un año en contacto, bien por correspondencia o telefónicamente, para afinar la fecha precisa o el dato curioso o anecdótico de determinada película, director o intérprete. La información facilitada por el señor Montorio, así como las fotografías familiares o evocativas de un estreno teatral o cinematográfico, son de gran valor sentimental y documental. Valía la pena, pues, esperar todo este tiempo.

Asimismo son datos de inapreciable valor los obtenidos por testimonio directo respecto a la labor de Luis Buñuel en Filmófono; los relacionados con la leyenda de «La Dolores», sacados de bibliotecas nacionales y particulares, así como directamente de bibliotecas estudiosos. La búsqueda de datos y testimonios sobre Raquel Meller ha sido también, de verdad, apasionante. Como interesantes han sido las entrevistas, numerosas, con Alfredo Castellón y otros.

A todos, por su colaboración desinteresada, muchas gracias.

Raquel Meller, moza de Tarazona

En los años de mayor esplendor de Raquel Meller, cuando triunfaba en París, había dicho la divina Sarah Bernhardt: **Raquel Meller... todas las fases de un corazón, que pasan de la alegría al dolor, de la calma al terror, de la vida a la muerte.** Alguien dijo también que su rostro era la máscara de la tragedia, especialmente cuando cantaba «El relicario», con su hilito de voz y su mirada patética circundada de violeta. Esta maravillosa artista, que hizo del cuplé una institución, era aragonesa. Su arte lo paseó por el mundo, y reyes, príncipes, toda la nobleza de Europa, se inclinó ante su arte portentoso. Había nacido en Tarazona (Zaragoza), el 10 de marzo de 1888, a las cinco de la mañana. Su verdadero nombre era Francisca Marqués López. A sus padres, comerciantes modestos, no iban bien los negocios, y para aliviarles de la carga que suponía la educación de la pequeña Francisca, unos amigos costearon sus estudios, para lo que hubo de trasladarla a Tudela, donde haría sus primeros estudios en el convento de las monjas Clarisas. Una tía de la joven, superiora de un convento de Montpellier (Francia), llevóla consigo con intención de hacerle profesar. Al negarse, Francisca se trasladó a Barcelona y trabajó en el taller de modista de la calle Tapinería, número 27. Allí hizo amistad con una parroquiana, Marta Oliver, artista de variedades muy popular por aquellos años, y por consejo de su nueva amiga, la futura Raquel Meller aprendió algunas canciones. Gracias a las influencias y gestiones de la Oliver, apareció por primera vez en un escenario, ante público, en el salón «La Gran Peña», en febrero de 1907, usando ya el seudónimo que había de hacerle famosa. Siete pesetas de sueldo le correspondieron por este primer trabajo, pero al poco tiempo debutaba en el «Salón Madrid», de la capital de España. Poco más tarde cambió el género atrevido de sus primeras apariciones por el que había de darle definitivamente el

espaldarazo del triunfo; es decir, las canciones sentimentales con su trasfondo trágico.

Se especuló mucho sobre los primeros pasos de Raquel Meller hacia la fama. Las leyendas urdidas rebasan la fantasía de la más ardiente imaginación. En una biografía de Raquel de los años veinte leemos: «Difícilísimo se hace el abrirse camino por el camino de la verdad sobre los primeros pasos de Raquel Meller en el mundo del arte. Como toda artista que ha escalado los más refulgentes pináculos de la gloria, la leyenda y la fantasía se han cernido sobre su vida íntima y muy especialmente en el período en que, sin haber salido de la celebridad, sus actos no son ya casi del dominio público.

Unos dicen que vendiendo periódicos llamó la atención con su vocecita a un guardia municipal que, reuniendo ahorros y haciendo verdaderos equilibrios financieros, le pagó la enseñanza del canto.

Otros, que, habiendo empezado como tantísimas otras, arrasando sus canciones o sus danzas por los "music-halls" de menor cuantía, consiguió llamar la atención del público, que la encumbró súbitamente.

Lo cierto es que, a partir de su actuación en el Teatro Arnau, de Barcelona, la estrella artística ya no se separa de la frente de la gentil cancionista. Ella congrega en la mugrienta sala a lo más selecto de la buena sociedad barcelonesa, ella consigue hacer famosos los estribillos de sus cuplés picarescos o sentimentales y darles circulación de boca en boca. Los ecos de sus cantos llenan la ciudad toda.

Sigue después en la extinguida "Sala Imperio" una campaña de mayor importancia ya, consiguiendo crear un género hasta entonces desconocido: el de cupletista que podríamos llamar "bien".

En efecto, hasta entonces no se cantaban "couplets" más que en los "music-halls" de baja o alta estofa, pero siempre en locales donde imperaba más la jerga que el buen decir artístico de las que aparecían en el tablado. Raquel Meller consiguió atraer a las mujeres de bien, que deleitábanse con sus canciones acompañadas de sus maridos...»

Su boda con el periodista Enrique Gómez Carrillo fue beneficiosa para Raquel, pues pudo entrar en el gran mundo parisiense y sus modales se refinaron. «París —dice Angel Zúñiga— se había rendido al indudable encanto de esta gran artista que ha cruzado



Raquel Meller, en su casa. 1930. (Colección del autor.)

los países de punta a punta, con unas cuantas canciones españolas prendidas en los labios.» También es muy fina la evocación que hace Sebastián Gasch del debut de Raquel en el Arnau de Barcelona, un teatro remozado que se abría de nuevo el 16 de septiembre de 1911: «El Arnau se transformó por obra y gracia de Raquel en el café concierto de moda. Empezaron a frecuentarlo destacados artistas y conocidos escritores. Entre los habituales, Santiago Rusiñol, Angel Guimerá, Jaime Pahissa... También acudían miembros de aristocráticas progenies, asiduos hasta aquel entonces del Edén Concert. Incluso familias enteras, que nunca se habían decidido a penetrar en el Arnau, daban desusadas propinas a los porteros, con el fin de que les reservasen localidades... Así pues, desde el Arnau salió proyectada hacia la fama la artista que dio la vuelta al mundo sembrando de violetas españolas todos los caminos. No es extraño, por tanto, que Raquel Meller dijera siempre: **Yo nací en Barcelona, en el teatro Arnau.**»

EL CINE

El primer trabajo para el cine lo realiza Raquel Meller en 1919; un film español que añade poco a la gloria de la genial aragonesa. Siguiéron otros films en Francia que le darían, definitivamente, fama universal entre los amantes del arte silencioso.

1919. **LOS ARLEQUINES DE SEDA Y ORO.** Producción española, Royal Film, Barcelona. Argumento y rótulos: Amichatis. Dirección y montaje: Ricardo de Baños. Fotografía: Ramón de Baños. **Intérpretes:** Raquel Meller (Ana, la gitana Blanca), Ascensio Rodríguez (Juan de Dios), Luisa Oliván (Marta de Montemar), Asunción Casals (Marquesa de Rosicler), Luciano Avisty (Marqués Julio de Rosicler), Juana Sanz (Gitana Siracusa), Carlos Beraza («El Trianero»), Francisco Aguiló (Gitano Alifás), José Martí (Capitán Alvaro de Valdés), Myatis (Bailarina) y Mercedes Bayona, Tina Meller, Teresita Vinyals, Ramón Quadreny. Dividida en tres jornadas: «El nido deshecho», «La semilla del fenómeno» y «La voz de la sangre».

El hijo de unos aristócratas es víctima de una serie de circunstancias adversas que la llevan al Hospicio, donde le dan el nombre de Juan de Dios. Cuando llega a la adolescencia, decide hacerse torero y, tras actuar en algunas capeas, se arroja como espontáneo al ruedo en la plaza de Sevilla, durante una corrida en la que intervienen Rafael Gómez «Gallo», José Gómez «Gallito», Juan Bel-



«Los arlequines de seda y oro.» (Colección del autor.)

monte y Rodolfo Gaona. La carrera de Juan de Dios es rapidísima y una cogida que en la enfermería deja al descubierto cierta señal particularísima de la piel, que permite identificar su origen... Se retituló como «La gitana blanca», para una nueva exhibición, que tampoco obtuvo éxito.

1922. **LES OPPRIMÉS** (Rosa de Flandes). Producción francesa. Guión y director: Henry Roussell. **Intérpretes:** Raquel Meller (Concepción), Albert Bras, André Roanne.

Película que se presentó en España curiosamente desvirtuada, pues la acción se desarrollaba en Flandes, en tiempos de Felipe II. Un Flandes gobernado por el duque de Alba, con excesos de Inquisición y otras manifestaciones poco gratas al recuerdo de los ciudadanos de los Países Bajos. Concepción (Raquel Meller) es hija única del procurador general, don Ruy de Playa Serra, conde de Denia, residente en Bruselas. Deben de tener los ojos muy abiertos, tanto padre como hija, pues «los oprimidos» —naturalmente, los flamencos— están conspirando continuamente contra el ocupante español. Al final, gracias al amor, Flandes y España tendrán paz por cierto tiempo.

1923. **VIOLETTES IMPÉRIALES** (Violetas imperiales). Producción francesa. Argumento, guión y dirección: Henry Roussell. Fotografía: Kruger y Portier. **Intérpretes:** Raquel Meller (Violeta), Suzanne Biachetti (Eugenia de Montijo), André Roanne (Hubert de Saint Affremond), Daurelly (Napoleón III), O'Kelly (Juan), Jane Even (la condesa de Saint Affremond), Claude France (Mademoiselle de Perry-Fronsac), Madame de Castillo (la madre de Eugenia), San-Juana (el hermano de Violeta), Guilbert (el duque de Morny).

Violeta, una joven florista sevillana, previene a Eugenia de Montijo de la indignidad de uno de sus adoradores. Y en prueba de su gratitud, Eugenia la lleva consigo a París y hace de ella su confidente cuando contrae matrimonio con Napoleón III y ciñe en sus sienes la corona imperial...

Por vez primera, en sus interpretaciones cinematográficas, destacaron los críticos la labor de Raquel. Edmond Eparaud escribía en la revista «Cinéa-Ciné»: «La contemplaríamos sin descanso indefinidamente en su enternecida nobleza y en sus tristes ensoñaciones. Ella vale por sí sola toda la acción, porque es acción en sí misma.»



«Violetas imperiales» (versión muda). (Colección del autor.)

1924. **LA TERRE PROMISE** (La tierra prometida). Producción francesa. Argumento, guión y dirección: Henry Roussel. **Intérpretes:** Raquel Meller (Lia Sigulin), Tina Meller de Izardiy (Esther Sigulin), André Roanne (Andrés, conde de Orlinsky), Pierre Blanchard (David, hijo adoptivo de Samuel), Albert Bras (el Rabino Samuel Sigulin), Maxudian (Moisés Sigulin), Deneubourg (el conde Orlinsky).



«La Tierra Prometida.» (Colección del autor.)

«La tierra prometida» —decía una de las gacetillas de la época de su estreno en España (noviembre de 1925)— es la magna creación de esa maga de la escena, ante la cual todos nos descubrimos con reverencia profunda. Es la más sublime de las encarnaciones de esa mujer, única en belleza y en talento que ha pasado por los escenarios del mundo la triunfal leyenda de nuestra raza. Es el monumento viviente a nuestra majeza secular que cautiva y fascina, es una hija del arte que ofrenda las delicadezas de su temperamento a todos los públicos, es una española que habla a los expatriados en tierras de América de su patria lejana, que ella sintetiza y evoca entre las notas picarescas o sentimentales de un cuplé...

Respecto al film, decía la hoja publicitaria de «Programa Verdguer», que lo distribuía: «En "La tierra prometida", Raquel Meller es la intérprete ideal que siente de todo corazón su papel. Lia es ingenua y buena sin exageración y sabe llegar a la cumbre del más heroico de los sacrificios cuando se lo exige su padre en bien de sus queridos compatriotas, hermanos desgraciados en los que se ha cebado la adversidad...»

Esos hermanos eran los judíos, y la tierra de promisión del título, Jerusalén. También este film tuvo problemas con la censura, pues se tergiversaron algunos letreros explicativos.

1925. **LA RONDE DE NUIT** (Ronda de noche). Producción francesa. Basada en la obra de Benoit. Guión y dirección: Marcel Silver. **Intérpretes:** Raquel Meller (Estefanía), Suzanne Bianchetti (princesa de Lozle), Léon Barry (Mario), Eugene Gaidaroff (príncipe de Lozle), Jacques Arnna, Gilbert Dalleu.

Un complicado melodrama con gitanos y nobles, hijos abandonados recogidos por tribus errantes. La interpretación de Raquel Meller quedaba desajustada al contenido del argumento, aunque triunfaba su espléndida fotogenia. Ritos gitanos, echadores de cartas y todo un folklore sugestivo, realizado por una bella fotografía donde abundaban los contraluces.

1926. **NOCTURNE** (Nocturno). Producción francesa. Guión y dirección: Marcel Silver. **Intérpretes:** Raquel Meller y Louis Lerch.

1926. **CARMEN** (Carmen). Producción francesa Albatros. Basada en la novela de Próspero Merimée. Guión y dirección: Jacques Feyder. Fotografía: Maurice Desfassiaux y Paul Parguef. Decorados: Lazare Meerson. **Intérpretes:** Raquel Meller (Carmen), Louis Lerch (Don José), Víctor Vina («El Dancaire»), Gaston Modot («El Tuerto»), Charles Barrois (Tabernero Pastia), Jean Murat (el oficial), Guerrero de Sandóval (rejoneador Lucas).



«Carmen», de Jacques Feyder. (Colección del autor.)

El director Jacques Feyder narra en su libro «Le Cinéma notre métier» (Cailler, Genève, 1944, págs. 52-53), algunas particularidades de Raquel Meller y los problemas que tuvo con ella durante el rodaje de «Carmen»: «Raquel Meller es una gran artista española cuyo talento parecía prestarse a interpretar el personaje de «Carmen» en la pantalla.

Claro que hacía falta primeramente obligarla a leer la historia. Ahora bien, Raquel no gusta, al parecer, de la lectura. Así, se hizo contar la novela por su secretaria. Al hacer esto, se creó inconscientemente una historia más de acuerdo con sus gustos e ideales.

Muy piadosa y con rígidos principios, esperaba no encarnar —en la pantalla— sino heroínas puras, nobles y castas. No es sorprendente, por tanto, que nacieran entre nosotros algunos conflictos a propósito de la interpretación.

Sentía a Carmen escurrírseme entre las manos. La gitana caprichosa y apasionada se transformaba en el personaje grotesco de una jovencita pura, cuya inclinación platónica por cierto torero provocaba, por fatalidad, el crimen de su novio, Don José.

Una mañana en Ronda, perla de Andalucía, una discusión surgió entre nosotros en el momento de filmar, a propósito de un beso que Raquel juzgaba inoportuno.

Quizá fuese la idea de que seiscientos figurantes esperaban bajo un sol abrasador, o quizá los efectos de este mismo sol, el caso es que, contra mi costumbre, alcé el tono de mi voz. Entonces, levantando los brazos al cielo y haciendo sonar los brazaletes, Raquel gritó: «Me importa un bledo lo que opine ese señor Marimée. ¡Quiero telefonarle!».

Feyder insistía demasiado en una fidelidad al texto de Merimée, tanto en el tipo de la gitana como en el temperamento del brigadier. Acaso con sus protestas Raquel Meller estaba más cerca de la mujer andaluza que el gran director francés, que intenta ridiculizar con la pincelada del «teléfono» a una actriz que le creó algún quebradero de cabeza, sin llegar a los extremos de desacato a su autoridad que llegó Marlene Dietrich durante el rodaje de «La condesa Alexandra».

«Carmen», de Feyder, es la narración de Don José en primera persona, una de las «víctimas» de la hermosa gitana. Vasco de origen sirve en dragones de caballería y luce el grado de oficial. El día que lo destinan a la guardia en la fábrica de tabacos, en Sevilla, es un día significativo para él, pues conoce a Carmen. Car-

men habla vascuence y hace intentos para que José no la lleve a prisión por homicidio. El oficial de dragones se niega a oirla, pero no puede evitar que la gitana se le escurra de entre las manos. La segunda vez que don José se cruza con Carmen el caso ha sido ya aclarado y probada su inocencia. Carmen le da cita en un cafe-tucho de Triana, en la taberna de Lilas Pastia. Por causa de Carmen, tiene una reyerta con un teniente y don José debe huir disfrazado de paisano, con un traje que le proporciona ella. Ingresa así en la cuadrilla de «El Dancaire». Carmen va llevando a José hacia su perdición, bien mostrándose sumisa a su amor, o encendiendo sus celos con sus coqueteos con Lucas, el torero. Cuando las vejaciones han llegado a hacer de don José un ser sin voluntad, la mano del hombre que tanto la amó se encarga de quitarle la vida. Momentos antes, José ha preguntado a Carmen: «¿Amas a Lucas?» Y ella contesta sinceramente: «Sí, le he amado, como a ti, un instante, menos que a ti, tal vez. Ahora no amo ya, y me aborrezco por haberte amado.»



«La venenosa.» (Colección del autor.)

«Raquel Meller —dice Fernández Cuenca—, pese a las arduas discusiones que hubo de sostener con Jacques Feyder, personificó a la dramática heroína con la plenitud de su talento interpretativo; su rostro iba de la sonrisa insinuante a la máxima expresión de angustia, de tragedia; Raquel era en esta película, pura llama, al mismo tiempo triunfadora y vencida, por la fatalidad.»

1928. **LA VENENOSA** (La venenosa). Producción francesa. Basada en la novela de José María Carretero («El caballero audaz»). Guión y dirección: Roger Lion. **Intérpretes:** Raquel Meller (Liana), Warwick Ward (Luis de Sevilla), Georges Tourreil (Masseti), Georges Colin (Lionel), Sylvio de Pedrelli (príncipe Karidjian), Claire de Lorez (Suzy), Gérard Mock, Cecyl Tryan, Willy Rozier, Pâquerette.
1932. **VIOLETTES IMPERIALES** (Violetas imperiales). Producción francesa M. J. Films. Guión y dirección: Henry Roussel. Música: Padilla, Collet, Romero y Guerrero. **Intérpretes:** Raquel Meller (Violeta), Suzanne Bianchetti (Eugenia de Montijo), Paule Andral (condesa de Montijo), Carlotta Conti (Mme. de Berry-Fransac), Margueritte Charles, Jeannette Marcy, Louise de Mornand, Georges Pecllet, Emile Drain, Rabert Dartois, Víctor Vina, Pierre Gerald, Carlos San Martín, Jean Reyma.

«Violetas imperiales» fue el primer film hablado y cantado de Raquel Meller. Pero a partir de entonces vería languidecer su fama poco a poco, sin que se le hicieran más ofertas interesantes para el cine, salvo la que no pudo llevar a cabo a causa de la guerra civil.

Años después se lamentaría nuestra paisana del ostracismo a que le habían condenado los productores de cine y a través de las páginas de la inolvidable revista «Cámara», diría estas grandes verdades recogidas por Juan del Sarto:

—No sé cómo decirle que estoy encantada de esta España nuestra que tanto he añorado desde todos los lugares de la tierra. Puedo asegurarle que me siento más feliz que nunca.

—¿No piensa usted, entonces, dejar de cantar?

—¿Y qué cree usted que podría yo seguir haciendo en este mundo si eso sucediera?

—Muchas cosas: teatro, cine, cualquier género de arte, que usted sabría elevar siempre a valoraciones insospechadas, como

ha hecho con la canción. ¿No ha sucedido así cuando actuó abiertamente en cualquiera de esas modalidades artísticas?

—Sí, es cierto. Y sin embargo...

—¿Qué? ¿No está usted satisfecha de sus triunfos?

—Precisamente por estarlo es por lo que no comprendo la actitud de los directores españoles de películas, que me tienen completamente olvidada.

—Según eso, ¿le gustaría a usted seguir actuando en celuloide?

—Mucho. Pero creo que no debo interesar... cuando no me buscan.

—¿Eso cree usted?

—¿Y quién podría creer lo contrario? Me tienen aquí; yo estoy decidida a ello, pronta a reverdecer jornadas triunfales, y los que están en el deber de hacerlo no se acuerdan o no quieren acordarse de esto.

—¿Qué juicio le merece su labor en «Violetas imperiales»?

—Creo que fue una película y una labor perfectamente logradas.

—¿Recuerda usted alguna particularidad acerca de esta película?

—Tuve que rescindir contratos por valor de un millón de pesetas para poder realizarla. Sin embargo, en las dos versiones que se hicieron de ella obtuve la compensación, llegando a cobrar lo que entonces no cobraban ni las más famosas y primerísimas artistas del género.

—¿A cuál considera como su mejor «partenaire» en toda esta labor cinematográfica?

—Todos han sido para mí excelentes artistas e inmejorables compañeros. Sin embargo, André Roanne es de los que mejor se han adaptado a mis cualidades temperamentales, dentro del tono de las obras que hemos realizado juntos.

—¿Es cierto que en alguna de sus películas lucía usted joyas que valían una fortuna?

—Sí. En «Violetas imperiales», por ejemplo, exhibí aderezos fastuosos, elegidos por mí misma entre los más opulentos joyeros de Londres y París. Los adquirí exclusivamente para la obra, ya que, por su carácter y suntuosidad, no podía lucirlos en ninguna otra ocasión.



Raquel Meller en Hollywood, con Charlie Chaplin. (Col. Luis Gómez Mesa.)

—¿Dónde ha realizado usted sus películas?

—En París, en Barcelona y en Madrid, según el ambiente en que se han desarrollado.

—¿Qué ambiente de película le ha interesado más para el desarrollo de su trabajo?

—Atendiendo a su carácter exótico y sentimental, «La Venenosa», y desde el punto de vista de su nervio dramático y de su sentido racial de bravura y españolismo, «Carmen». Antagónicos, en apariencia, esos dos tipos de mujer, son idénticos en el fondo, animados de las mismas pasiones, inspiradas por el amor y el odio. O lo que es igual: la mujer es siempre la misma cuando aborrece y cuando ama.

—¿Qué género de películas le gustaría hacer ahora?

—Aquel al que se adaptase con una suprema dignidad artística lo mejor de mi temperamento.

—¿No le importaría renunciar para ello a la canción?

—El buen arte dramático y la canción —incluso los matices delicadamente frívolos— no son incompatibles. ¿Por qué había de renunciar a cantar? Yo he demostrado suficientemente que, a veces, en una de esas canciones se puede encerrar un poema de hondo y emocionante dramatismo.

—¿Está usted satisfecha de los directores que ha tenido?

—En absoluto. Nuestra compenetración ha sido perfecta desde todos los puntos de vista artísticos, y yo he procurado siempre darles poco que hacer. Es la mejor manera de que todos podamos guardar un grato recuerdo.

—¿Siente, pues, la nostalgia de la pantalla, de su producción anterior?

—Indudablemente. Accedí encantada a los requerimientos que a ese fin se me hicieron antes, e igualmente encantada accedería ahora si se me solicitase...

—¡Lo harán aún, Raquel! Sí, esté segura de que lo harán cuando menos lo espere...

Nuestra gran artista deniega con un movimiento de cabeza, sin dejar de sonreír graciosa y sutilmente:

—No, no me dirán nada. No me buscarán. ¡No se atreven!»

Tenía razón Raquel Meller. No se atrevieron. No veían las posibilidades de un género como el cuplé, cantado por la reina del cuplé. Lo verían años más tarde en el film de Juan de Orduña, «El último cuplé», con Sara Montiel cantando las creaciones de Raquel Meller. Creemos que la gran Raquel asistiría a la resurrección de la canción en el cine, con una amarga sonrisa de vencida y lágrimas en los ojos...

Raquel murió en Barcelona en 1962, en la mayor pobreza. No pudo ver realizados sus sueños de trabajar en una nueva película.

La leyenda de la Dolores en el cine

Ni los preciados frutos de sus huertos repletos de frutales, ni la obra festiva, epigramática de Marcial, dieron tanta nombradía universal a Calatayud como la copla de la Dolores, puesta en solfa por la malicia popular y más tarde por el genio del maestro Bretón que convertiría en ópera el tema del drama escrito por José Feliú y Codina, estrenado en el teatro Novedades, de Barcelona, la noche del 10 de noviembre de 1892. La obra causó impacto, puesto que escenificaba la tragedia de una bella mujer cuya vida era arruinada por la malicia puesta en una copla de jota:

Si vas a Calatayud
pregunta por la Dolores,
que es una chica muy guapa
y amiga de hacer favores.

Hay muchas contradicciones respecto al carácter popular de la copla. El hispanista norteamericano Robert E. Wilson, en su ensayo «Calatayud y la leyenda de la Dolores (Historia de una copla)», publicada en «Cuadernos de Aragón II» (Institución «Fernando el Católico», Zaragoza, 1967), dice: «Reconozco que la fábula de la Dolores no es de origen auténticamente popular y es indudablemente una lástima que la fama de la bella ciudad de Calatayud descanse ante la ignorancia de tanta gente, sobre tema tan frívolo y sin substancia. Pero sea como sea, si bien la leyenda es falsa y sin base popular, se ha difundido mucho y ha dado cierta notoriedad a Calatayud que —justo es reconocerlo— los mismos bilbilitanos no rechazan del todo.»

Por su parte, Antonio Sánchez Portero, bilbilitano auténtico, no parece poner en duda el sentido popular de la copla, y por ende, el de la leyenda:

«...es tan conocida la Dolores y tan grande la curiosidad que despierta, que en cualquier ciudad o lugar, por apartado que se

encuentre, incluso en el extranjero, es muy fácil que nos pregunten por la Dolores al enterarse que somos de Calatayud. Muchos bilbilitanos mismo no saben a punto fijo separar lo legendario de lo verdadero. Y unos y otros es posible que se pregunten: ¿Qué hay de cierto sobre la Dolores? Pues bien, vamos a saberlo. La moza de la copla, la famosa Dolores, es posible que viviera entre nosotros, aunque no tenemos ningún dato para poder asegurar su existencia. Según la tradición, trabajaba como sirvienta en una posada. Era alegre, servicial, caritativa. Solía repartir las sobras de la comida a los pobres, entre los que se encontraba un viejo ciego que mendigaba limosnas cantando por las calles. El ciego, agradecido, quiso pagarle con la mejor moneda que tenía y le cantó la copla que se ha hecho tan famosa. Es rigurosamente cierto que esta copla se cantaba en Calatayud a finales del siglo pasado. Por tanto podemos conjeturar que es posible existiera o hubiese existido la mujer que la motivó.» (Suplemento dedicado a las fiestas de Calatayud, de «Amanecer», del 3 de septiembre de 1972.)

El poeta Pedro Montón Puerto, en «El noventa y ocho en Calatayud» (Revista «Zaragoza», XIX, 1964), refleja el sentido popular de la copla e incluso la complacencia de su popularidad: «Aunque "La Dolores" haya llegado a ser una especie de leyenda negra de Calatayud, manejada por gentes de mala sombra, a los bilbilitanos contemporáneos del autor catalán no les disgustaba el éxito del drama que tomaba a la ciudad por escenario, ni tenía por qué disgustarles.»

Se dice que Feliú y Codina, autor del drama «La Dolores», escuchó la copla popular en uno de sus viajes a Barcelona en la estación de un pueblo aragonés, asomado a la ventanilla del tren. «La transcribió rápidamente —dice Robert E. Wilson—, y lo primero que hizo con el tema fue un romance, que publicó en un semanario. Luego, con el tema de la moza del mesón difamada por un guitarrista coplero desarrolló su comedia en tres actos.»

Tal como lo desarrolló Feliú y Corina el tema de «La Dolores», en su obra teatral en verso, sigue este desarrollo: «La Dolores es una bellísima "moza de posada", que ha tenido hace tiempo un amante. El barbero Melchor, fanfarrón, bravucón y buen guitarrista. Muchos se han enamorado de Dolores, entre ellos Celemín, el sargento Rojas y Lázaro, un huérfano que estudia en el seminario. Primero los rechazó a todos, pero por fin acabó correspondiendo seriamente a las demostraciones de amor del seminarista. Dándose cuenta de ello, Melchor trata de reconquistar a la amante de un tiempo y le propone huir juntos, pero ella le rechaza. Irri-

La Dolores
 por **CONCHITA PICOVER**
 y **MANUEL LUNA** con

ANITA ADAMUZ-RICARDO MERINO-MANUEL GONZALEZ-AÑO
 DE MARCHENA-GUADALUPE MUÑOZ SAMPEDRO-PABLO
 HIDALGO-M² LUISA GERONA
Una SUPERPRODUCCIÓN

FOTOGRAFIA: E. GAERTNER
 REALIZADA EN estudios ARANJUEZ

AVILA ALVARO BRETÓN
 CARLOS S. MARTINEZ DEL CASTILLO Y M² CUBOLA

Cartel publicitario para «La Dolores», de Florián Rey. (Colección del autor.)

tado por la repulsa, el barbero guitarrista se venga lanzando su cartel ultrajante: la copla calumniosa. Lázaro lava con sangre el ultraje, matando al barbero. Pero este crimen mata también toda posibilidad de ser felices los enamorados.»

Este final trágico es presentado por Dolores en la escena XI del acto tercero y con tal presentimiento parece ahuyentar toda esperanza a la felicidad: «Se fueron. ¿Qué hacer, Dolores?... / Corre el tiempo, llega la hora, / y el ansia que me devora, / crece... crece... y en clamores / de angustia la divulgará... / ¡y al cabo no sé qué hacer! / Mi codicia era tener / un hombre que me vengara. / Ya lo hallé, y en la ocasión / me grita el alma: ¡Detente! / ¡No lo pongas frente a frente / del autor de tu baldón! / ¿Por qué esa voz ha sonado?... / ¿Tengo miedo?... Es la verdad. / ¡Sí, tengo miedo!... ¡Y piedad / de ese niño enamorado! / Me quiere... ¡Y qué temeroso, / que cuitado, qué sincero!... / Y a la vez, ¡qué lisonjero, / qué rudo y qué valeroso! / Y el amor que le inspiré / ¡con qué fuego lo refiere!... / ¡Ay, este sí que me quiere... / como yo no lo soñé! / Y al sólo, que sin groseros / halagos, me adora y calla, / entre esa torpe gentualla / de galanes volanderos, / ¿he de traerle a que derrame / sangre, y se haya de perder / por mí?... No; no puede ser. / Fuera inicu, fuera infame. / Además... ¿qué hiciera yo?... / Porque él vendría... Es lo cierto... / —«Mira ese hombre; ya le he muerto, / ¿Quién era y por qué murió?» / ¡Eso!... ¡por qué!... Y el odioso / motivo de mis agravios / me abrasaría los labios; / ¡que no quiero, Dios piadoso, / no quiero ver el desdén / con que aquella alma inocente / se hace atrás, y se arrepiente / de haberme querido bien!»

El éxito teatral hace que la descendencia de «La Dolores» tenga su prolongación y vida en los escenarios. En 1927 es estrenada en Zaragoza la obra de Luis Fernández Ardavín, «La hija de la Dolores». De parecido corte a la de Feliú y Codina, el tema de la calumnia preside la acción:

Aunque tú no hagas favores
ninguno te ha de creer,
la hija de la Dolores
como ella tiene que ser.

La copla viene a rebatir la cuarteta laudatoria con que se inicia el drama, en iguales términos que el de «La Dolores»:

Es tan pura la Pilar
del Mesón de la Dolores
que merecía un altar
y una corona de flores.



Florián Rey dirigiendo una escena de «La Dolores». (Colección del autor.)

La obra de Feliú y Codina terminaba con un sino desfavorable para Dolores. Al hacer balance de las villanías de Melchor, Lázaro que acaba de matarlo en lucha leal, dice: «Causó daño y vituperio / sin piedad de esta mujer. / Yo la amo; no puede haber / razón de mayor imperio.» Dolores le suplica que calle, a lo que responde Lázaro: «¡Si no he de encubrirlo!... / ¡Si al provocarle, / busqué el gozo de matarle / por lograr el de decirlo! / Pregonaba él la maldad; / yo pregonó el escarmiento.» Celemín le dice: «Fue verdad la que dio al viento.» A lo que responde Lázaro con furia celosa: «Lo maté por ser verdad / ¡Sí! Fue cierta la razón / de su copla infamadora... / mas también es cierto ahora, / que le partí el corazón.»

Robert E. Wilson cita en su estudio el film de Benito Perojo: «La copla de la Dolores», como salido de la obra de Feliú y Codi-

na. Cita equivocada, ya que el tema está basado en la obra de José M. Acevedo: «Lo que fue de la Dolores», con lo que se viene a cerrar una especie de trilogía en torno a la figura y drama de la moza bilbilitana. Su autor la definía como «comedia dramática de costumbres aragonesas», y fue estrenada en el teatro Cómico, de Madrid, el día 18 de febrero de 1933, por la compañía de Ana Adamuz, incorporando ésta el papel de Dolores.

En esta obra, a una Dolores ya casi otoñal, pero de buena estampa, le canta «El Chato», su enamorado que la asedia constantemente:

Si tuvieras olivares
como tienes fantasía,
todo el olivar de Caspe
por tu puerta pasaría.

Ante un fiero duelo de coplas más o menos retadoras, es una la que origina la tensión dramática de la obra:

Ese mozo que ha cantado
tiene mucha cobardía,
porque canta por la noche
y se esconde por el día.

Dolores intenta olvidar su pasado y rechaza todo amor que enciende aún su belleza. Un día llega al pueblo donde ha encontrado acomodo, amor y familia, Lázaro, que estuvo en prisión por culpa de la moza y ahora pretende reanudar aquella pasión juvenil con la mujer adorada. Por un momento, Dolores vacila. Pero se impone su deber. El hombre que la protegió después de la tragedia, que la recogió y amó cuando llegó desde Calatayud medio destrozada, está ahora enfermo en cama. Su deber es cuidarle, callar con el sacrificio de su amor las voces maledicentes que de nuevo la han calumniado. Con dolor, pero decididamente, inicia el siguiente diálogo con Lázaro, al decirle que se queda en la casa, al cuidado de su marido:

DOLORES. — Lo que has oído, Lázaro. Perdóname. Antes te hubiera acompañado por salvar tu vida amenazada, tu vida que es sagrada para mí. Pero ahora no puedo, no debo; ya lo has oído, me necesita... Me necesita el probrecico... Tú tienes el paso libre, vete tú solo y que Dios te bendiga.

LAZARO. — No, Dolores; vámonos... te llama el amor, te llama la vida...

DOLORES. — No insistas, es inútil. Me llama mi marido... me llama mi deber... Adiós, Lázaro... adiós. (Dirigiéndose hacia la escalera.) Ya voy, Mariano... Ya voy...

LAS ADAPTACIONES CINEMATOGRAFICAS

El primer film realizado sobre la obra de Feliú y Codina, de que tenemos noticias, es «La Dolores», film de Fructuoso Gelabert, realizado en 1908. No me parece aventurado suponer que sería una transcripción meramente ilustrativa de la obra teatral, con la concisión insuficiente del cine primitivo. «En "La Dolores" —dice Fernández Cuenca ("Fructuoso Gelabert, fundador de la Cinematografía Española", Filmoteca Nacional de España, Madrid, 1957, página 23) consiguió Gelabert el primer alarde escenográfico del



Conchita Piquer y Manuel Luna, en «La Dolores». (Colección del autor.)

cine español, construyendo al aire libre un decorado que reproducía con bastante fidelidad la plaza mayor de Calatayud, con el círculo de carretas usual para las fiestas de toros y con los balcones engalanados; gran decorado de exterior que se anticipa en dos años al famoso de la plaza de Sevilla en la versión de "Carmen" (1910), interpretada por Regina Badet para la famosa marca francesa Film d'Art, que citan y elogian todos los historiadores.»

Otra versión de «La Dolores», la realizada por Maximiliano Thous, en 1923, se inspiraba mejor que en el drama, en el novelón escrito también por Feliú y Codina, titulado «La Dolores: Historia de una copla» (Espasa, Barcelona, 1897). A grandes trazos describimos el prolijo argumento del film.

Se iniciaba la película con un breve prologuillo ambiental sobre el origen de la copla famosa. La primera secuencia, en Daroca, narraba el primer encuentro de Dolores y Melchor en la fuente de la plaza. Melchor, forastero, corteja a la moza. Ante la murmuración, el padre de Dolores envía a su hija a Teruel a casa de unos tíos. 2) Lejos de su pueblo, Dolores siente nostalgia de Melchor. Pero un silbido familiar le notifica que el mozo ha dado con su paradero. Viven en la ciudad tierno idilio, y ante la tumba de los Amantes, Melchor jura a Dolores que le será siempre fiel, como lo fue don Diego de Marsilla a doña Isabel de Segura. Melchor seduce una tarde a Dolores y cometida su felonía, huye a Valencia. 3) Dolores regresa a Daroca, pero su padre al saber su deshonra la arroja de casa. El viejo muere de dolor y Dolores sale del pueblo.

4) Melchor, olvidado ya de Dolores, abre una barbería en Calatayud. Encuentra una novia guapa y rica. Dolores se dirige a Calatayud al saber que Melchor vive allí. Melchor se muestra duro con Dolores. Ella decide quedarse en la ciudad como sirvienta en el Mesón de la Gaspara. 5) Los mozos asedian a Dolores. Ella sólo les da sonrisas. Patricio es uno de los parroquianos más asiduos, y el sargento Rojas. Celemín, mozo de cuadras, se muestra celoso de los dos hombres. 6) Melchor le dice a Rojas que lo suyo con Dolores ya pasó; por ahora sólo le interesa un matrimonio de interés con la richacha. Dolores hiere a Melchor con su indiferencia, aunque la moza sufre por dentro. 7) Lázaro, sobrino de la Gaspara, seminarista, se entristece al ver el asedio de los mozos a Dolores y la complacencia de ésta ante los requiebros. 8) Melchor notifica a Dolores su próxima boda. Ella, furiosa, le amenaza e incita a Rojas para que desafíe a su antiguo

amante, con la promesa de obtener su amor. Rojas parece poco dispuesto a la pelea, aunque no Patricio, su otro pretendiente.

9) Melchor tras unas rondas de vino, canta la copla que infama a Dolores: «Si vas a Calatayud...» La moza destroza la guitarra y se retira humillada y llorosa. 10) Melchor hace a los mozos una apuesta a que Dolores será suya de nuevo a la noche. Ella acepta una cita con él a las diez y Melchor revela su éxito a sus rivales. Patricio pone en conocimiento de la moza los propósitos de Melchor. Y Dolores urde una venganza, citando a Patricio a la misma hora, y después a Rojas, para que los tres acudan a un tiempo a su cuarto. 11) Dolores llora la falta de personas que la defiendan y Lázaro sorprende su llanto. Acaba declarándole su tierno amor. 12) Fiesta de toros en la plaza del pueblo. Melchor piensa acudir a la cita con la ronda de mozos. Rojas es cogido por el novillo y Lázaro salta a la plaza y evita la muerte del militar. El público aplaude al valiente y Dolores le mira con buenos ojos. Dolores cita a Lázaro para las diez en su cuarto. 13) Melchor se ríe del ruego de Dolores para romper la cita. Ante esto, Dolores cuenta a Gaspara su conflicto y pide que Lázaro salga inmediatamente para Tarazona.

14) Lázaro siente celos al enterarse por su tía del ruego de Dolores, pues sospecha que es un ardid de la moza para llevar a cabo su encuentro con Melchor. Sale de Calatayud, pero regresa a la noche. 15) Llegado al cuarto de Dolores, llama y ésta abraza gozosa a Lázaro, pero la mujer siente miedo y le ruega que se vaya. Llaman a la puerta y al abrir Dolores encuentra ante ella a Melchor. Dolores, altanera, dice que él ha ganado la apuesta y ya puede irse. Pero Melchor, enamorado otra vez, no obedece y la abraza. 16) Lázaro irrumpe en la habitación bruscamente y los dos hombres luchan con pasión y odio. Dolores corre a pedir socorro, pero cuando llega la ayuda, Melchor yace en el suelo sin vida. Dolores grita que ella lo mató, pero Lázaro la desmiente y se confiesa autor del crimen. Dolores y Lázaro se abrazan patéticamente, comprendiendo que el crimen ha de separarlos para siempre.

El film estaba bien realizado y tanto la ambientación como la interpretación de la actriz Ana Giner daban la dimensión dramática de la obra de Feliú y Codina que, al decir de Méndez-Leite, «resultó uno de los mayores aciertos del cine mudo español, tanto artístico como comercial».



Imperio Argentina y Enrique Alvarez Diosdado,
en «Lo que fue de la Dolores», de Benito Perojo. (Colección del autor.)

Pasando por alto «La mesonera de Tormes», versión libre de «La Dolores», nos situamos en 1939 ante «La Dolores» de Florián Rey. Guión muy prolijo en detalles y costumbrismo, que reivindica a la moza bilbilitana. La publicidad la anunciaba como «la primera película española cuya realización ha costado millones» y como «formidable ataque del cine español, que marcha decidido a la conquista del mercado mundial». No sucedió así, claro. En el film faltaban muchas cosas y entre las más valiosas la presencia de Imperio Argentina, colaboradora hasta entonces de los principales films de Florián Rey.

Destacamos en la película tres fallos importantes: Su falta de unidad, un ritmo desequilibrado y la ausencia de dramatismo auténtico, sacrificado en parte por una visión folklórica desmesurada. Los tres defectos pueden apoyarse en una adaptación demasiado libre, que supone reivindicación para la moza bilbilitana;

la presencia de Conchita Piquer, mediana actriz, que «debe» cantar las canciones estipuladas; haber hecho de la película un apresurado y poco matizado compendio costumbrista, escamoteando para ello la línea temática de la conocida leyenda popular.

Además de lo señalado, a Florián Rey se le escapa el film por otras causas: Era un hombre desmoralizado sentimentalmente y un estudio previo de producción y realización apenas había sido planificado en el guión o sobre «el terreno», como solía hacerlo en tiempos de su colaboración con Imperio Argentina.

La primera canción que inicia el film es un derroche gratuito de movimiento de cámara, puesto que lo fotografiado mientras la Piquer canta, no ofrece ninguna noción valiosa para lo que viene más tarde. La segunda —«Carretero para el carro»...—, es un paseo escénico de la tonadillera, que lastra la narración. La tercera —la del estudiante— una ligereza del realizador, apoyándose en motivos ambientales y pre-dramáticos. A partir de aquí la valoración musical encajará bien en el relato, aunque paradójicamente, el film se resienta por la falta de rigor ofrecido. La plegaria a la Virgen al tener Dolores la evidencia de la **maldad de Melchor** y llora en su cuarto su **villanía**, sirve para que la Piquer exprese cantando lo que no es **capaz de hacer** recitando los diálogos. La secuencia, con la **visualización del motivo lírico** de «la cadenita de oro», es uno de los más bellos momentos del film, pues entremezcla el diálogo de Dolores y Lázaro entre los matorrales y la marcha de los carros (bello contraluz) que vuelven del campo, concluída ya la labor. La canción de Catalina, reflexión moral sobre la prematura caída de la mujer, deja paso a la representación alegórica de la lucha del Angel y el Diablo, con el castigo del segundo, personificado por Melchor, que paga así su culpa. Dances, procesiones, romerías, rondallas, coplas alusivas, servían como respaldo a un drama apenas sentido por los actores, pero intensamente vivido por el realizador.

LO QUE FUE DE LA DOLORES

Imperio Argentina fue la intérprete de «Lo que fue de la Dolores», realización de Benito Perojo del drama aragonés de José Manuel de Acevedo, cuyo título original fue cambiado en España por el de «La copla de la Dolores». Producido en Argentina en 1947, recogía lo más esencial de la obra teatral de Acevedo, para hacer del final un arreglo fatalista que de nuevo ponía a Dolores ante una dramática encrucijada de porvenir incierto. Este es el

argumento, contado muy sucintamente: Encontramos a Dolores huida de Calatayud después de la tragedia que origina la muerte de Melchor y la prisión de Lázaro. Ha llegado a la casa de un bondadoso posadero que se casa con ella. Dolores es fiel a su marido pese a las tentaciones que le acechan, mas un día llega Lázaro, que sigue enamorado de Dolores. Pero otro golpe del destino hace huir a Lázaro. El marido muere y entonces la hija de éste echa de casa a la madrastra. Dolores se ve obligada a lanzarse de nuevo por los caminos, sola con su cruz.

La película tiene un arranque lleno de interés y buen ritmo, pero en breve languidece por una lentitud mal entendida. Hay escenas típicamente aragonesas, muy bien encajadas en la historia: las lavanderas en el río y la pelea entre dos rondas de mozos. La interpretación de Imperio Argentina, en una Dolores llena de sincera expresión dramática, y los decorados de Gori Muñoz, son sus valores destacados.

Imperio Argentina es aquí la Dolores anulada por la calumnia, sin la reivindicación de Florián Rey. Ha partido de Calatayud, lejos del escenario y de las causas que motivaron la muerte de Melchor. Está agotando los recuerdos, ya acomodada, cuando surge amenazador, como un fantasma, uno de los testigos del drama. Dolores ha sufrido y ha dejado sus huellas el sufrimiento. Es una mujer avejentada, humillada y triste. Como triste es el film en sus resultados. Benito Perojo lo realizó lejos de Aragón y la distancia, así como el ambiente, benefician poco a un tema que en la pieza teatral de igual título, venía a remolque del éxito de Feliú y Codina. Imperio Argentina daba una Dolores más sensibilizada que la de Conchita Piquer con mayores recursos dramáticos también, pero afectada por la sobrecojedor limitación de su director, Benito Perojo.

Antonio Barbero, siempre ecuánime en sus juicios, decía en la revista «Cámara»: «Es, con toda seguridad, la mejor realización argentina de Benito Perojo, el director español que últimamente ha buscado la comercialidad de sus películas con una gravísima merma de sus cualidades artísticas. En «Lo que fue de la Dolores» existe una preocupación por el ambiente y los caracteres, que no hemos encontrado en ninguna de sus últimas películas; como tampoco habíamos encontrado en ellas al director capaz de obtener de sus intérpretes un rendimiento igual al conseguido por cuantos integran ahora, españoles en su mayoría, el reparto de esta película.»

FILMOGRAFIA DE «LA DOLORES»

1908. **LA DOLORES.** Producción Films Barcelona. Basada en el drama de José Feliú y Codina. Adaptación y fotografía: Fructuoso Gelabert. Dirección: Enrique Gimeno y Fructuoso Gelabert. Decorados: Juan Morales. **Reparto:** Señora Malsal (Dolores), Enrique Giménez (Melchor), señor Gallar (Lázaro), Carrasco, Vicente Sirvent, Bozo, José Vives, Balart.
1919. **LA MESONERA DE TORMES.** Producción Patria Films-Atlántida. Versión libre de «La Dolores», original de Julio Roeset. Dirección: empezada por Julio Roeset y terminada por José Buchs. Fotografía: Alberto Arroyo y Fructuoso Gelabert. **Intérpretes:** Carmen Jiménez, José Montenegro, Lina Mora, Francisco Pereda.
1923. **LA DOLORES.** Producción Artística Cinematográfica Española (P.A.C.E.), Valencia. Basada en el drama de Feliú y Codina. Guión y dirección: Maximiliano Thous. Fotografía: José Gaspar. **Intérpretes:** Ana Giner (Dolores), Leopoldo Pitarch (Melchor), José Latorre (Lázaro), Dolores Cortés (Gaspara).
1939. **LA DOLORES.** Producción Cifesa. Basada en la obra de Feliú y Codina. Guión y dirección: Florián Rey. Fotografía: Enrique Guerner. Segundo operador: Alfredo Fraile. Decorados: Sigfrido Burman. Vestuario: Monfort. Música: Tomás Bretón. Música de canciones: Guadalupe Martínez del Castillo y Manuel L. Quiroga. Letra canciones: Rafael de León. Sonido: Alfonso de Carvajal. Montaje: Antonio Martínez. Jefe de producción: Norberto Soliño. Estudios Aranjuez. Longitud: 2.785 metros. **Reparto:** Conchita Piquer (Dolores), Manuel Luna (Melchor), Ricardo Merino (Lázaro), Ana Adamuz (Gaspara), Manuel González (Patrio), «Niño de Marchena» (Sargento Rojas), Guadalupe Muñoz Sampedro (señora Sánchez), M.^a Luisa Gerona (Catalina), Pablo Hidalgo (Mayoral), Juan Calvo (señor Sánchez), Alfredo Hurtado (Miguel), Rafael Albaicín (músico ambulante), Nicolás Perchicot (don Simeón), Pilar Soler (moza de Daroca).
- 1947 **LO QUE FUE DE LA DOLORES** (La copla de la Dolores). Producción Argentina Sono Films. Basada en la comedia dra-

mática de José Manuel de Acevedo. Guión y diálogos: Francisco Madrid. Dirección: Benito Perojo. Fotografía: Antonio Merayo. Montaje: José Sierra. Partitura y dirección musical: Guillermo Cases. Gran jota y rondalla: Tomás Bretón. Productor: Ricardo Núñez. **Reparto:** Imperio Argentina (Dolores), Enrique Alvarez Diosdado (Melchor y su hermano), Amadeo Novoa (Lázaro), Ricardo Canales (Mariano), Manuel Díaz González (El Tímido), Lilian Valmar (Damiana), Herminia Más, Antonio Martínez, José Castro, Curro Carmona, Enrique Mejuto, Lolita Beltrán, Domingo Márquez, Mercedes Díaz.

Daniel Montorio y su música cinematográfica

En la década de los treinta, el oscense Daniel Montorio Fajó, figuró como músico en los films más significativos del cine español. Abierta la curiosidad hacia el cine sonoro, su música dignifica no pocos temas endebles, o subraya magníficamente aquellos momentos culminantes del film; los que necesitan del contrapunto musical o del efecto sonoro. Con una obra musical ingente para el teatro y el cine, Daniel Montorio, hoy, parece contemplar con serenidad el proceloso avatar de un arte que, pese a los hallazgos del color, de la música electrónica y de una más decantada técnica en los procedimientos de grabación, debe volver la vista hacia atrás para contemplar todo un orbe de improvisaciones, de logros medianos, pero pletóricos de inspiración. Pero acaso la nostalgia del maestro Montorio sea otra: la del espectador que desearía participar en empresas que necesitan de valores auténticos, de veteranos que se curtieron en las dificultades, de hombres expertos y de genio vivo a quienes nunca arredraron las dificultades. Daniel Montorio, nacido en Huesca, la bella capital aragonesa, en 1904, puede hablar con conocimiento de causa de esas dificultades y luchas que templan convenientemente al hombre, para enfrentarse con coraje a la vida.

NIÑEZ HUMILDE

Los padres del maestro eran muy humildes. Tenían cinco hijos que alimentar y vestir con el escaso sueldo que les daba la portería: una peseta diaria. Con esto vivían ayudados con lo que caía de los inquilinos y señores de la casa. El maestro Montorio recuerda aún lo succulentas que le parecieron unas judías blancas

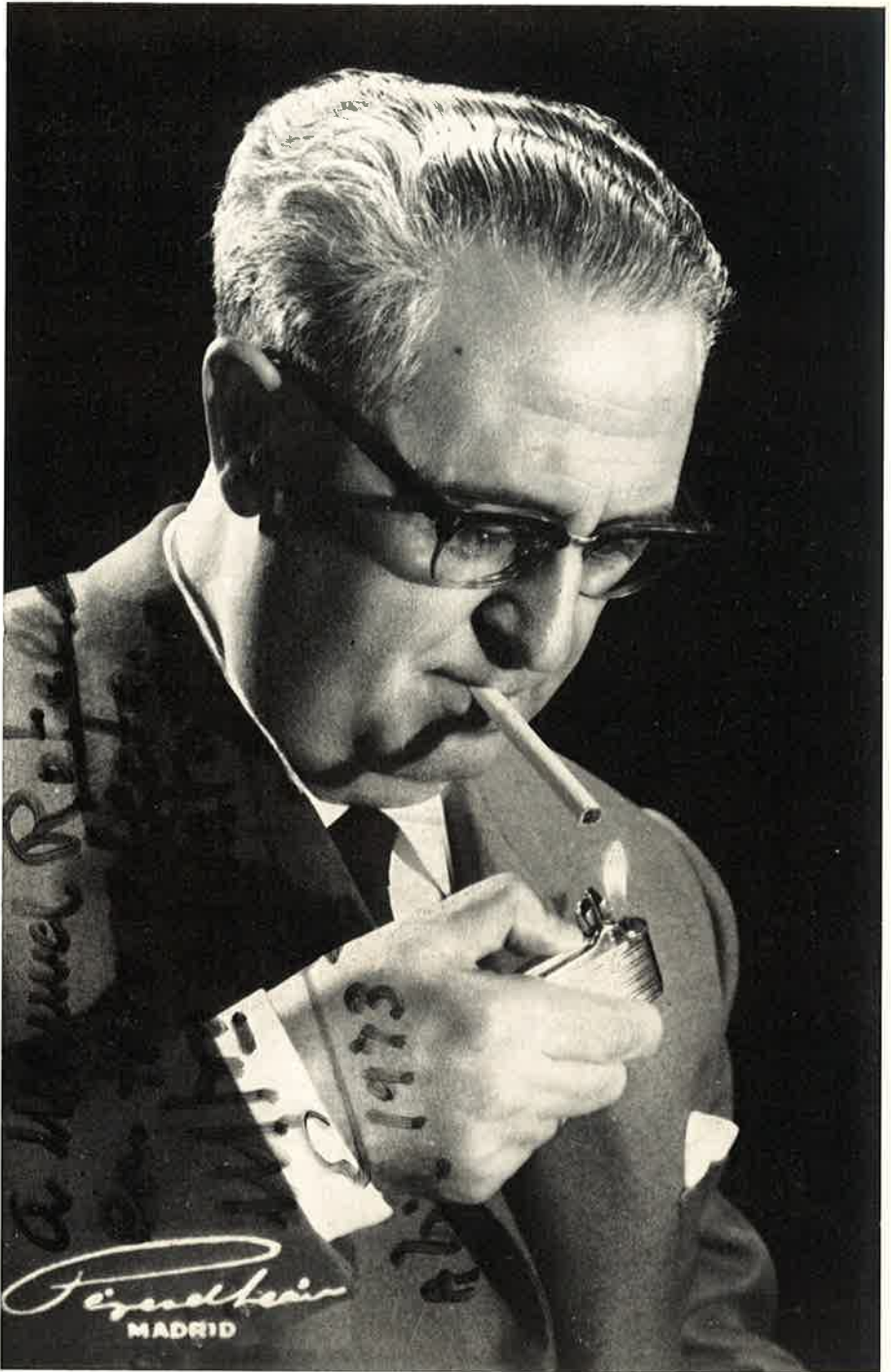
que bajaron de casa de los señores y que, por despiste de la cocinera, había añadido tres veces sal. El mayor de los cinco hijos —tres varones y dos mujeres— era Daniel. Su padre tocaba la guitarra en la «Rondalla Sertoriana», y de aquí procede, heredada, su vocación musical, aunque los estudios se presentaron muy espinosos, dados los escasos ingresos económicos que entraban en la casa.

«Un día —relata el maestro Montorio— mi padre habló con un gran profesional de la música, imposibilitado de las piernas, que hubo de quedarse en Huesca, exponiéndole su deseo de que me enseñara solfeo. Pero don Alejandro Coronas que apreciaba mucho a mis padres, dijo: "Que venga a casa y veremos si tiene condiciones; pero si no vale te lo devuelvo porque por mi poca salud ya no estoy para dar lecciones." El pequeño Montorio empezó sus lecciones de solfeo con el método Eslava que le regaló su maestro, y algo vería aquél en el chico, pues siguió las clases sin cobrarle un céntimo. "De vez en cuando —me comenta don Daniel Montorio— le decía a mi padre que parecía gustarme mucho la música."

Pasado algún tiempo el profesor juzgó conveniente iniciar a su alumno en el estudio musical con algún instrumento y Daniel empezó con una flauta de cinco llaves, que pronto aprendió a tocar. Poco después, y en vista de la aplicación del muchacho, iniciaba los estudios de piano en uno desvencijado que le regaló su maestro. "Desgraciadamente —comenta el maestro con tristeza— mi profesor falleció y este fatal desenlace me afectó sensiblemente. Pero la suerte no me abandonó, puesto que se hizo cargo de mis estudios un hermano suyo, don Eusebio Coronas, que se portó magníficamente, llegando con él hasta el quinto curso. Pero como era imposible progresar más en aquel piano viejo, en el que sólo tocaban catorce teclas, continué los estudios en casa de don Mariano Lloro, persona que me quiso muchísimo y que me dejaba estudiar en su domicilio todos los días."

En este tiempo de estudios, consiguió un empleo el padre de Daniel Montorio que le producía dos pesetas y media diarias como repartidor del periódico «El diario de Huesca», al que ayudaban Daniel y una hermana, pero ello significaba algún sacrificio para el pequeño músico, pues debía levantarse a las cuatro de la madrugada para ir a la imprenta a doblar el papel y luego salir a toda prisa para repartir el periódico a los compradores.

La desgracia se ceba en la familia Montorio. Cuando Daniel cumple catorce años, fallece su padre (1918) y el hermano ma-



Daniel Montorio.

yor (Daniel), debe quedarse al frente de la casa con su madre y sus hermanos. Fueron días de lucha, aunque siempre tuvieron personas buenas que les ayudaron generosamente. Entre otros, don Ramón Mayor, que fue para Daniel como un segundo padre. Gracias a su ayuda conseguía una pensión de la Diputación de Huesca de ciento veinticinco pesetas mensuales, de un año de duración. Pero su ciudad natal se había quedado pequeña para el futuro compositor y un día así lo manifestó a su madre, para quien dispuso su pensión de la Diputación. Y con una vieja maleta, con alguna ropilla, treinta y siete pesetas en el bolsillo y muchas ilusiones en la cabeza, dio el salto a Madrid, en septiembre de 1922. Acababa de cumplir por entonces los dieciocho años.

PRIMEROS CONTACTOS CINEMATOGRAFICOS

De 1915 a 1922 el joven Montorio, aún en Huesca, formaba parte de un sexteto que tocaba en el teatro Principal, el cine Odeón, Casino, etc. Como primer violín figuraba Joaquín Roig. De esta época parten sus primeros recuerdos del cine. Vivía aún su padre. «Había un cine (donde hoy está Correos) que llamaban Pardo o el Palacio de la Luz. La techumbre era de lona y con abundantes agujeros, por los que se colaba el agua cuando llovía; algunos pacientes espectadores continuaban sentados con el paraguas abierto para no mojarse viendo la película. Allí empecé a tocar —me dice el maestro Montorio, sonriendo, porque también tuvo que abrir alguna vez el paraguas, en pleno concierto—, solicitado por el empresario, cuando yo estaba en la puerta del cine y el pianista habitual se había puesto enfermo aquella tarde. Cuatro pesetas en perras gordas, eran sus emolumentos por acompañar con música de piano (canciones pegadizas) la proyección de la película.»

«Mis padres se volvieron locos de alegría —sigue diciéndome el maestro—, y como seguí tocando en el cine y en algún baile de boda, en cuanto pude saqué a mis padres de la portería (tendría yo doce o trece años).» Aproximadamente a esa edad empezó el maestro Montorio a improvisar mientras seguía la acción que se proyectaba en la pantalla. «Aquella música, que yo llamaba "descriptiva", se llamó más tarde "de fondo". Así, cuando aparecía alguna escena con riña, yo inventaba la música adecuada; cuando había tiros, música de tiros...»

Eran los tiempos heroicos del cine mudo cuando Daniel Montorio adquirió aquella rara habilidad para «ver la música adecua-



Huesca.—Rondalla Sertoriana: El padre del maestro, el primero a la derecha, de pie; Daniel Montorio, niño, sentado abajo, el primero a la izquierda. (Colección de Daniel Montorio.)

da» a cada momento y situación. «Allí sentí ya plenamente la música cinematográfica.» El maestro recuerda con singular agrado, cuando afincado en Madrid, «sonorizó» el film de Fernando Delgado, «¡Viva Madrid que es mi pueblo!», y acertó plenamente en la labor, pues hubo pasajes que aplaudía el público. Tanto es así que el director del film, agradecido por su labor musical, le hizo un espléndido regalo.

CONSERVATORIO DE MÚSICA Y CINE

Montorio estudia en el Real Conservatorio de Música y obtiene los primeros premios de piano y armonía. Hace oposiciones, que gana, a la Banda de Alabarderos, en 1928. Y en su brillante carrera musical, a lo largo de una vida enteramente consagrada a

su arte, estrena noventa y cinco obras de teatro y compone la música de más de cien películas. Pero la vida de Daniel Montorio, trashumante y no profeta en su tierra, no fue fácil. Se desgranaron sus recuerdos entre dificultades y triunfos; en una dura brega que le abrió al fin las puertas de la fama.

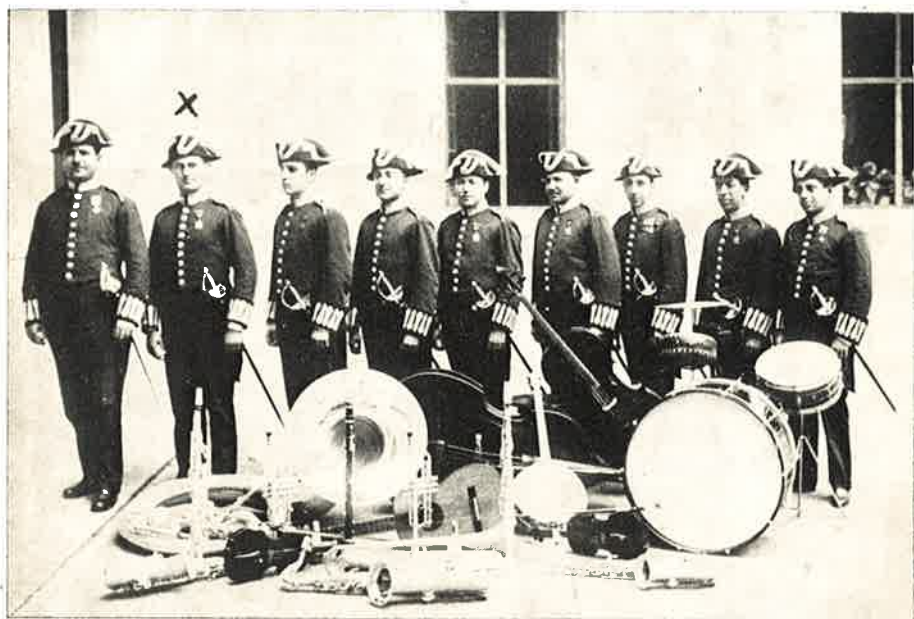
El señor Montorio no duda en hablarme de sus primeras películas como autor del comentario musical. Dos de sus películas pioneras corresponden a temarios muy dispares. La primera, «El sabor de la gloria», de Fernando Roldán, es una de las primeras que se ruedan en los estudios Orphea, de Montjuich y esta inicial experiencia musical para la pantalla la recuerda un poco vagamente, con alguna canción y abundante música ambiental. En su segunda película, «Fermín Galán», sobre los sucesos de Jaca de diciembre de 1930, interpretando el personaje principal José Baviera. «Lo mejor de este film circunstancial —dice Fernando Méndez-Leite en su «Historia del cine español», Rialp, 1965, Madrid— fue el aditamento para orquesta, escrito por Jaime Uyá, pues en su partitura denotaba cualidades de compositor sinfónico» (Tomo I, pág. 330). Omite el historiador el nombre de nuestro paisano Montorio, importante clave musical de la película. Daniel Montorio me amplía detalles respecto a su colaboración con el maestro Uyá, que fue bien escasa, pues teniendo aquél grandes cualidades de músico, «no sabía nada de música», y debía tararear las melodías que Montorio componía. En «Fermín Galán» introdujo el maestro Montorio cuatro variantes del himno de Riego a gran orquesta, que daban el clima adecuado para el tema tratado en el film. De la colaboración del maestro Uyá en el film «Sobre el cieno», dirigida también por Fernando Roldán, dice el maestro Montorio que se redujo a alguna cancioncilla sin importancia. «El tema prostibulario —según Méndez-Leite— fue presentado con cruda propaganda, y su éxito de público en amplio local pudo complacer, como no se lo habían figurado, ni mucho menos, a los editores y la empresa exhibidora. «Sobre el cieno» se mantuvo gallardamente en cartel, pese a su intrascendente realización, en la que sin embargo había aciertos parciales.» Estos aciertos eran, naturalmente, la música de Montorio, plenamente identificada con el ambiente.

EL MUSICO

Hay que destacar que en el Real Conservatorio de Música el maestro Montorio tuvo como profesor de armonía a don José María Lloréns; que formó parte de la Banda Municipal de Huesca, bajo

la batuta del maestro don Manuel Sariñena; y que, finalmente, estudió el órgano con don Ignacio Llauradó. No quiere omitir el maestro ningún nombre de aquéllos de quienes aprendió su profesión. Como también resalta la ayuda del Ayuntamiento de Huesca, que lo pensionó por un año con 750 pesetas. Son cifras casi ridículas hoy, pero para Daniel Montorio supusieron, nada menos, poder realizar el sueño de toda su vida. Es hombre que no olvida los beneficios obtenidos, e imagino que tampoco sabrá olvidar los agravios, las numerosas zancadillas sorteadas en su larga vida de profesional de la música.

Los métodos que emplea Montorio para su música de cine son muy personales: no empieza a componer hasta que la película está lista, ya acabada, para tomar las medidas exactas de las escenas que deben llevar comentario musical. No le preocupan lo más mínimo los temas, menos ahora, cuando se puede hacer la grabación a gran orquesta. Recuerda que en los primeros tiempos del



Daniel Montorio (X) en la orquestina del Real Cuerpo de Alabarderos (Madrid, 1929). (Colección de Daniel Montorio.)

sonoro solamente pudo contar con seis u ocho músicos y escatimar el tiempo a la grabación, por los escasos presupuestos con que jugaban. Cree el maestro que entre el compositor y el director del film debe haber una estrecha comunicación, incluso dándole a conocer el tema de cada personaje para ver si corresponde la melodía a la imagen psicológica imaginada por el realizador.

Los films de cuya música se siente más satisfecho son los rodados por Eduardo García Maroto, en especial la serie de cortos «Una de...». Lo pasó muy bien, por lo divertido de los temas y la simpatía que reinó durante el rodaje. Recuerda con especial atención al director francés Jean Grémillon, con quien hizo amistad durante el rodaje de «La Dolorosa».

«LA DOLOROSA»

Daniel Falcó, valenciano y hombre dinámico para los negocios, se propuso en 1934 afrontar la aventura del cine. Para tal fin, fundó en Valencia una productora que habría de dar al cine nacional días de auténtica gloria: la P. C. E. Valenciana era también la celebérrima Cifesa, que mantenía con pulso firme lo más auténtico del cinema español, en aquel fructífero primer lustro de los años treinta. Un capital de cinco millones de pesetas garantizaba la confianza puesta por el señor Falcó en un negocio al que hacía bastantes ascos el gran capital español. El primer film, que iniciaría sus actividades cinematográficas, sería «La Dolorosa», la famosa zarzuela, con libro de Juan José Lorente y música del maestro José Serrano, estrenada en Madrid, con éxito extraordinario, en el teatro «Victoria Eugenia», el día 24 de octubre de 1930. Por estos años, el realizador francés Jean Grémillon pasa por dificultades laborales en su país y no vacila en trasladarse a España al ser requerido por la productora de Falcó y compañía. Convierte el libreto de Lorente en un aceptable guión, pues busca en el drama de la mujer caída una equivalencia de humano dramatismo, que acentuará la bella fotografía del zaragozano José María Beltrán. Supervisa la ambientación Sergia Sarthou, valenciana de origen extranjero, cuyo trabajo complace mucho a Grémillon.

Para la tarea de adaptar la música a las necesidades del guión cinematográfico, se requiere la valiosa colaboración de Daniel Montorio. Tarea no fácil, por las dificultades que entraña la música de Serrano, al que, por otra parte, no se le podía enmendar la plana. En repetidas ocasiones dejó constancia Jean Grémillon



«El negro que tenía el alma blanca», de Benito Perojo. (Colección del autor.)

de su admiración por la labor de adaptación hecha por Montorio. «La música del maestro Serrano —me dice don Daniel— es personalísima y no se puede manipular con ella. Pero yo, de acuerdo con Grémillon, "manipulé", instrumenté, etc. Y lo mejor de todo es que el maestro Serrano quedó encantado de mi labor.» Encantado y desconcertado, a juzgar por lo que me revela del comen-

tario que en cierta ocasión le hizo José Serrano: «La instrumentación que ha puesto usted me suena diferente.» «Y lo era, en efecto —asiente sonriendo don Daniel—, pues había introducido saxofones e instrumenté en moderno. La jota sonaba sensacionalmente y había fragmentos que daban unidad a las secuencias.» Al preguntarle lo que cobró por este trabajo, me dice que diez mil pesetas. Esa cantidad, en 1934, era, en efecto, una pequeña fortuna.

EL TEMA

«"La Dolorosa" —apunta Enrique Rodríguez Marín— ofrece un ameno cuadro de la vega aragonesa, con hábil libreto, en prosa y verso, de Juan José Lorente, que dominaba ampliamente los clásicos resortes zarzueleros. Y que, por otra parte, se mostró siempre dispuesto a brindar coyunturas de lucimiento al famoso compositor, cuyo estilo conocía a la perfección, por ser dócil colaborador suyo. "La Dolorosa", que es la última obra estrenada por el maestro Serrano, contiene una partitura sumamente inspirada y bien orquestada. Lleva, desde luego, el sello personalísimo del maestro, ya que rezuma esa airosa melodía españolísima que le distinguió siempre. Destacan, entre su jugosa partitura, la romanza del tenor "La roca fría del Calvario", muy sentido; el duetto cómico, de juguetona factura; el dúo de soprano y tenor, que junto a las notas vibrantes de aquélla ofrece las aterciopeladas modulaciones del segundo; la romanza del padre prior y el dúo de éste y Rafael, ambos de sugestiva vena melódica.»

El tema del libreto, narrado a grandes rasgos, era éste: El pintor Rafael, abrumado por un gran desengaño amoroso, buscó refugio en un convento de Cartujos, y pinta ahora un lienzo con destino a la capilla. Se trata de la Virgen de los Dolores, que, sin él quererlo, recuerda a la mujer que llena su pensamiento. El prior y fray Lucas llegan de dar un paseo y se detienen ante el caballete para que Rafael les explique el motivo de su obra pictórica, lo que hace en una sentida romanza. Hay un duetto cómico entre Perico —el hortelano del convento— y Nicasia, hija de un labrador, en el que la muchacha le manifiesta sus proyectos matrimoniales, con gran alborozo de Perico. Se presenta Dolores, la antigua novia de Rafael, con un hijo en brazos, pues sufre ahora el desprecio del hombre que la sedujo. Sigue un dúo entre Dolores y Rafael, que le aconseja vuelva al hombre que la deshonoró, a lo que ella se opone con firme energía. El padre prior, en una bella romanza, quiere explicarse el caso del hermano Rafael, preten-



LA DOLOROSA

Miércoles, 27 de Febrero 1935

ESTRENO

en el aristocrático

SALÓN DORÉ

Anuncio de «La Dolorosa», film español de Jean Grémillon. (Col. del autor.)

diendo **adivinar el sufrimiento de este pobre soñador**. Desenlace que tiene lugar cuando el hermano Rafael le ruega lo escuche en confesión, al término de la cual el prior le dice que se retire a descansar y que al día siguiente podrá abandonar el convento. En el día de la fiesta de la Virgen Labradora, Rafael y Dolores sienten renacer el impulso de su antiguo amor.

LA PELICULA

El guión de Grémillon establecía así el tema de «La Dolorosa»:

1. Panorámica de un pueblecillo encaramado en la sierra. Casas humildes, con techumbre de barro y paja; campos de trigos maduros. Apartado del pueblo, un sencillo convento de monjes, con un patio rodeado de un claustro gótico. Cerca del convento, la ermita con la imagen venerada del santo patrón del lugar. El padre prior ha hecho el encargo de restaurar el fresco de la Dolo-

rosa a un pintor joven de Zaragoza, que veranea en el pueblo. El prior hace ver al pintor que el tiempo quiere arrebatárles aquella maravilla pictórica.

2. Perico ve salir al prior y al pintor de la ermita y cierra la puerta con llave, mientras Nicasia aprovecha el momento para comprometer al mozo con provocaciones y carantoñas que lo llenan de sofocos.

3. Rafael no puede dormir aquella noche pensando en el rostro de la imagen religiosa y la amanecida del nuevo día lo sorprende sin haber podido conciliar el sueño. Dibuja numerosos bocetos, que no le satisfacen. El ama le entra café, que rehusa. Llega de visita don Serafín, que invita al pintor a una reunión de chicas casaderas.

4. Don Serafín presenta a Rafael a la dueña de la casa, doña María, viuda de Garcerán y madre de Dolores, de la que Rafael se siente inmediatamente enamorado. Pero la joven parece rehuir al pintor. En el curso de la fiesta, Rafael pide a Dolores que pose para pintar el rostro de la Virgen. Dolores acepta.

5. Perico y Nicasia retozan en la cocina y llegan a abrazarse, pero los sorprende el padre de la Nicasia. Los dos futuros consegros se pelean por cuestión de intereses.

6. Rafael se muestra incansable tomando apuntes del rostro de Dolores: de los ojos, de los labios, de frente, de perfil. La joven nota la devoción que siente por ella y se muestra por ello con él coqueta y frívola, sin pensar el daño que hace al enamorado joven.

7. Dolores lleva a Rafael a la sombra de un bosquecillo, mientras a lo lejos se escucha una jota alusiva al momento. Dolores se muestra reservada ante la actitud de Rafael, aunque promete que al día siguiente se verán.

8. A la noche, Rafael sale de casa. Escucha a Nicasia y Perico, que «pelan la pava», cantando el dúo de **Ya verás cuando me ponga / los pendientes y el collar...** La madre de Dolores desea a su hija las buenas noches. Dolores, en su habitación, abre la ventana y escucha el rasgueo de guitarras y una jota aragonesa. Sigilosa, baja al jardín y abre la puerta de verja, que queda entornada. Al poco, un hombre entra subrepticamente y se pierde en la oscuridad. Rafael, cerca de la casa, ve luz en la ventana de Dolores. Pensando que la madre de su amada puede estar enfer-



Bello contraluz en «La Dolorosa», de Jean Grémillon. (Colección del autor.)

ma, entra en el jardín y encuentra a Dolores en brazos de Natalio. Los dos hombres discuten, pero al ponerse Dolores de parte de éste, Rafael comprende y sale destrozado; mientras, Dolores se abraza estrechamente con su amante.

9. Rafael destroza todos los apuntes que hizo de Dolores y, desesperado, intenta quitarse la vida, pero la vista de un crucifijo le hace detenerse.

10. Rafael ha llegado al convento y pide refugio para su dolor al prior. Le acepta, advirtiéndole que antes de profesar será dueño de salir de allí el día que le plazca. Perico corre a contarle a Nicasia que el pintor se ha metido fraile. Nicasia adivina que en la decisión hay mujer «de por medio».

11. La madre de Dolores se inquieta porque ve que su hija pierde el color. Dolores espera todos los días carta de Natalio, que salió para Zaragoza y no le ha escrito aún. Un día, Dolores tiene un mareo y se sincera con su madre. Al llegar la buena señora a su alcoba, se desploma sin vida. No ha podido sobrevivir a la deshonra de su hija.

12. Dolores, enlutada, se presenta en Zaragoza, en casa de Natalio, que ya ha olvidado la aventura con Dolores. Precisamente este día se celebra su boda con una mujer rica. Huye hacia la iglesia, dejando a Dolores abandonada.

13. En silueta, se ve ascender a Dolores, fatigada, por la ladera de un monte. Se escucha la romanza **La roca fría del Calvario / se oculta en negra nube. / Por un sendero solitario / la Virgen Madre sube. / Camina...**

14. El hermano Rafael pinta mientras canta, y no puede evitar que el bello rostro de Dolores quede plasmado en el lienzo. Al padre Lucas le parece excesivo el realismo del dolor reflejado en la imagen de la virgen que pinta, transido de dolor, por su amor roto.

15. Perico pone los aparejos a las mulas y queda arrobado mirando a la Nicasia. Parten en el carro José y Bienvenido, los dos consuegros, que discuten por cuestión de la dote de los chicos. Al regresar del mercado contentos por el negocio que han hecho, encuentran en el camino desmayada a una joven mujer, que estrecha entre sus brazos a un niño de pecho. Es Dolores, a la que transportan en el carro con toda precaución, para hospedarla en casa de José, el padre de Perico.



Rosita Díaz y Agustín Godoy, en «La Dolorosa». (Colección del autor.)

16. Perico se extasía ante el cuadro de la Virgen pintado por Rafael y sus demostraciones de admiración conmueven al pintor. Nicasia avisa a su novio que su padre ha recogido algo en el camino, a una persona medio muerta. Llega a casa de José el hermano Rafael, al que comunican la nueva. Y el encuentro con la mujer amada y caída es un duro golpe para el enamorado. Perico, ingenuamente, dice que Dolores es la mismísima Virgen. El encuentro entre Dolores y Rafael es doloroso. Ella le cuenta el calvario que ha padecido y Rafael la compadece. Pero el tañido de las campanas del convento le hace volver a la realidad.

17. Rafael y Dolores piensan cada uno en el otro; Rafael en el convento, Dolores en la modesta casa que le da hospitalidad, cantan el dúo **Ten piedad, Señor, / para la infeliz... / ¡Pobre Rafael!, / sufres aún por mí...**

18. En las eras, la faena de la trilla. Nicasia lleva la comida a su padre, al tío José y a Perico, y aprovecha la ocasión para «pelar la pava» con su novio. Hablan de la misteriosa mujer y del niño, al que deciden prohiar. La fiesta de San Juan, con sus gigantes hogueras. Los mozos y mozas cantan: **Ya llegó la noche grande / de los mozos labradores. / Hoy en la vega mandan / los rondadores, / los rondadores...** Gran fiesta, con rasgueos de guitarra y cantas. Rafael canta **La mujer que fue mi vida / por cruel azar llegó hasta aquí...**

19. El tañido de la campana anuncia a Rafael la hora del coro, pero el hermano, lleno de dudas, confiesa al padre prior su desdicha. El prior le deja ir en pos del amor.

20. La fiesta en la ermita. Aires de ronda en el pueblo, donde se baila la jota. Todo el pueblo baila briosamente. Nicasia y Perico se dirigen a la ermita. Dolores también se encamina hacia allí, solitaria. Se tropieza con Rafael, vestido de seglar. Se abrazan y Rafael murmura algo al oído de Dolores, logrando que su rostro resplandezca de felicidad. La silueta de los dos amantes se recorta sobre un cielo crepuscular...

Las secuencias finales eran lo más logrado del film de Jean Grémillon, con ser todo notable. La fotografía de Beltrán y la briosa jota, en la inteligente adaptación de Daniel Montorio —dominando los saxofones, audacia inusitada para la época— contribuían al logro dramático-musical en una magistral secuencia que unía estrechamente cuatro escenas dispares, proporcionando al desenlace una perfecta unidad, con el hallazgo de una jota colectiva convertida en maravilloso ballet, hecha alborozo en el encuentro de los dos enamorados, coordinado admirablemente con los motivos musicales del final.

OTROS FILMS

El maestro Daniel Montorio hace un breve recordatorio de algunos films de los que compuso la música: «¡Se ha fugado un preso!», de Benito Perojo, sobre un tema de Enrique Jardiel Poncela, fue la primera película donde no aparecían los créditos de presentación. Un locutor los iba diciendo como si se trata de un alerta para los oyentes: «¡Atención, atención: Se ha fugado un preso!», etc., hasta recitar todo el equipo técnico y artístico; al llegar al nombre del compositor, Daniel Montorio, fundía la voz con la orquesta. En el film pasaban muchas cosas: la fuga del pre-

sidiario Adelciso, interpretado por Juan de Landa, y su enternecedor cariño paternal por su hija Rosita, a la que cariñosamente llamaba Pitusa, que interpretaba Rosita Díaz. El escamoteo de la personalidad del presidiario, convertido en hombre importante al triunfar la rebelión de los pasajeros del buque que han tomado padre e hija gracias a la sustracción de unos pasajes y la cuestión de que lo confunden con el ministro plenipotenciario de un pequeño país. Pues, triunfante la rebelión, los pasajeros de tercera se han convertido en pasaje de primera y Adelciso y Rosita son los líderes adorados. Había también en aquel film un príncipe aburrido de la vida, interpretado por Ricardo Núñez, que está decidido a pagar millones a Adelciso si le proporciona una muerte agradable. Montorio compuso para estas secuencias una canción que la interpretaba un coro de presos, más otra canción triunfalista de los inmigrantes, sublevados al comprobar que el menú del pasaje de tercera era una bazofia. Al invadir primera, obligaban a desnudarse a los ricos (primer intento de «strip-tease» en el cine español) para ponerse sus ropas. Tenía la música en esta escena una tonalidad burlesca muy efectiva.

Otro film muy del agrado de Daniel Montorio fue «El negro que tenía el alma blanca», realizado por Benito Perojo en 1934. El descubridor de «Angelillo» fue el maestro, que lo recomendó a Perojo para que interpretase Nonell, el pobre limpiabotas que muere tuberculoso cuando ya ha triunfado Peter, el negro. Perojo se resistía, pero el maestro logró convencerle, pues le había impresionado gratamente cuando lo vio cantar en el «Price» como figura destacada de un espectáculo de variedades. Logró arrastrar a Perojo hasta el circo e inmediatamente que lo conoció éste lo vio en el personaje y lo aceptó. Benito Perojo quedó tan contento con el trabajo de «Angelillo» en aquel film, que añadió mil pesetas a las tres mil quinientas que habían estipulado en el contrato. La acogida que dispensó el público a «Angelillo» fue tan grande, que el film tuvo que ser anunciado como de «Angelillo», pues eclipsó a las otras primeras figuras.

Montorio recuerda que la música de «¡Se ha fugado un preso!» y «El negro que tenía el alma blanca» se grabó en unos estudios que había en Aranjuez. Destaca que para las escenas finales de «El negro que tenía el alma blanca» Benito Perojo le recomendó un momento dramático y sentimental para que lo cuidase mucho, pues era una escena fundamental. Montorio arguyó que con ocho músicos era difícil conseguir muchas cosas. (Es proverbial la ha-



Antonio Vico y Blanca Negri, en «La hija del penal», de E. G. Maroto.
(Colección del autor.)

bilidad de Perojo para escamotear elementos que puedan encajarse en la producción, aun en desdoro de su calidad. Este aparte es nuestro.) Se grabó muy a gusto de Perojo y cuál no sería la sorpresa del maestro aragonés al ver la película con efectos y demás

y comprobar que en la escena tan importante y tan sentimental lo que más se escuchaba era la portezuela del coche al cerrarse de un fuerte golpe. «Por lo visto —me dice con sorna el señor Montorio—, el portazo era más importante que la música.»

De todos es conocida la novela de Alberto Insúa «El negro que tenía el alma blanca», pues ha tenido tres versiones cinematográficas: en 1927 y 1934, dirigidas ambas por Perojo, y en 1951, nueva versión, realizada por el argentino Hugo del Carril, que también interpretaba el papel de Peter, con la cara teñida de negro. Montorio, en la versión de 1934, compuso la música ambiental y varias canciones que se hicieron pronto populares. La canción «Nos vamos a París» fue escenificada en varios planos, constituyendo una especie de «skecht», que cantaban Peter, Nonell y algunos pasajeros del tren. Montorio me revela que esta composición fue como un patrón para la canción de reclusos de «La hija de Juan Simón», film de Sáenz de Heredia, supervisado y hasta dirigido por Luis Buñuel, según hacemos constar en el capítulo «Luis Buñuel, en Filmófono». Por cierto que al maestro Fernando Remacha, que compuso la música de fondo del film de Buñuel, no le gustó esta canción, y pensaron en la posibilidad de suprimirla. Pero, sin ninguna duda, opina Montorio, es la que dio el triunfo al film, pues el día del estreno hubo que rebobinar la escena y volverla a repetir ante los insistentes y clamorosos aplausos del público.

Otras canciones de «El negro que tenía el alma blanca» (que en cierto modo anticipaba la televisión, pues una escena vista desde la pequeña pantalla iba cobrando carácter de primer plano, hasta fundir en el escenario donde triunfaban el negro Peter y la medrosa «Cortadita», interpretados estos personajes por Pedro Barreto y Antoñita Colomé), eran las tituladas «Qué cosas pasan en Cuba», rumba; el vals «Quiero vivir mi vida» y el blue a dúo «Negro soy yo». En todas se advertía la excelente disposición del maestro Montorio para la canción moderna, su línea melódica y profundo conocimiento de las exigencias musicales del cine.

El éxito popular de las canciones del maestro Montorio en «La hija de Juan Simón» lo tendrían muy en cuenta los de Filmófono para su producción número cuatro, «¡Centinela, alerta!», ya que la famosa canción «Soy un pobre presidiario» les había impactado favorablemente. «Entonces —me cuenta el señor Montorio— me pidieron una canción similar a la de los presidiarios. Lo fue la titulada "Yo quisiera ser capitán", muy bien planificada también

como "skecht". Por cierto que en este film intervino por vez primera en el cine el popular barman Perico Chicote, concretamente en esta canción, pues al cantar los soldados **Haz el favor de ordenar / que aquí al cuartel / venga Chicote a obsequiar / con un cocktel**, el deseo se hacía realidad y Chicote, con su sonrisa característica, servía cockteles a la soldadesca.»

La colaboración del maestro Montorio con el realizador humorista Eduardo García Maroto es una de las más fructíferas del cine español. Salvo omisión u olvido, figuran en la filmografía de Daniel Montorio nada menos que nueve películas, que obtuvieron gran éxito popular. «Me unía con él una gran amistad, aunque tenía un carácter muy difícil —me dice Daniel Montorio—. Yo le advertía que se dominase, pero era inútil. Había sido ayudante de Fernando Delgado, que también tenía un gran genio, y parecía que se lo hubiese contagiado al ayudante. Pero García Maroto hizo grandes cosas.» Entre las películas favoritas de Montorio figuran los cortometrajes de la serie «Una de...», para las que compuso música entre festiva y burlesca, complementando admirablemente el tono humorístico-sarcástico de los temas. «También recuerdo, con mucha complacencia, "La hija del penal", con aquella canción de tono crítico "Hay que viajar en autocar", o la que daba título al film. Reflejaba muy bien la vida provinciana, con sus problemas alicortos y su gran sentido de la adaptación. Era, en cierto sentido, una tragedia grotesca de la vida rural. Se rodó en el manantial de Pedregalejo, próximo a Madrid.»

El tema de «La hija del penal» es, a grandes rasgos, el siguiente: «En el hogar del pequeño Fredegundito acaba de nacer una niña, una nueva hermanita. El chico, a quien no hace demasiada gracia el aumento de familia, acude a comunicárselo a su padre. Y éste, temeroso de que aquel desagrado pueda convertirse en desamor al llegar un futuro inmediato, le hace prometer que cuando sea mayor defenderá a su hermana contra todos los peligros que puedan enfrentarse en su camino, que no son pocos cuando la mujer es joven, bonita e inteligente, como lo es su hermana, María de la O. Unos años más tarde... Fredegundo se dirige hacia Pedregalejo, acompañando a su hermana María, que se encuentra algo delicada. Apenas llegan, Marco Antonio, algo bruto e impulsivo —hijo del cacique del pueblo, por más señas—, ve a la muchacha y se siente atraído por ella. Y como está habituado a hacer siempre su voluntad, se jacta ante un grupo de amigos de que antes de unas horas será cosa hecha la conquista. Ya de noche,



El humor de García Maroto, en «Una de miedo». (Colección del autor.)

irrumpe en la habitación de María, ante la sorpresa de ésta, que vacila entre dos opuestas sensaciones —el miedo ante la brusca intrusión o la simpatía que le inspira el atrevimiento del asaltante— y no sabe qué hacer. En un momento en que Marco Antonio, a pesar de los ruegos de la muchacha, se obstina en quedarse, ésta grita. Acude Fredegundo, que al verlos sospecha que Marco Antonio ha ido allí con otro propósito; y recordando la promesa que de niño hizo a su padre, sin mediar palabra, se abalanza sobre él y juntos se revuelven en una breve lucha, en la cual Marco Antonio resulta muerto casualmente. Los probos funcionarios del penal de Pedregalejo se encuentran consternados. Motiva esto el hecho de que el único preso que desde hace algún tiempo atrás han llevado las circunstancias hasta allí se encuentra enfermo de una grave dolencia que acabará con él en un breve plazo. Y el

caso es tanto más sensible para aquel pacífico personal, que ve con amargura desaparecer, con el último recluso, el postrer argumento viviente en pro de la necesidad de mantener un establecimiento penitenciario que no hace ninguna falta. La muerte de Marco Antonio es, para los dignos funcionarios, como una luz de esperanza. En Fredegundo han encontrado un preso. Un admirable recluso que vendrá a llenar oportunamente la celda vacía que deja su antecesor. Y no vacilan en utilizar todos los medios posibles para conseguir la estancia del joven en el penal. Una vez allí, todos son agasajos para el nuevo recluso. El personal del establecimiento, que quiere a toda costa que el preso se conserve en el mejor estado de salud, le atiende y obsequia constantemente. Con todo, no están demasiado seguros de que Fredegundo quiera continuar allí. Hay que buscarle un medio que lo retenga. Y éste lo trae la casualidad en la persona de Rocío, la hija del director, a quien sorprenden un día los funcionarios en amoroso idilio con nuestro héroe y desventurado Fredegundo. Alborozados, acuden a comunicárselo a su jefe. Y éste, que ve en aquel noviazgo asegurada su nómina, no sólo accede complacido a la boda proyectada, sino que les ofrece, para vivienda de la futura pareja, el antiguo palacio señorial en que está sentado el penal de Pedregalejo, que de esta manera ve asegurada la estancia en él de un recluso retenido para siempre por las amables leyes del amor.»

Figuraban en el reparto Antonio Vico, Carmen de Lucio y Blanca Negri, que dieron buen juego a un film lleno de humor y situaciones burlescas. La música de Montorio contribuyó a la creación de un clima lleno de jocosidades. El exigente crítico Juan Francisco de Lasa, que lleva en esta exigencia el prurito de su amor al cine, dijo a propósito de la parodia de Maroto: «Eduardo García Maroto hizo su aparición en el cine nacional en los años anteriores a nuestra guerra civil, con unas cuantas cintas de corto metraje, orientadas todas ellas hacia la parodia. "Una de fieras" y "Una de ladrones" fueron las más graciosas, aunque también en la película de largo metraje "La hija del penal" había cosas que dejaban adivinar ciertas posibilidades cómicas entre el desorden general de un estilo que aún no había encontrado su camino. Sin embargo, los años han pasado y Maroto —detenido en su mismo punto de partida— no ha hecho más que ir repitiendo sus más celebrados trucos en películas como "La otra sombra" y últimamente en "Tres eran tres", desdichada producción en la que tres pobres parodias ("Una de monstruos", "Una de indios" y "Una

españolada”) ponen de manifiesto la escasa ductilidad de un realizador excesivamente confiado en la bondad de unas fórmulas de difícil valoración cinematográfica.»

Para Antonio del Amo (que en las fechas de estreno de los primeros films de Maroto era crítico muy exigente, «“La hija del penal” no es bufonada, sino sátira en perspectiva. No es el hecho el que le inspira, sino la sugerencia. Es de suponer que en España no exista ningún presidio en las condiciones que Maroto nos lo muestra en su película. Pero cualquier realidad remota le ha recordado esta ironía, que en su fondo ya sabemos lo que significa. “La hija del penal” es un balbuceo admirable». Para F. Hernández-Girbal (en «Cinegramas» del 23 de junio de 1935, número 41), «en “Una de fieras” y en “Una de miedo” existe el mismo proceso de desarrollo. Magníficas ambas en su iniciación, pierden al final todas las bondades anteriores, quebrando así, con perjuicio evidente de la armonía general, la línea central del film. Las últimas escenas no parecen trazadas por la misma mano. Hay en ellas un poco de atropellamiento. La gracia, la observación, el rasgo oportuno, lógico y feliz, no encuentran ya su expresión certera, y todo el magnífico acierto anterior pesa sobre el final para hacer más destacable aún este descenso de calidad.»

Daniel Montorio evoca a Carmen Amaya en la película «La hija de Juan Simón». «Era una mujer admirable, que sabía ver la calidad de una música para bailar, si iba a su temperamento e incluso el momento en que se pretendía encajar en el film. Yo había compuesto una zambra para que Carmen la bailase sobre una mesa. Ella no estaba de acuerdo conmigo e hizo todo lo posible para convencerme de que la zambra fuese convertida en un fandanguillo. Accedí y el éxito dio la razón a la genial “bailaora”.»

MUSICA PARA EL TEATRO

Aún tararean los veteranos aquel famoso estribillo de «No lo quiero», que era uno de los números fuertes de la opereta «Una rubia peligrosa». Se representaba por los años 1942 ó 43, y la frase musical estaba en la calle, en los cafés, en todas las tertulias. Era una frase cargada de intenciones, según los casos, pero que respaldaba, sobre todo, el éxito popular de la revista. Títulos centenarios y aun milenarios situaron al maestro Montorio en un puesto de privilegio dentro de la música española: «Las noches de Montecarlo», «Vampiresas 1940», «Tabú», «Una mujer imposible», «¡Tentación!» (con el éxito de las canciones «¡Ay, Ros Ma-

"El pescador de Coplas"

Pasacalle

"Adios a España"

Tiene que durar 2'34"

Letra: Ramon Perelló

Música: Daniel Montoro

No, de pñila
ano te jos

te vas que dando

Es para de mi que van

et

Madrid 1954
Daniel Montoro

escrito expresamente para
el gran cantante "flamenco"

Antonio Molina

Partitura para «El pescador de coplas».

ri...!» y «Yo seré la tentación»), «El conde de Manzanares» y «Las Luces de Madrid», entre otros triunfales títulos.

Don Daniel, en toda esta larga conversación, no ha dejado de sonreír. Muestra con orgullo el último trofeo conseguido: el del Gran Festival de la Canción Infantil de Hospitalet de Llobregat (27 mayo 1973), el primer premio y el sexto, en colaboración del letrista Joaquín Gómez Segura, por la canción titulada «¡Tarará, tarará!». Me evoca con dolor la noticia de la muerte de su madre, precisamente la noche del estreno de «El conde de Manzanares». «El estreno más trágico de mi vida, puesto que al final de la representación me comunicaron la triste noticia.» Estamos llegando al final. Daniel Montorio, en sus recuerdos oscenses, tendía a desgranar el recuerdo como etapas ganadas a la adversidad. Queremos que nos diga ahora algo especial. Y el recuerdo es de nuevo para su amada Huesca:

«Quiero aprovechar la ocasión para dar las gracias públicamente a la Excma. Diputación y al Ayuntamiento de Huesca, por haberme dado el "empujón" para estudiar en Madrid.»

El maestro Montorio fue aplicado. Supo corresponder con realidades y obras a la confianza y cariño puestos en él por sus amigos. Aparte del balance que hemos hecho de su labor teatral y cinematográfica, Montorio es director artístico de las casas de discos Columbia (Regal) y Montilla. Lo que se dice una figura de cuerpo entero, pues genio y figura...

FILMOGRAFIA DE DANIEL MONTORIO

1932. **El sabor de la gloria**, de Fernando Roldán (en colaboración con el maestro Uyá).
1932. **Fermín Galán**, de Fernando Roldán (en colab. con Uyá).
1933. **Sobre el cieno**, de Fernando Roldán (en colab. con Uyá).
1933. **¡Se ha fugado un preso!**, de Benito Perojo.
1934. **El negro que tenía el alma blanca**, de Benito Perojo.
1934. **Madrid se divorcia**, de Alfonso Benavides.
1934. **La Dolorosa**, de Jean Grémillon (adaptación musical).
1934. **Agua en el suelo**, de Eusebio Fernández Ardavín (dirección de orquesta).
1935. **Es mi hombre**, de Benito Perojo.
1935. **La hija de Juan Simón**, de José Luis Sáenz de Heredia.
1935. **La hija del penal**, de Eduardo García Maroto.
1935. **Salamanca monumental e histórica** (cortometraje), de Juan Antonio Cabero.
1935. **Villa del Oso y del Madroño** (cortometraje), de Juan Antonio Cabero.
1935. **Una de miedo** (cortometraje), de Eduardo García Maroto.
1935. **Una de fieras** (cortometraje), de Eduardo García Maroto.
1935. **Y ahora... una de ladrones** (cortometraje), de Eduardo García Maroto.
1935. **Cuento oriental** (cortometraje), de Eduardo García Maroto.
1936. **¡Centinela, alerta!**, de Jean Grémillon.
1936. **Don Viudo de Rodríguez** (cortometraje), de Jerónimo Mihura.
1936. **El bailarín y el trabajador**, de Luis Marquina (dirección de orquesta).
1936. **Guerra en el campo** (cortometraje), de Arturo Ruiz Castillo.

1936. **18 de Julio** (cortometraje), de Arturo Ruiz Castillo.
1937. **Santander para España**, de Fernando Delgado (cortometraje), música en colaboración con Manuel Benedito.
1938. **Belchite** (cortometraje), de Andrés Pérez Cubero.
1939. **Los cuatro robinsones**, de Eduardo García Maroto.
1941. **Oro vil**, de Eduardo García Maroto.
1943. **Mi fantástica esposa**, de Eduardo García Maroto.
1946. **Conducción de maderas por los ríos de Cuenca (Madera-da)**, cortometraje producido por No-Do.
1946. **Primavera sevillana**, cortometraje producido por No-Do.
1949. **El río Tajo** (cortometraje), de Eduardo García Maroto.
1953. **El pescador de coplas**, de Antonio del Amo.
1953. **Pasaporte para un ángel**, de Javier Setó.
1953. **Bella, la Salvaje**, de Roberto Rey y Raúl Medina.
1954. **Tres eran tres**, de Eduardo García Maroto.
1954. **La danza de los deseos**, de Florián Rey.
1954. **Mañana cuando amanezca**, de Javier Setó.
1954. **Cruz de mayo**, de Florián Rey.
1955. **Esa voz es una mina**, de Luis Lucia.
1955. **Suspiros de Triana**, de Ramón Torrado.
1955. **El Piyayo**, de Luis Lucia.
1956. **La hija de Juan Simón**, de Gonzalo Delgrás.
1956. **Malagueña**, de Ricardo Núñez.
1957. **El Cristo de los Faroles**, de Gonzalo Delgrás.
1960. **Adiós, Mimí Pompom**, de Luis Marquina.
1960. **Café de Chinitas**, de Gonzalo Delgrás.
1961. **La viudita naviera**, de Luis Marquina.
1961. **Puente de coplas**, de Santos Alcocer.

- 1962. **Bochorno**, de Juan de Orduña.
- 1964. **Los cuatreros**, de Ramón Torrado.
- 1964. **Relevo para un pistolero**, de Ramón Torrado.
- 1965. **Mi canción es para ti**, de Ramón Torrado.
- 1965. **Un beso en el puerto**, de Ramón Torrado.
- 1968. **El padre Coplillas**, de Ramón Comas.
- 1969. **Amor a todo gas**, de Ramón Torrado (canciones).
- 1970. **El padre Manolo**, de Ramón Torrado.
- 1970. **Querido profesor**, de Alfonso Paso.

El maestro Montorio nos remite una lista de cortometrajes a los que puso música. Damos solamente los títulos, por no haber tenido tiempo de identificar la fecha de producción y el nombre del realizador.

- «El automóvil habla»
- «Azúcar»
- «Alpujarra Alta»
- «Alpujarra Baja»
- «Canal de Castilla»
- «Corpus Christi»
- «Diplomanías»
- «Esquileo de las ovejas»
- «En vuelo a Canarias»
- «Ifni»
- «Playa»
- «El pueblo que se ahogó»
- «Riquezas subterráneas»
- «Ruta de la Alpujarra»
- «Sederías de Lyon»
- «Sintonía de la Marca», cortometraje de Arturo González
- «Toledo y su Alcázar»
- «Viaje a Sevilla del "Graff Zeppelin"»

El cine español de Luis Buñuel

LAS HURDES

Del 20 de abril al 24 de mayo de 1932 recorrió Luis Buñuel el territorio de Las Hurdes con su equipo cinematográfico. Cercano aún el escándalo de «L'âge d'or», cima del cine sobrerrealista con «Un chien andalou», el director aragonés intentaba la realización de un **ensayo de geografía «hurdana»**. Certeramente dijo en cierta ocasión Julio C. Acerete que «el gran mérito de Buñuel es el de haber reivindicado a través de toda su obra, y en contra de las abstracciones y los enajenamientos, que no son otra cosa que **evasiones de la realidad**, la auténtica verdad de la existencia del hombre. Nunca ha dado ningún crédito al vergonzante **se dice**, afiliándose tan sólo a las verdades que le son dadas por su experiencia vivida. Por ello, sus films son universales: porque, en principio, sus problemáticas son de un lugar y de unos hombres concretos: de la España y los españoles que él tan bien conoce» (en «Nuestro Cine», núm. 32, agosto 1964). Pero «Las Hurdes» no es un documental al uso. El propio Luis Buñuel ha dicho que «Las Hurdes» **«no tiene nada que ver con determinado problema que se pudiera o se pueda encontrar en España. Quiero decir que no he hecho mi film para esclarecer una cuestión bajo tal o cual ángulo reivindicativo»**. Desde luego, la declaración era obligada, con la obviedad de no estar dirigida al estudioso de su obra, para quien la identificación con el surrealismo es bien evidente. Pero, ¿corresponde el comentario hablado del film a esta premisa surrealista de Buñuel? Creemos que no, pues indudablemente se nos ofrece desde un frente conflictivo, que viene a desmentir esta declaración de Buñuel. Después de los títulos de crédito, sigue un cartel explicativo que dice: «Este ensayo de geografía "hurdana" ha sido rodado en 1932, poco tiempo después del advenimiento

de la República Española. Según opinión de los geógrafos y de los viajeros, el rincón que vais a visitar, llamado Las Hurdes, es una región estéril e inhospitalaria, donde el hombre está obligado a luchar hora tras hora por su subsistencia. Hasta 1922, año en que la primera carretera fue allí trazada, Las Hurdes eran casi desconocidas del resto del mundo, e incluso de los habitantes de España.» No lo serán ya a partir de ahora, a pesar de que el Gobierno de la República prohibió el film de Buñuel.

Algunos significativos fragmentos del film pueden informarnos ampliamente su intencionalidad. Sigamos el desarrollo inicial del guión: «El film se abre sobre una vista del conjunto de La Alberca. En una calle, un hombre pasa, montado en una mula, seguido de otro... Una vieja termina el arreglo de una jovencita, vestida con sus más bellos atavíos. En la plaza de la iglesia, el gentío del pueblo. En uno de los rincones, los jóvenes, subidos en sus caballerías, llevan suntuosos trajes. Uno de ellos acaba de liar un cigarrillo.» Veamos cómo se comenta esta escena: **El día de nuestra llegada, vemos a las mujeres del pueblo en gran ceremonia. Están vestidas con bellos trajes, y les preguntamos por qué se han ataviado. Nos dicen que es necesario que vayamos a la plaza de la iglesia, donde se va a celebrar, como cada año, una fiesta extraña y bárbara. Ante el pueblo reunido, los hombres más recientemente casados deben, cada uno, arrancar la cabeza de un gallo.**

La escena nos ha sugerido las siguientes imágenes: Calle. Fundido encadenado con otra calle. Borrico avanzando hacia la cámara. Funde con una hornacina que guarda la imagen de la Virgen. La Alberca. Aleros de los tejados, en una fotografía dura y contrastada. Se advierte el ambiente festero. Hay en las gentes un contento peculiar. Chicos. Mujeres dispuestas para el festejo. Detalles del laborioso trenzado del cabello. Sonrisas de las mujeres, que son más bien muecas trágicas. Plaza del pueblo. Los mozos. Gentes que acuden a presenciar el torneo. Los concursantes montan borricos. Un gallo atado de una cuerda, tendida en ambas esquinas de una calle. Los jinetes avanzan corriendo ligeros. Primer plano de una mujer con su traje de fiesta. Rostro surcado por profundas arrugas. ¿Por la edad? ¿Por la miseria? Otro plano: reparto de vino. Las gentes beben haciendo corrillos. Primer plano de un niño sobrecargado de aderezos, de cadenas prendidas en superabundancia por todo su cuerpo, y muchos cascabe-



Luis Buñuel (1970). (Colección del autor.)

les, como si fuese un trágico bufón medieval. Panorámica de las casas en el crepúsculo. La noche. El fin...

Queda así planteado un ambiente que ha de introducirnos en el cotidianismo de estas gentes, tratado por la cámara en rápidos apuntes, como en un anecdotario etnológico, en apariencia inocente. La visión de Buñuel es estrictamente documental, hasta ahora.

Otro fragmento del guión nos deja inmersos en el interior de Las Hurdes: «Plano de conjunto de las montañas y del paisaje rocoso, árido, de Las Hurdes. De un pueblo, no se distingue bien más que una casa blanca, brillante al sol. En la calle del pueblo, una mujer y un niño se alejan. Un hombre, a lomos de una mula, llevando sobre la espalda una rama.»

Y ahora la voz del comentario: **Detrás de estos montes, que pertenecen todavía a Las Batuecas, comienzan las Hurdes. Después de haberlos franqueado, hemos aquí en pleno paisaje de Las Hurdes. Este pueblo está situado en un valle de los más pobres. El edificio blanco es la escuela, de construcción reciente. En las calles, en el flanco de las montañas, sorprendemos la vida cotidiana de los habitantes. Detalle curioso, en los pueblos de Las Hurdes no hemos oído nunca una canción.**

Otro fragmento del guión: «Unos niños juegan. Una mujer, al borde de un hilo de agua que corre entre los cantos, lava unos harapos. Un cerdo chapotea en el agua y, más abajo, una niñita da de beber a un bebé que tiene en las rodillas. Un joven está bebiendo en la misma piedra. Larga panorámica (ciento ochenta grados) recorriendo el arroyo, para descubrir a unas mujeres lavando las escudillas, y otra a su hijo.»

Y ahora el comentario en off: **A veces se ve correr, en el centro del pueblo, un miserable riachuelo, que desciende de las montañas. En verano no hay otra agua en el pueblo que ésta y los habitantes la utilizan, a pesar de la suciedad repugnante de su lecho. He aquí algunas escenas sorprendidas al pasar. El riachuelo sirve para todos los usos.**

De nuevo hacemos uso del guión de «Las Hurdes»: «Tres niños, sentados cerca del agua, comen una rebanada de pan.» El locutor nos explica que: **Tres niños comen un trozo de pan mojado en el agua. El pan, hasta estos últimos tiempos, era casi desconocido en Las Hurdes. Este ha sido dado a los niños por el maestro, que generalmente les obliga a comerlo en su presencia, por miedo a que, tan pronto lleguen a sus casas, sus padres se lo quiten.**

Nueva escena del guión: «En una venta en contrapicado, un niño hace sonar una campanilla. Abajo, los niños se levantan, ayudados por una joven. En la clase, la llegada de los niños. Un "raccord" sobre la puerta nos enseña su entrada uno por uno. Todos están vestidos con harapos. Cada uno se sienta en su sitio.»



«Las Hurdes». (Colección de Pedro Christian García Buñuel.)

Y el comentario: **Se llama a los niños a la escuela. Estos niños andrajosos, que van descalzos, reciben la misma enseñanza que se da a todos los niños que frecuentan la escuela primaria en el mundo entero. Los vestidos son traídos por los hurdanos que emigran durante algunos meses del año a tierras de Castilla y Andalucía. Se dedican principalmente a la mendicidad. A su regreso a su tierra, reparten los lotes de ropas a cambio de patatas.**

Otra secuencia significativa según se explica en el guión: «En el encerado, el niño lee, con el libro abierto en la mano. Se vuelve para escribir en el encerado. Primer plano de los niños escribiendo con tiza en la mano: "Respetad los bienes ajenos".»

La voz en off dice: **Abrimos al azar un libro de moral que encontramos sobre una mesa. Uno de los mejores alumnos escribe en el encerado a petición nuestra una de las máximas de este libro. La moral que se enseña a estos pequeños es la misma que rige nuestro mundo civilizado: «Respetad los bienes ajenos».**

Y ahora van nuestras notas escritas en enero de 1957, después de haber visto una proyección de «Las Hurdes» en una sesión del

Cineclub de Zaragoza y haber estudiado el film en la moviola (el guión de «Las Hurdes» no se publicó hasta el año 1964, por «L'Avant-Scène du Cinéma», París).

Contraluz en la montaña. Panorámica. Suelo pizarroso. El pueblo. Una anciana. Una calle. Un cerdo sale a la calle por la puerta de una vivienda. El lavadero. Primer plano de la cabeza de un niño. Detalle de la costra que cubre su cabeza. Plano general: los niños jugando en el agua; en segundo término, las mujeres lavando ropa. Los niños mojan pedazos de pan en el agua sucia y los comen con fruición. Viraje de la cámara, para mostrarnos: La escuela. Interior de la escuela. Planos de niños anormales. Rostros. Miradas. Movimiento de cámara mostrando los pies desnudos de los niños. Anormalidad. El maestro ante el encerado. Panorámica desde la cabeza deforme de un niño al grabado colgado de la pared, que representa una delicada escena versallesca. El maestro hace escribir al niño: «Respetad los bienes ajenos». Contraplano rápido: visión de vastas propiedades. Campos cultivados, latifundio...

Esta gran secuencia lleva ya en sí una intención muy cara al realizador: la visión de lo hermosamente «horrendo»; ese contraste entre la exquisitez de lo insólito y lo incongruente del realismo atroz de unas imágenes no fantásticas, pero que, sin embargo, están al borde de lo demencial. Se inicia con los niños mojan-do su pan en un agua llena de gérmenes y termina en los planos de las tierras cultivadas, acaso intentando mostrar una de las consecuencias de la penuria del país. La secuencia es audaz por el horror que descubre. Niños raquíticos o deformes sumidos en una indigente animalidad. La escuela es un sarcasmo con sus métodos docentes. Buñuel muestra nada más y no insiste demasiado en aquello que es bien elocuente a la vista.

Pero estudiemos otro fragmento del guión: «Panorámica sobre el paisaje para descubrir el pueblo de Martinandrán. Los tejados se confunden con la tierra, formando inmensos caparazones de tortugas. A la entrada del pueblo, plano cercano de un niño de la mano de su madre. Un niño en las rodillas de su padre. Plano cercano de niños, seguido de una panorámica de una mujer con bocio. Una mujer todavía joven, igualmente con bocio, mece a un niño sobre sus rodillas.»

Y el comentario de la secuencia dicho por el narrador: **En este valle, relativamente rico, se encuentran algunos nogales, cerezos**



«Las Hurdes». (Colección de Pedro Christian García Buñuel.)

y olivos. Este es el pueblo de Martinandrán. Las cortezas que se ven entre los árboles y que recuerdan el caparazón de un animal fabuloso, no son otra cosa que los tejados del pueblo. A la entrada del pueblo, un coro de tos nos acoge. La mayor parte de los habitantes están enfermos. Los cuadros que se presentan a nuestra vista son de una miseria desoladora. El bocio es la enfermedad específica de Las Hurdes Altas, que constituyen el objeto principal de este reportaje. Ved esta mujer con su bocio: no tiene más de treinta y dos años.

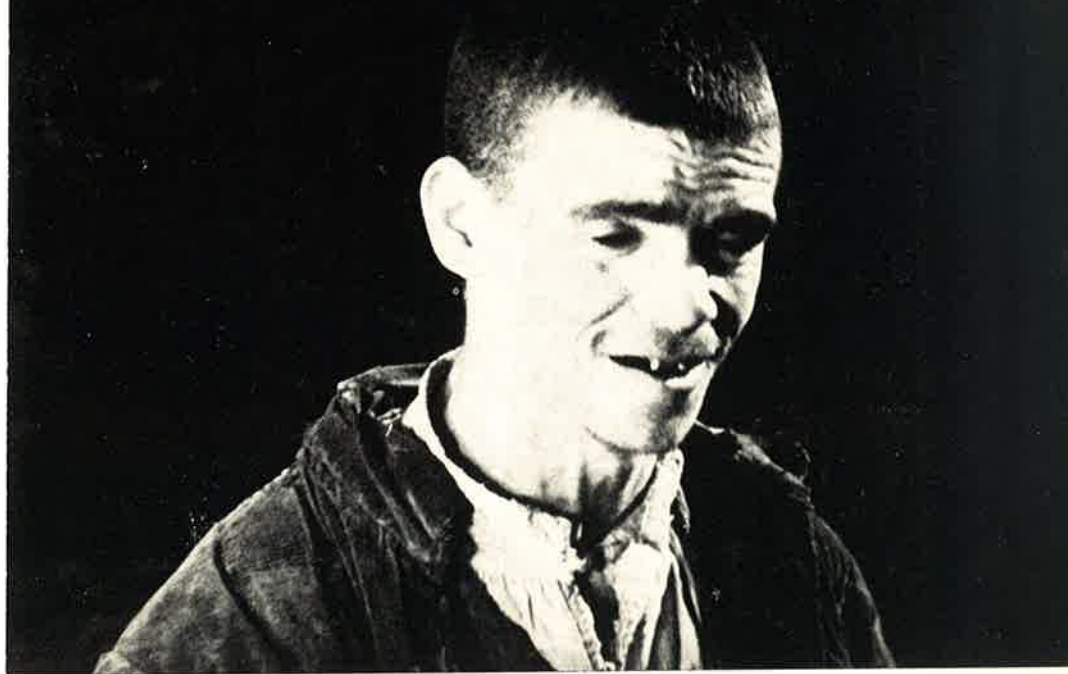
Y a continuación, nuestro comentario: Una calle. Los aleros de las casas. Mugre y suciedad. Detalles ambientales. Un niño conduce un cerdo, el animal husmea con su largo hocico el suelo. Un hombre y un niño. Otros niños. Una mujer con dos niños. Primer plano de la mujer con bocio. Primer plano del bocio. La calle. Un niño echado sobre las piedras frías. Primer plano del niño: de la boca abierta le sale un insecto. Plano de una mujer sentada ante la puerta de su casa, pelando patatas o algo similar. Un cerdo corretea en el interior de la vivienda. Las moscas y otros insectos «conviven» con el paquidermo.

La anterior secuencia detalla minuciosamente la convivencia de personas y animales, con las consecuencias de insalubridad pertinentes, en especial los bocios. Estamos en pleno horror y Buñuel parece deleitarse en su contemplación. El cine jamás había ofrecido escenas tan crueles y las más famosas atrocidades de Von Stroheim son un puro divertimento comparadas con éstas.

Buñuel ha extremado su crueldad por un complaciente surrealismo. Nos da un cine vivo, ¿directo? Pero no utiliza recursos manidos para mostrar este doloroso paisaje humano. Buñuel se limita a decir: Esto es así, aunque les horrorice. El comentario es una especie de «embellecedor» de las increíbles imágenes. La música de Brahms es uno de los notables hallazgos de Buñuel para subrayar lo horrible sin que nos adormezca. La muerte parece ser la vida de las gentes de esta región y la rozan desde que nacen. Y es que «Las Hurdes» es el film de la muerte.

El realismo de Buñuel va mucho más allá de la realidad, pues se hace sobrerrealista. Pertenece a la secuela dejada por «Un chien andalou» y «L'âge d'or» y hay muchos planos que sirven de pista para establecer su paralelismo lírico. Algunos momentos de extrapoesía alcanzan una noción cruel si los relacionamos con la personalidad del realizador. Buñuel no duda en darnos una visión desorbitada, engrandecida con el primer plano con el propósito de embellecer terriblemente los motivos más abyectos. ¿Ven ustedes a esta mujer?, parece decirnos al mostrárnosla con su bocio. Pues aprecien ahora la gran dimensión de su bocio, su hermosa lozanía. Y un detalle, ampliado hasta lo inverosímil, nos hace cerrar, horrorizados, los ojos. Este ejemplo del plano, aderezado con dos subplanos, para acabar en el crescendo del detalle, es lo que hace terriblemente hermoso el documental. Observen ahora la costra casi purulenta de la cabeza del niño. Y va a continuación un gran primer plano de la deforme cabeza del chico. Pero, a continuación, parece decirnos el gran cineísta aragonés: Observen mejor. Y vemos cómo sale de su boca una repugnante larva. Esta forma de planificación minuciosa da al film su gran ritmo, siempre en crescendo, como si la cámara experimentase complacencia y serenidad con lo captado.

Aparte de lo que el documental lleve de aventura financiera (fue costado con el dinero de Ramón Acín, un maestro de Huesca, que prometió prestarle el dinero para su película si le tocaba la lotería. Y miren lo que son las cosas del azar, le correspondió un buen pellizco y cumplió su palabra. Los aragoneses somos así),



«Las Hurdes». (Colección de Pedro Christian García Buñuel.)

expone demasiadas cosas, como para que se le perdonasen a Buñuel. A los cuarenta y tantos años de realizarse, «Las Hurdes» sigue siendo un film polémico, que aún causa impacto. Ese es el destino envidiable de las obras maestras.

BUÑUEL EN FILMOFONO

Quando hago un film es porque tengo ganas y necesidad de hacerlo —ha dicho en alguna parte Luis Buñuel—, y no por armar escándalo. Así era ya en 1928 con «Un perro andaluz». ¿Era así también al ser requerido por los financieros de la productora Filmófono? José Francisco Aranda, en su importante libro «Luis Buñuel, biografía crítica», revela algunos de los prolegómenos al contrato de Buñuel para trabajar en films españoles. Esto sucedía en 1935, después de su aventura en Las Hurdes y la prohibición del films por el Gobierno republicano. «Buñuel —dice Aranda— había expresado su deseo de trabajar en un film **comercial**, entendiéndolo en su mejor sentido. En tales circunstancias, recibió una invitación para dirigir la producción de la firma española Filmófono, cuyo propietario era un viejo amigo suyo: Ricar-

do Urgoite, hijo del fundador del periódico "El Sol". Buñuel aceptó.»

Buñuel, por su parte, en la autobiografía escrita para la sección cinematográfica del Museo de Arte Moderno de Nueva York (citada por F. J. Aranda), se refiere a su actividad cinematográfica en Filmófono: «Si dejé Warner Bross fue solamente porque empecé a producir películas en España para mi país y Sudamérica. A este fin formé sociedad con un joven financiero español, el señor Urgoite, que poseía la mejor cadena de cines de Madrid. Yo era el anónimo productor ejecutivo de varios films hechos por Filmófono, que era el nombre de la compañía. Aunque ya se había iniciado, aún no existía en España el trabajo especializado de los estudios de Hollywood, y tuve que entrenar a directores, escritores, etc. Las películas fueron un éxito económico, siendo las principales: "Don Quintín el amargao", "La hija de Juan Simón", "¿Quién me quiere a mí?", "Centinela alerta". Sin embargo, son bastante mediocres si las comparamos, desde el punto de vista artístico, con las similares americanas, aunque desde el punto de vista moral e intelectual no son peores que las que producen los estudios de Hollywood. Nuestro experimento iba maravillosamente cuando nuestro trabajo se vio interrumpido de repente, con la guerra civil, el 18 de julio del año 1936.»

Del párrafo de Buñuel nos interesa esa alusión de **tuve que entrenar a directores...** ¿En qué consistía el entrenamiento. Si damos crédito a las declaraciones de José Luis Sáenz de Heredia a la revista «Radiocinema», en su número 22, el hombre que dirigió «La hija de Juan Simón» fue el mismísimo Buñuel. Nosotros hemos indagado entre los actores, técnicos y figurantes que participaron en aquellas películas, y todos coinciden en lo mismo: Buñuel dirigía y mandaba en el plató. Al menos, tengo esa certeza en lo que respecta a «Don Quintín el amargao», según testimonio del pintor zaragozano Manolo Lahoz, que me ha asegurado en diversas ocasiones la paternidad del gran realizador en las tareas directivas. Por entonces Lahoz se encontraba en Madrid haciendo el servicio militar y frecuentaba los plató cinematográficos. En «Nobleza baturra», de Florián Rey, fue ayudante de maquillador; en «Don Quintín el amargao» hizo trabajillos para el «atrezzo» e intervino como figurante en las escenas del cafetín, cuando entra Don Quintín y suena la canción que le pone furibundo. Buñuel parecía muy complacido por la diligencia y prontitud de Manolo Lahoz facilitándole los objetos más extraños que se le pidiesen. Lahoz evoca aquellos momentos del rodaje y pare-

ce aún impresionado por la autoridad de Buñuel, poniendo cada personaje en su sitio y disciplina en el equipo técnico y artístico. Impresionante, dirigiendo el film.

También «Angelillo», intérprete principal de «La hija de Juan Simón», confirmó en Buñuel su cometido como director en aquel film. Pero mucho más explícita fue la gran actriz Pilar Muñoz al hacerle la misma pregunta en su camerino del Teatro Principal, de Zaragoza. Pilar recalcó la autoridad de Buñuel y el respeto con que eran acatadas sus órdenes; su impresionante personalidad y, sobre todo —y la actriz daba una entonación especial a esto—, «sus hermosos ojos verdes».

Si estudiamos con meticulosidad el guión de «Don Quintín el amargao», observaremos que Buñuel tuvo que ver mucho en su confección. No falla: concisión en la planificación, ahorro de detalles y explicaciones para la dirección, pues no le hacían ninguna



Publicidad para «Don Quintín el amargao» (1935).

falta los pormenores, puesto que iba a dirigirla él. Para mejor ilustración, he seleccionado una de las escenas culminantes de la comedia, la octava, correspondiente al cuadro primero del segundo acto. A continuación de este tratamiento teatral de Arniches y Estremera, reproduzco el mismo fragmento, tal como aparece en el guión cinematográfico de 1935.

ESCENA VIII

TERESA y DON QUINTIN. Luego, PACO. Al final, ANGELITO, LAUREANO y SIFINI.

TERESA.—**(En la puerta de la casa. En cuanto Paco ha hecho mutis, vuelve a salir don Quintín y viene, atravesando la plaza por el fondo, a ocupar un lugar, poco antes del esquinazo de la casa practicable.)** Yo le hablo, sí. ¡Los peligros, cara a cara! Le tengo menos miedo ahora que cuando he soñado con él. ¡Míá si acechaba!... ¡Míá si es verdá que busca a mi Paco!... Pero, anda, que antes que a él me tiés que matar a mí cincuenta veces. ¡Ya verás! **(Se ciñe el mantón de crespón y avanza hacia la derecha resueltamente, en cuyo momento don Quintín avanza para mirar, y se encuentran cara a cara.)**

QUINTIN.—**(Contrariado.)** ¿Eh? **(Retrocede un poco, disimulando.)**

TERESA.—Buenas, caballero.

QUINTIN.—¿Es a mí?

TERESA.—A usted, a usted.

QUINTIN.—Yo no la conozco a usted para nada.

TERESA.—Yo a usted, sí; que no lo olvidaré en mil años que pasen y no lo he visto más que un ratito una noche.

QUINTIN.—¡Buena memoria!

TERESA.—La que pide una mala voluntad.

QUINTIN.—**(Avanzando.)** ¿Y qué quiere usted de mí?

TERESA.—Va usted a saberlo. **(Pausa. Decidida y enérgica.)** Usted viene buscando a mi marido, ¿verdá?

QUINTIN.—Si es su marido al que busco, el encontrarme con usted no me interesa; ya lo comprenderá.

TERESA.—No comprendo nada. Usted busca a mi marido pa hacerle mal; y to el mal que va pa un hombre, se encuentra en el camino, un poco antes de llegar, a la mujer que lo quiere. Por eso viene usted a buscarle a él y se encuentra conmigo. Conque, tenga paciencia, óigame un minuto y acabamos de seguida.

QUINTIN.—Señora, yo no tengo que oír nada. Las mujeres, a remendar calcetines.

TERESA.—A remendar calcetines, pa que los hombres que tién vergüenza pisen fuerte. (**Autoritaria.**) Conque, a oírme.

QUINTIN.—Venga pronto, que tengo poca paciencia.

TERESA.—Como yo. (Pausa.) Mire usted, señor: si va usted con una mujer —su madre, su novia, su hija— y le dan en la cara, ¿qué hace usted? Lo que hizo mi Paco: jugarse el corazón para que a la mujer no se le olvide que va con un hombre. Pero, luego, estas cosas pasan y se olvidan; porque mi Paco, lo que hizo contra usted no lo hizo por odio: lo hizo por vergüenza.

QUINTIN.—(**Despectivo.**) Muy bien. Cogerle a uno de sorpresa, aprovechar la ventajita y luego mandar a la señora.

TERESA.—A mí no me manda nadie. Pruebas tié usted de que a mi Paco le sobra corazón. Pero si usted vive emperrao en hacerle daño, yo le digo a usted que no se lo hace.

QUINTIN.—(**Sarcásticamente.**) ¡Ja, ja!

TERESA.—(**Enérgica y rotunda.**) No se lo hace. Yo no he tenido en el mundo más cariño que el de este hombre. Por cosas que no tengo que explicarle a usted, ni a mi madre he conocío; que yo aprendí a decir madre cuando los otros niños se lo llamaban a la suya, ya ve usted si es tristeza. Pues bien; este hombre ha sido pa mí, madre, padre, marido, hermano, ¡tío! No he tenido cariño ni alegría hasta que le conocí a él. ¡Su vida es mi vida! Figúrese usted las puñalás que me tié usted que dar a mí antes de llegarle a él al corazón.

QUINTIN.—Yo no vengo a pelear con una mujer.

TERESA.—Ni yo con usted. (**Conmovida.**) Y ya ve usted: con tanta inquietud como usted me ha dao, con tanto odio como usted nos

tiene, yo no sé por qué me da pena lo que vengo a decirle. Que se vaya lejos de nosotros. Que se vaya para siempre, donde no le veamos ni le temblemos. Porque usted se ha metido en nuestro camino, no nosotros en el suyo; conquese usted es el que tiene que irse y dejarnos que vivamos contentos, que nosotros no tenemos odio a nadie. Y si usted lo tiene, váyase con él; que el que lleva ese veneno en el alma, ya va bien castigado.

PACO.—**(Aparece en el portal y, al verlos, queda aterrado y sorprendido.)** ¡¡Eh!! **(Se contiene para oír.)**

QUINTIN.—**(Burlón.)** ¿Y para decirme todo eso le ha mandado a usted el cobarde de su marido?

PACO.—**(Avanza con noble bravura, interponiéndose entre ambos.)** Oiga usted, amigo: y a las mujeres las mando a cuidar gallinas, no a darles conversación.

TERESA.—**(Aterrada, se abraza a su marido.)** ¡Paco, por Dios!

QUINTIN.—Esto ya me gusta.

PACO.—**(Rechazando a Teresa.)** Pues si ha encontrado cosa de su gusto, yo no he de quitárselo, y como le hice a usted que se tragara aquella aceituna, le haré tragarse un barril con aros y todo.

TERESA.—¡Paco, por Dios!

PACO.—¡Tú te callas!

QUINTIN.—¡Así me gustan los valientes!

PACO.—Na de valientes. Yo soy un hombre na más. Pero un hombre que toma las cosas como vienen. Y lo mismo casco avellanas en una verbena, que nueces de matón en un descampado.

QUINTIN.—Pues poquitas voces, y andando.

PACO.—Vamos.

TERESA.—**(Sujetándolo.)** ¡No, Paco, no! ¡Socorro!

PACO.—**(Forcejeando.)** ¡Suelta!

QUINTIN.—¡Cobarde!... ¡Se tapa con una mujer!



«Don Quintín el amargao» (1935). (Colección del autor.)

PACO.—¡Quita! **(Empujándola violentamente.)** Que ya oyes lo que dice.

TERESA.—**(Desesperada.)** ¡Socorro!... ¡Guardias!

QUINTIN.—Por lo pronto, le voy a dar en la cara.

PACO.—Atrévase usted. **(Saca un arma. Don Quintín va a acometerle, mientras Paco forcejea por desasirse de Teresa, y en este momento se encuentra sujeto por Angelito, Laureano y Sefini, que han salido súbitamente por la derecha.)**

ANGELITO.—¡No, don Quintín!... ¡Quieto!... ¡No toque usted a ese hombre.

QUINTIN.—**(Hecho un demonio.)** ¡Soltadme!

SEFINI.—¡Nunca! ¡No toque usted a ese hombre!

QUINTIN.—¡Soltadme! ¡Cobarde!... ¡No me sujetéis!... ¡Quiero matarlo!

LAUREANO.—¡Quieto! **(Forcejeando pasa el grupo a la izquierda.)**

ANGELITO.—**(A Teresa y a Paco.)** ¡Váyanse ustedes!

TERESA.—¡Paco! ¡Paco! **(Forcejeando con él ,consigue llevarlo, pasando por delante de los otros, hacia la calle de la derecha. Al llegar, sin soltar a Paco, maldice a don Quintín.)** ¡Maldita sea su alma negra!... ¡Maldita su vida, vida mala!... ¡Maldito sea usted, que viene a robarme el bien! ¡Malditas todas sus horas! **(Forcejeando por llevarse a Paco y maldiciendo, hacen mutis por la derecha.)**

QUINTIN.—**(Forcejeando.)** ¡Dejadme!... ¡Soltadem, infames! **(Logra desasirse, quedando a la derecha del grupo que formaban los otros tres.)** ¿Por qué me habéis sujetado, canallas? ¿Por qué?

ANGELITO.—Pues sépalo usted ya. Porque esa joven que huye de usted horrorizada; porque esa joven que va echándole a usted maldiciones, ¡es... su hija!

QUINTIN.—**(Horrorizado, con estupor.)** ¡¡Eh!!

LOS TRES.—Su hija, sí.

QUINTIN.—¿Qué decís?

ANGELITO.—¡Esa es la obra de su vida! Quien siembra odios, recoge maldiciones. Quédese usted solo. **(Vanse corriendo por la izquierda.)**

QUINTIN.—Pero... ¡mi hija!... ¡Dices que es mi hija!... ¡Escucha! ¡Decidme!... **(Tambaleándose, corre tras ellos.)** ¡Por Dios!... **(Telón rápido, de cuadro.)** MUTACION.

Transcribimos ahora la misma escena tal como aparece en el guión de Eduardo Ugarte, publicado en la revista «Cinegramas» (Madrid, 1935), en forma de folletón.

Núm. 141.—Teresa sale al balcón. Mira hacia la calle. Avanza el busto por encima de la barandilla y mira hacia su derecha. Al no ver a Paco, deja vagar indiferente su mirada por la calle. De pronto, su rostro palidece. Gran estupor, seguido de espanto. Abajo, en la calle, se halla don Quintín, bien plantado sobre sus piernas, mirando fijamente hacia la puerta de entrada de

la casa. Teresa entra precipitadamente al interior. Está trastornada; pero procura disimularlo, por temor a que se entere su tía, que se halla sentada durmiendo al niño. La tía no se da cuenta de nada. Teresa queda un momento como clavada en el suelo, ausente, sin saber qué partido tomar.

Núm. 142.—**Exterior.** Se ve a don Quintín atravesar la calle.

Núm. 143.—**Casa.** Teresa toma una decisión. Rápidamente, sale del piso y baja las escaleras.

Núm. 144.—**Exterior.** Teresa, ya en la calle, avanza decididamente hacia don Quintín.

TERESA.—¡Buenas, caballero!

QUINTIN.—¿Es a mí?

TERESA.—A usted.

QUINTIN.—No la conozco para nada.

TERESA.—Yo a usted, sí; que no lo olvidaré en mil años que pasen, y no lo he visto más que una vez.

QUINTIN.—¿Y qué quiere usted de mí?

TERESA.—Va usted a saberlo. Usted viene buscando a mi marido. ¿No es verdad?

QUINTIN.—Si es a su marido el que busco, el encontrarme con usted no me interesa, como comprenderá.

TERESA.—Usted busca a mi marido para hacerle mal. Y todo el mal que va para un hombre, se encuentra en el camino, un poco antes de llegar, con la mujer que lo quiere. ¡Por eso viene usted a buscarle a él, y se encuentra conmigo!

QUINTIN.—¡Las mujeres, a remendar calcetines!

TERESA.—A remendar calcetines pa los hombres que tienen vergüenza.

QUINTIN.—¡Acabemos de una vez, que tengo poca paciencia!

TERESA.—Dos palabras nada más. Mire usted, señor, lo que hizo mi Paco contra usted no lo hizo con odio. Lo hizo por vergüenza. Si usted va con una mujer y le dan en la cara, ¿qué hace usted? Lo que hizo mi Paco: jugarse el corazón pa que a la mujer no se le olvide que va con un hombre.

QUINTIN.—Cogiéndole a uno desprevenido y aprovechando la ventajita y todo, pa mandar luego a la señora.

TERESA.—¡A mí no me ha mandado nadie, que a mi Paco le sobra corazón! Pero si usted vive emperrao en hacerle daño, ¡yo le digo a usted que no se lo hace!

QUINTIN.—¡Ja, ja!

TERESA.—¡No se lo hace! Yo no he tenido en el mundo más cariño que el de este hombre. Ni a mi madre he conocido: que yo aprendí a decir madre al oír a las otras niñas llamar a la suya; ya ve usted si es tristeza. El ha sido para mí, madre, padre, marido, hermano... ¡todo! Hasta que le conocí a él, no he tenido cariño ni alegría. ¡Figúrese usted las puñalás que me tié usted que dar a mí antes de llegarle a él al corazón!

QUINTIN.—Yo no vengo a pelear con una mujer.

TERESA.—Ni yo quiero pelear con usted. Pero usted es el que se mele en nuestro camino, no nosotros en el suyo: que nosotros no odiamos a nadie. Y si usted tiene veneno en el alma, vá-yase con él a otra parte y déjenos que vivamos contentos y tranquilos.

QUINTIN.—¿Y para decirme eso la manda austed el cobarde de su marido?

Núm. 145.—**Cambio de ángulo. Continúa la escena. Aparece Paco detrás de Teresa, apartándola con dulzura.**

PACO.—¡Oiga usted, amigo: yo a las mujeres no las mando a dar conversación a las gallinas!

Teresa queda aterrorizada.

QUINTIN.—¡Así me gustan los valientes!

PACO.—Nada de valientes. Yo soy un hombre nada más; pero tomo las cosas como vienen.

QUINTIN.—Pues, por lo pronto, le voy a dar en la cara.

PACO.—¡Vamos a verlo! **(Saca un arma.)**

Teresa se lanza dando gritos sobre Paco, interponiéndose entre él y don Quintín. Acuden algunos transeúntes.

Núm. 146.—**Un taxi, del que bajan a toda prisa Felisa, Sefiní y Angelito. Se abalanzan sobre don Quintín, sujetándole. Se ha formado un grupo de gente.**

SEFINI.—¡Quietos! ¡No toque usted a ese hombre, don Quintín!

QUINTIN.—¡Soltadme! ¡Cobardes! ¡No me sujetéis!

Núm. 147.—**Dos o tres vecinos entran dentro de la casa a Paco, que forcejea para desasirse. Teresa, con los brazos ceñidos al cuello de Paco, lo arrastra también hacia adentro. Antes de entrar en la casa, maldice a don Quintín.**

TERESA.—¡Maldito sea usted, que viene a robarme mi bien! ¡Maldita sea su alma negra! ¡Maldita su vida mala! ¡Malditas todas sus horas!

QUINTIN.—¡Os voy a deshacer!

SEFINI (casi al oído de don Quintín, mientras le sujeta).—¡Don Quintín, esa mujer que huye de usted echándole maldiciones es su hija!

Don Quintín deja de debatirse. Su cara expresa aún la cólera, mezclada con gran sentimiento de asombro y terror.

QUINTIN.—¿Eh?

Sefiní le suelta.

SEFINI.—Sí, señor, su hija. Ya ve usted, la obra de su vida. Quien siembra odios, recoge maldiciones.

(Don Quintín no oye. Su mirada refleja el terror que le acaba de sobrecoger. Mira a un lado y otro sin conciencia de sus actos.)

QUINTIN.—¡Mi hija! ¿Dices que es mi hija? ¿Cómo lo sabes? ¡Por compasión...!

Núm. 148.—**Don Quintín andando maquinalmente por una calle con la misma expresión.**

En 1951, ya en Méjico, Luis Buñuel realizó una segunda versión de «Don Quintín el amargao», que, a juicio nuestro, es inferior al film español. Tuvo en cuenta el guión de 1935, con ligeras variantes respecto a la ambientación —la acción transcurría en Méjico— y a la dramatización lacrimógena del sainete arnichesco. Respecto al anonimato de Buñuel en la versión producida por Filmófono, era éste muy relativo, pues toda la crítica zaragozana, sin

excepción, volcada en elogios hacia el film, lo señalaba como una gran realización «de nuestro paisano Luis Buñuel». El «secreto» se había filtrado más de lo debido y el nombre de Luis Marquina como director apenas contaba para los críticos zaragozanos.

Respecto a la versión mejicana de «Don Quintín el amargao» (1951), tenía más variantes de procedimiento que modificaciones temáticas. Una de las más destacadas era la supresión de toda la música de Jacinto Guerrero, incluída la cancioncilla que corean los parroquianos del cafetín, que pone frenético al iracundo personaje. Hay importantes modificaciones en los diálogos, y Teresa ya no es Teresa, sino Marta. La maldición de Marta a su propio padre en la escena que hemos transcrito (con un decorado que no igualaba, ni mucho menos, al realizado por José María Torres para la versión española), quedaba así en el film mejicano: —**¡Desgraciado, Dios lo tiene que castigar por hacer tanto mal! ¡Se tiene que morir como una rata, odiado por todos, como yo lo odio!** Se intercalaba en esta escena cumbre, música de impacto dramático que venía a reforzar la flojísima interpretación. Otra supresión que en el film español causaba gran regocijo entre el público y que, evidentemente, tenía cierto saborcillo surrealista, era la de la huida de Angelito, en un patín de manillar, para escapar de las iras de don Quintín. Resultaba comiquísimo ver patinar desesperadamente al enclenque Luis Heredia, apoyando un pie en el suelo para dar impulso al juguete infantil, en su intento de hacerlo «volar», mejor que correr.

«El sainete de don Carlos Arniches —diría Antonio Guzmán Merino en "Cinegramas" del 27 de octubre de 1935—, es decir, entraña popular, auténtico latido del corazón de nuestro pueblo, halla expresión en imágenes que son fuerza centrífuga, lenguaje universal al servicio de ideas y preocupaciones peculiares. Lo típico, o sea, lo humano, sentido de un modo propio, se alía con lo universal en «Don Quintín el amargao». Sin esta colaboración, habrá cinema, pero no estilo... Su realización —apoyada en un guión inteligente y hábil, que permite pasar con soltura de unos a otros episodios sin romper la continuidad y el ritmo de la acción— es... ¿cómo diríamos?, ortodoxa, en general... Hay momentos —por ejemplo, el de la canción en el café— que son un hallazgo feliz. Ese de la canción, sobre todos, lleno de humor, gracia y originalidad, es uno de los mayores aciertos logrados hasta ahora por el cinema español.»

GRALTO

LUNES a las 10½ EN FUNCION
de GALA SENSACIONAL ESTRENO

LA HIJA de Juan Simón



CON ANGELILLO * PILAR MUÑOZ * CARMEN AMAYA *

F
NO ES una película de lo que hasta ahora se ha llamado fácilmente ambiente popular.

ES lo que la música de Falla o los romances gitanos de García Lorca: la superación de la raíz popular del arte.

NO ES solamente una película netamente española.

ES una gran obra de arte sobre un formidable tema español.

COLECCION NACIONAL "FILMOFONO" Nº 2

Publicidad de Enrique Herreros, para «La hija de Juan Simón».

«LA HIJA DE JUAN SIMÓN»

La publicidad de Herreros para «La hija de Juan Simón» fue cosa seria. Decía, nada menos: **«No es una película de lo que hasta ahora se ha llamado fácilmente «ambiente popular». ES lo que la música de Falla o los romances gitanos de García Lorca: la supe- ración de la raíz popular del arte. NO ES solamente una película netamente española. ES una gran obra de arte sobre un formidable tema español.»**

En el fondo, había mucho de verdad en la gacetilla publicitaria, al menos en su enfoque entrañablemente popular cuidadosamente seleccionado para impactar al público. Y no cabe duda que lo lograba. En el argumento —que no resistiría un análisis demasiado severo— se agrupaban elementos españolistas ligados a la tradición (el culto a los muertos), el romanticismo (recuerdo del amor de Carmela cantado por Angel), el tipismo y el folklore (cuadros rurales de ambiente andaluz; la presencia de la bailaora interpretada por Carmen Amaya) y un dramático desenlace, con su perdón y todo por pasadas culpas. El film contenía bellos fragmentos en claroscuro (Beltrán logró una maravillosa fotografía de tintes sombríos); secuencias donde se tocaba con inteligencia la fibra sentimental popular (la canción del presidiario, de matiz tris- tón, con unas réplicas del coro de presos que creaban un con- trapunto cómico) y la persistencia del drama apuntado en cancio- nes que son puro romance de ciegos, cuando no de auténtico signo lorquiano.

El argumento, muy resumido, nos daba esta continuidad: Carmela, hija de Juan Simón, el enterrador, se enamora de Alfonso, señorito de la ciudad. Esto entristece a Angel, muchacho adoptado por Juan Simón, enamorado secretamente de Carmela. El pueblo mira con poca simpatía los amoríos de la hija del enterrador con el señorito forastero. Pero el romance termina cuando Alfonso sale del pueblo sin despedirse de Carmela. La joven, abrumada, no re- siste la ausencia de su amor y una noche huye de su casa, dejan- do una nota a su padre, diciendo que se marcha a Madrid para trabajar y estar cerca de Alfonso.

Para Alfonso, la aventura con la muchacha ha sido una de tantas, aunque le procura un empleo en un cabaret, advirtiéndole que desea seguir soltero. Esta declaración es dolorosa para Carmela, pero la afronta con valentía. Miente a su padre, escribién- dolo que se ha casado con Alfonso e incluso le envía un regalo



Pilar Muñoz, en «La hija de Juan Simón». (Colección del autor.)



para él y otro para Angel. El bueno de Juan Simón es feliz con la mentira de su hija y Angel acepta la nueva con resignada tristeza. Un día, el joven escucha por la radio la noticia de un concurso para descubrir la mejor voz desconocida y Angel, animado por sus vecinos, decide viajar a Madrid para participar en el mismo. Ya en Madrid, en la pensión donde se hospeda Carmela montan una farsa piadosa para que Juan Simón no sospeche nada. En el concurso radiofónico, Angel se lleva el primer premio. En una fiesta en la que se agasaja al triunfador, descubren el engaño. Profundamente disgustado, Angel golpea duramente a Alfonso, al que hiere fortuitamente. Más tarde, Angel es encarcelado. Juan Simón, dolido, vuelve al pueblo.

Angel, en la cárcel, recibe un día la visita de Carmela, pero la rechaza con furia y luego le reprocha todas sus faltas. Carmela vaga por las calles, y en la mayor miseria regresa al pueblo, donde conoce el desprecio de las gentes. Huye. Pasado el tiempo, se dice que murió y su muerte es cantada en los romances y llorada por el hombre que la amó.

«CENTINELA ALERTA»

Tuvo también impacto popular la producción número 3 de Fil-mófono, «¿Quién me quiere a mí?», que introduce, en una trama



«La hija de Juan Simón», con Pilar Muñoz y «Angelillo». (Col. del autor.)

decididamente folletinesca, a una niña prodigio, Mari Tere, triunfadora del concurso convocado por la productora para encontrar a una pequeña actriz de rasgos similares a los de Shirley Temple, que por estos años ponía los ojos brillantes a las madres espectadoras, que veían en sus mohines graciosos algunas de las particularidades infantiles de sus pequeñas hijitas. Una gloria.

Enrique Herreros, inteligente jefe de publicidad de la productora, realizó un buen trabajo para el lanzamiento de la nueva película de Filmófono: **«¿Un film español?... Sí. Pero también un film europeo»**, decían las gacetillas publicitarias para que el film tuviese fuerte impacto. El cine europeo tenía por aquellas calendas un sello de garantía intelectual, digno de emularse, a pesar de que para su lanzamiento en el Palacio de la Música de Madrid se anunciase como **«la película de todos los públicos»**, que no de-

jaba de ser un contrasentido. Parece ser —y J. F. Aranda así lo apuntó en su libro sobre Buñuel— que en «¿Quién me quiere a mí?», Sáenz de Heredia tuvo una relativa libertad, mayor libertad que en «La hija de Juan Simón». Sáenz de Heredia, entrevistado por Antonio de Jaén, para la revista «Cinegramas», al ser preguntado si estaba contento del film, contestó: **Muy contento. «¿Quién me quiere a mí?», antes de comenzar su rodaje, encerraba para un servidor la incógnita de si en su realización lograría, como era propósito de todos al hacer este ensayo, un avance hacia el cinema consistente y de estilo, que tanta falta nos hace. Una vez terminada la película, puedo asegurar que el ensayo está plenamente logrado.** Bien puede encerrar una segunda intención eso de la **incógnita** y lo del **avance hacia el cinema consistente**, refiriéndose a su destino como director del film, aunque lo del **avance** no fuese más que una frase hecha, pues el ensayo era ostensiblemente inferior a las producciones número 1 y número 2 de Filmófono.

Fernández Cuenca destaca en su «Imágenes de Jean Grémillon» que el director francés regresó a España en 1936, «para llevar un argumento de Arniches basado en una obra teatral, pero destinado, ante todo y sobre todo, al lucimiento de "Angelillo", artista popular, al que un par de películas anteriores encasillaban en una determinada tendencia comercialísima. No tendría esta vez Grémillon la libertad que le otorgaron los productores de "La Dolorosa" para escribir por sí mismo la adaptación, pues el guión de "¡Centinela alerta!" ya estaba hecho y a él debería ajustarse, así como al plan de rodaje establecido por Luis Buñuel, a la sazón en funciones de jefe de producción de la empresa Filmófono.

«Como Grémillon era hombre incapaz de enfadarse con nadie —sigue diciendo Fernández Cuenca— y menos aún de sostener situaciones violentas, resignóse a cumplir cuanto Buñuel le imponía, aunque para ello hubiese de sacrificar todas las posibilidades creadoras que podrían redimir con refinamientos de calidad expresiva los designios archicomerciales perseguidos... Así pasó por las pantallas españolas como obra anónima y así cumplió sus designios de llegar al gran público, ignorada de las clientelas más escogidas, una realización de Jean Grémillon, merecedora de muy diferente estima. Pues si el desarrollo temático de "¡Centinela alerta!" está lleno de concesiones a la galería y las muestras del repertorio de canciones del protagonista aparecían muchas veces incrustadas de cualquier manera, la armonía plástica del film es sorprendente, el tono de las escenas fundamentales tiene calidad

y la dirección de los intérpretes descubre una cuidadosa atención, hasta el punto de que nunca "Angelillo" haya dado en su carrera cinematográfica tanta sensación de actor como en esa película, de categoría indudablemente menor en el conjunto de la trayectoria del gran cineísta francés, pero muy superior a lo que por cine decididamente comercial y popular, con ribetes de falso folklorismo, suele entenderse.»

El argumento estaba inspirado en «La alegría del batallón», cuento militar en un acto dividido en cuatro cuadros, original de Carlos Arniches y Félix Quintana, con música del maestro José Serrano. La adaptación, desde luego, era muy libre y se le había despojado totalmente de la música del maestro Serrano. En sustitución, Daniel Montorio compuso la música de las canciones y alguna otra de ambientación. Al preguntarle al maestro las causas que motivaron tal decisión con la música de la zarzuela, se que-



Eduardo Ugarte, guionista de las películas de Filmófono, durante su estancia en Hollywood, entre Stan Laurel y Oliver Hardy, con sus compatriotas José López Rubio y Edgar Neville. (Colección del autor.)

SABADO
de
GLORIA
ESTRENO:

¿QUIEN ME QUIERE A MI?

¿ UN FILM ESPAÑOL ?... SI. PERO, TAMBIEN UN FILM EUROPEO

UNA MARCA: **FILMOFONO**
 UNA ESTRELLA: **Lina YEGROS**
 UN DESCUBRIMIENTO: **MARY-TERE**
 UN DIRECTOR: **Saenz de HEREDIA**

LA PELICULA de TODOS los PUBLICOS en
Palacio de la MUSICA

3A PRODUCCION NACIONAL "FILMOFONO"
 con JOSE BAVIERA * J. MARIA LINARES RIVAS *
 FERNANDO FREIRE de ANDRADE * MANUEL ARBO
 LUIS de HEREDIA * CARLOS del POZO y
 PABLO HIDALGO

Publicidad de Herreros, para «¿Quién me quiere a mí?»

dó sorprendidísimo, pues era la primera noticia que tenía al respecto. Incluso dudó de que José Serrano hubiese accedido al expolio. Misterios del cine. Fue estrenada la zarzuela «La alegría del batallón» la noche del 11 de marzo de 1909, en el teatro Apolo, de Madrid.

En el primer cuadro de la obra teatral, que se desarrolla en la región valenciana durante una de las guerras carlistas, deben alojarse en una casa de labor, los soldados Cascales, Carapocha, Milocho, Tajuña, Requena, Pérez, Rafael Montoya y el sargento Pereira. Todos lo pasan lo mejor posible, menos Rafael, que se muestra taciturno. Confiesa a sus compañeros que no puede vivir sin su Dolores, y por eso ha decidido desertar. Llega un aviso del coronel para que el sargento se presente a recibir órdenes. Antes de que Rafael pueda evadirse llega el sargento con un fraile y varios soldados para arrestar al autor de un robo sacrílego en el monasterio de Nuestra Señora de Lucena. Identifican a Rafael como el autor de la sustracción de la cruz de brillantes de incalculable valor. Rafael saca la cruz envuelta en un papel y la devuelve.

El cuadro segundo presenta la llegada de Dolores que lleva un niño de pecho en brazos; llega acompañada de unos gitanillos. Cascales, muy triste, medita la forma de salvar a Rafael, que ha sido conducido a la prisión entre un pelotón de soldados con bayoneta calada. Dolores se da a conocer como la novia de Rafael mientras que Cascales la hace responsable de su situación actual. Dolores pide entrevistarse con el preso. Rafael contempla a Dolores a través de la reja y cantan el famoso dúo: «¡Ay Rafael de mi alma! / ¡Ay Dolores de mi vida! / Sufres tú así por mi causa... / No llores Dolorcilla / no me llores...». Cascales dice con alegría que ya encontró la salvación de Rafael.

En el cuadro tercero se celebra el consejo de guerra de Rafael al que se pide el máximo rigor militar por su delito. Al ser requerido un testigo, se presenta el soldado Cascales. Cuenta una historia llena de piedad de una ermita ruinosa en tierra granadina llena de pobreza y soledad, donde la Virgen de las Angustias parece mirar al joven con amor. Rafael pide porque él y su novia puedan reunirse pronto. Entonces un resplandor le ciega y se le aparece la Virgen que quiere pagarle su devoción y cuidado (le llevaba flores todos los días a su altar de la ermita). Aquí soy rica, le dice la sagrada imagen, y puedo devolverte el bien. Y le alargó la cruz de brillantes para que salvara a su novia de la

caída. No ha sido un robo, señores —dice Cascales—, sino un milagro de la Virgen...

En el cuadro cuarto se divulga la sentencia del tribunal militar. Dice así: «Soldados: Orden general del batallón. Artículo primero: El consejo de guerra contituido para juzgar al soldado Rafael Montoya, oída la declaración de un testigo que atribuía a un regalo de la Virgen lo que se juzgaba un robo, consultó a la comunidad de los Padres Jerónimos, y éstos manifiestan terminantemente, que no es posible dudar —sin pecado de herejía— de que la milagrosa imagen que veneran haya podido realizar el hecho portentoso que se le atribuye. En su virtud, el Tribunal, que no se atreve a rechazar este piadoso dictamen, se ve obligado a absolver libremente al reo. Pero como estos dones celestiales, de repetirse, perturbarían el rigor de la disciplina, el Tribunal se ve, asimismo, en la necesidad de dictar, con todo respeto y veneración, otro artículo, que es el siguiente: Artículo segundo: Todo soldado que en lo sucesivo acepte regalos de los santos, será pasado por las armas.»

Rafael, ya en libertad, se abraza a Dolores, mientras Cascales es feliz por haber salvado a su amigo.

El tema era tentador para Luis Buñuel, tal como lo hemos transcrito, pero el guión conservaba su apariencia castrense como un motivo de arranque de una trama casi en su totalidad diferente. El argumento, a grandes rasgos, esa éste:

Día de fiesta en la casa solariega de doña Pura, ya otoñal, que busca con estos pretextos un buen marido para su hija, muchacha cursilota y relamida, que bebe los vientos por Arturo, el sobrino de don Servando, que pasa unos días en la finca de su tío. Arturo es un señorito de Madrid, que busca divertirse con las lugareñas sin más complicaciones. En la fiesta conoce a Candelas, una bellísima labradora a la que saca a bailar con el consiguiente disgusto de la anfitriona.

Después de este encuentro, Arturo demora su regreso a Madrid, y asedia concienzudamente a Candelas, que lo rehúye presintiendo el peligro. Un día sorprende a la joven bañándose en el río, y tras ligero forcejeo la seduce. Tras la violación, Arturo desaparece. Pero pronto es conocido en el pueblo el desliz de la bella Candelas. Nace, con vergüenza para Candelas, una niña. La madre decide ir a la capital a pedir auxilio al padre de su hija.



Lina Yegros y la niña Mary-Tere, en «¿Quién me quiere a mí?». (Col. autor.)

Con su pequeño hato de ropa y carretera adelante, andando, triste y cansada, llega a Valdenogales. Acampa en el pueblo un batallón de soldados.

Conocemos entre ellos a Angel y «Triburcio» en una de sus divertidas bromas cuarteleras, para eludir con ingenio una orden de su superior, el sargento. Angel posee una voz hermosa y distrae a sus compañeros con bonitas canciones. El amo de la casa donde se aloja el batallón sufre de sonambulismo y asegura que si hay un sonámbulo entre la tropa, puede servirle de cobaya para estudiar los motivos de esta enfermedad. El capitán pide al sargento vigilancia, por si hubiese algún sonámbulo en el regimiento.

Candelas llega a la casa donde se alojan los soldados y llama. Dice que necesita hablar con don Arturo. Arturo, sorprendido, la

trata duramente y aprovechando una oportunidad huye hacia Madrid, dejando de nuevo abandonada a la mujer caída. Conmovidos Angel y Tiburcio, deciden apadrinar a la niña. Angel, enamorado, improvisa una canción que dice: «Toques de amor y de guerra / suenan igual para mí, / que sin amor y sin lucha / no puede el hombre vivir...» Tiburcio decide robar del gallinero una gallina que le ha gustado. Sorprendidos, Angel finge sonambulismo, con lo que se alegra el dueño de la casa, que así podrá estudiar la enfermedad. Pero pronto le sacan de su error y entonces deciden descubrir al verdadero ladrón. Al fin Tiburcio es descubierto en una divertida situación. La condena es permanecer varios días en el gallinero, en compañía de las aves...

Cumplido el servicio militar, Angel decide lanzarse al mundo del arte y explotar su bella voz. Poco a poco va ascendiendo en su carrera, mientras ayuda a Candelas y a su niña. «Tiburcio» ganaba su vida como limpiabotas. Angel triunfa al fin en un teatro de categoría. Con el dinero ganado, el cantautor compra a Candelas un estanco. La vida empieza a sonreír a la desgraciada mujer. Angel le declara su amor al que Candelas corresponde con toda su alma. Angel debe partir en gira a provincias, dejando a Candelas y a la niña al cuidado de Tiburcio.

Angel regresa de la «tournée» y el romance con Candelas sigue. Un día se presenta en el estanco Arturo que pide a Candelas dinero prestado. El le recuerda el día del río en el pueblo haciendo chantaje a la atemorizada mujer. Sube a la habitación de ella y en un descuido le sustrae del bolso una fuerte cantidad de dinero al tiempo que saca un molde de la llave. Angel ha visto subir a Arturo a la casa y se muestra celoso. Huye de allí. Candelas recibe días después una carta de despedida de Angel, diciendo que no volverán a verse más.

Pero puede más la nostalgia. Una noche llega el cantador al estanco. Entra y le parece ver una sombra. Reconoce a Arturo y lucha con fiereza hasta que accidentalmente, cae muerto. Un bidón de bencina se derrama por el suelo y una chispa la inflama. El estanco queda destruido por las llamas...

Angel, desmoralizado, se niega a debutar en el estreno de la nueva revista, pero entre bastidores ve a Candelas, a la niña y a Tiburcio. Esa noche es su noche más completa, de doble triunfo.

Transcribimos una secuencia del guión de la película. Aquella en que Angel va poniendo a Candelas al corriente del estanco.



«Angelillo» y Luis Heredia, en «¡Centinela, alerta!» (Colección del autor.)

Núm. 82.—**Varios planos de Angel y Candelas trabajando en el reducido espacio del estanco. Ordenando paquetes, sacando cuentas, apilando cajas de cerillas. Los planos encadenan con**

Núm. 83.—**Candelas mira con inmenso cariño a Angel. Este, alborozado, le sonríe.**

ANGEL.—¡Bravo, Candelas, eres una discípula admirable!

CANDELAS.—¡Con un maestro como tú...! ¿Quién iba a decirme a mí, que no sabía más que labrar la tierra y recoger las espigas, que me iba a convertir en una estancuquera de la capital?

ANGEL.—Ya ves, ¿y a mí quién me iba a decir que me ganaría la vida cantando?... Cuando cantaba en el campo, en la época de la siega, se me oía desde muy lejos y muchas veces mis compañeros dejaban de trabajar para escucharme. Esto no le gustaba mucho al amo y me reñía porque cantaba. También

en el cuartel me reñían porque cantaba. Y nadie sabía ver que con el canto, con este grito que me sale del alma en notas llenas de armonía, me iba yo a ganar la vida.

CANDELAS.—(**Emocionada.**) Es una locura querer ahogar lo que se lleva dentro.

ANGEL.—(**Convencido.**) Nadie puede ahogarlo, Candelas. Cuando se tiene voluntad y se siente de veras se consigue siempre lo que se anhela. Yo he conseguido cantar en teatros; tú has conseguido subir a tu hija sin ayuda de nadie.

CANDELAS.—No digas eso... Me has ayudado tú, Angel.

ANGEL.—No. Yo no he hecho más que prestarte un poco de apoyo, pero tú te has ganado el pan que has comido. ¿O es que acaso crees estéril el trabajo que has hecho en nuestra casa? ¿O es que piensas que nada vale lo que tú has hecho por Tiburcio y por mí?

Núm. 84.—**Primer plano de Candelas.**

CANDELAS.—(**Más emocionada.**) Es tan poquita cosa al lado de lo que vosotros, tú particularmente, habéis hecho por mí. Lo primero que hicisteis fue tratarme con afecto cuando me vi de todos abandonada...

Núm. 85.—**Candelas y Angel, la cámara inicia un avance.**

CANDELAS.—...No me conocíais de nada y, sin embargo, me brindásteis espontáneamente vuestra simpatía y vuestra ayuda. Eso no se paga con nada, ni con toda una vida de sacrificios, Angel.

Núm. 86.—**Candelas y Angel quedan mirándose fijamente, con cariño inmenso.**

Núm. 87.—**Cambio de ángulo. Salón en casa de Candelas y Angel.**

Núm. 88.—**Candelas y Angel, ante el piano.**

ANGEL.—He compuesto una canción pensando en ti, Candelas. Yo mismo he hecho la letra y la música. Antes de cantarla ante el empresario me gustaría que tú la oyeras y me dijeras tu opinión acerca de ella.

CANDELA.—Canta, Angel.

Núm. 89.—**Candelas abre el teclado del piano y Angel se sienta y empieza a tocar. Encuadre de Angel.**

ANGEL.—(**Cantando.**) Le dije a mi chiclanera: / hasta mañana, y me fui / con la moza volandera / que en un colmao conocí... / Pero bien he padecío, / que he sío herío / por una traición... / ¡Ay!... qué penita la mía / por una falsía/ de mi corazón...

Núm. 90.—**Encuadra a Candelas y retrocede la cámara para captar a ambos.**

ANGEL.—(**Cantando.**) ¡Ay!... Vente a mi vera Chiclana... / Camino sembrao de flores / encontré a la chiclanera / que penaba por amores. / Chiclanera, / yo que también he sufrío / por no ser querío, / estoy a tu vera... / ¡Ay!... Para calmar tus dolores, / aquí me tienes rendío, / que ese amor que se te muere / para mí vuelve a vivir, / Chiclanera... / Porque estoy arrepentío / y too el mundo es mío / teniéndote a ti... / Supliqué a mi chiclanera / que tuviera compasión; / y me contestó altanera / que no tenía perdón... / Por su amor fui peregrino / y el camino / de mi gran dolor... / los zarzales que me hirieron / al fin me dieron / su más bella flor.

Núm. 91.—**Avance de la cámara encuadrando a Candelas, con los ojos arrasados de lágrimas.**

Núm.—92.—**Candelas y Angel, visiblemente emocionados.**

ANGEL.—¿Te ha gustado?

CANDELAS.—¡Tanto! Si al público le gusta tanto como a mí vas a tener un éxito rotundo. Angel, te felicito.

ANGEL.—Cuando se tiene inspiración al lado no es difícil conseguir lo que se intenta. Mi inspiración eres tú, Candelas, tú que has sido tan buena y tan piadosa para dos pobres soldados que no tenían familia ni hogar. Tú has sido nuestra madre.

CANDELAS.—(**Protestando con emoción.**) Angel, para el carro. No hay que exagerar las cosas.

ANGEL.—(**No puede contenerse y coge a Candelas por los brazos y murmura con emoción.**) Te quiero, Candelas, te quiero. (**Angel sale, como si huyera, de la habitación.**)



«Viridiana». (Colección del autor.)

LA EXPERIENCIA DE «VIRIDIANA»

«Viridiana —ha dicho el padre jesuita Manuel Alcalá— es un aguafuerte de la mejor tradición goyesca, digno de figurar en la galería de la picaresca nacional española. Su calidad cinematográfica es extraordinaria, tanto en ambientación como en fluidez narrativa, en claroscuro fotográfico como en dirección de intérpretes. Religiosidad y erotismo se mezclan en una crítica brutal y agresiva del catolicismo burgués español, que Buñuel había conocido en su infancia y juventud.» El argumento de «Viridiana» podemos resumirlo en lo más esencial:

«Don Jaime, viejo hidalgo español, vive retirado en una hacienda abandonada desde la muerte de su esposa, ocurrida hace treinta años, en la misma noche de su boda. Recibe la visita de su sobrina, Viridiana, novicia de un convento, la cual se parece extraordinariamente a su esposa. Ella viene a despedirse de su tío antes de profesar definitivamente. Ante el parecido, don Jai-

me se enamora locamente de Viridiana, pero ni sus ruegos ni su solicitud matrimonial consiguen convencerla de que se quede a su lado. Una noche, la anterior a su partida, don Jaime convence a Viridiana de que se pruebe el vestido de novia de su tía. Con el concurso de Ramona, la sirvienta, vierte una droga en el café de Viridiana e intenta poseerla, aunque renuncia en el último momento. Al día siguiente, dice a Viridiana lo que ha sucedido y ésta parte, horrorizada. Cuando va a tomar el autobús que la conducirá al convento, se entera de que su tío acaba de ahorcarse...

Viridiana regresa a la propiedad de don Jaime: por el momento no volverá al convento. Se siente culpable de la muerte de su tío y quiere expiar su falta. En la hacienda está también Jorge, hijo natural de don Jaime, y Lucía, la mujer con quien él vive. Viridiana se ha consagrado a la caridad: recoge mendigos y los instala en la casa. Jorge quiere arreglarlo todo: que la finca empiece a producir, que la vida retome su curso. En seguida hay diferencias entre ellos por sus diversas visiones de la vida. Jorge querría expulsar a los mendigos, encuentra todo eso inútil y absurdo, mientras que Viridiana acoge cada vez a más y redobla sus sacrificios y vida de ermitaña. Las relaciones entre ambos son distantes, extrañas. Lucía, ante el comportamiento de Jorge, lo abandona, vagamente celosa de Viridiana.

Un día, Jorge y Viridiana deben ir a la ciudad para tratar de asuntos notariales. Los mendigos, pensando que no volverán hasta el día siguiente, toman la casa por asalto y organizan un gran banquete. Comen, beben, bailan, practican el amor... El velo de novia de la mujer de don Jaime sirve de disfraz a uno de los mendigos; los armarios son vaciados, la casa se convierte en escena de una orgía increíble. Jorge y Viridiana vuelven antes de lo previsto. Los mendigos huyen al pueblo. Hay dos que se quedan, y mientras Ramona va a buscar socorro, intentan violar a Viridiana, después de haber puesto a Jorge fuera de combate. Este incita a uno de los mendigos a que mate al otro, ofreciéndole una suma de dinero, consiguiendo así salvar a Viridiana.

La paz ha vuelto. Jorge juega a la baraja con Ramona, con la que tiene ya relaciones. Viridiana intenta, en vano, reemprender su vida de sacrificios y oraciones. Va al cuarto de Jorge, tímida y confusa. Ramona quiere irse, dejarlos solos. Pero Jorge lo impide. Invita a Viridiana a sentarse con ellos, y los tres reanudan el juego del tute interrumpido.»

«Viridiana —dice José Francisco Aranda— constituye el film delirante con el que Buñuel ha dado al cine español el equivalente

cinematográfico de «El Buscón», «Los Sueños», la picaresca, Galdós. No es la única España que debemos ver, pero es una de las auténticas. Al realizar esta obra, verdaderamente artística, Buñuel no se proponía hacer otra cosa que presentar su visión española. Con ello no se dogmatiza ni se generaliza y mala fe es necesaria para tomar el film en tal sentido. Aunque para construir cualquier pieza de la imaginación hay que basarse en datos reales. Para hacer su pesadilla de «Viridiana», Buñuel ha tenido que tomar un tipo de mujer —abundante en nuestro país; un tío propietario de latifundios que quedan improductivos, como los hay en España— y éste es uno de nuestros graves problemas; unos mendigos, que los tenemos; unas irreverencias y blasfemias dichas por los personajes, que aquí se dicen. Todo esto no son críticas, sino observaciones. Como lo es la navaja con forma de crucifijo, fabricada en Albacete en serie... Lo profundamente revolucionario de «Viridiana» es que también es una película inocente.»

TRISTANA

Dos circunstancias importantes se dan en «Tristana»: el estudio meticuloso de los caracteres centrales, que es contradictorio a veces, y la visión incisiva de una sociedad atenta siempre a la estrategia de casino, al ocio y al comentario intrascendente, mitad moralizante mitad envidioso. La sociedad que rodea a don Lope arropando sus amores con su pupila, es variopinta y mezquina. Buñuel hace una buena disección de sus flaquezas y pretensiones, manteniendo el tono crítico que tanta fama ha dado a Buñuel y ofreciendo la sociedad española de aquel tiempo —que bien puede ser el de siempre— cargada de represiones y disimulos de toda índole. El tono austero de Buñuel se adapta perfectamente a la narrativa galdosiana, con tipos y ambientes llenos de colorido y también de contradicciones:

Don Lope, a pesar de que sus recursos económicos son cada vez más escasos, mantiene su sentido caballeresco del honor y su posición social como si fuera un don Juan a ultranza, progresivo y liberal. Tristana, a raíz de la muerte de su madre, pasa a vivir a la casa de don Lope y cae bajo su tutela, primero como subordinada y luego como señora de la casa. Momentáneamente, ella le abandona y se fuga con un joven artista, Horacio. Al fallecer la hermana de don Lope, éste se convierte una vez más en hombre rico. Tristana, ahora gravemente enferma a causa de un tumor en una pierna, regresa para pasar sus últimos días en la casa



Luis Buñuel, dirigiendo «Tristana» (1970). (Colección del autor.)

del hombre al que considera como su padre. Horacio le acompaña, establecen un horario de visitas, pero don Lope no se da por vencido y utiliza un piano de cola y bombones como anzuelo. Después de la amputación de la pierna, Tristana decide permanecer con el viejo. Convince a don Lope para que vayan a casarse a la iglesia y poco después vemos cómo abre los grandes ventanales de su dormitorio como para asegurarse de que un ataque cardíaco puede ser mortal. Mientras Tristana está asistiéndole en la agonía, Buñuel hace una pequeña recapitulación con un sistema cronológico a la inversa sobre los momentos anteriores en

sus relaciones y sin dar apenas importancia a los otros dos personajes: la criada de don Lope, Saturna y su hijo sordomudo, Saturno.

«Esta presentación —dice Raymond Durngat— forma parte de la esencia de la película.»

Luis Buñuel construye su film clásicamente; indaga en los personajes estableciendo conductas previas, que remacha luego en sus contrastes, en su evolución. Del ambiente no hace un decorado, sino un clima específico que no puede ser otro, para las gentes que por él transcurren. El diálogo es mordiente y el gesto blando de Tristana se torna hacia el final duro, rencoroso y despiadado. Es que ha pasado la edad en que la realidad abre ante nosotros un camino áspero, más para la mujer mutilada, sin ilusiones. Los personajes todos, en su pequeño mundo, establecen su pobretonería mental. Buñuel muestra una sociedad sin vitalidad. Asistimos también a los primeros conatos del despertar de la clase trabajadora, sufriente y marginada. Bien puede ser «Tristana», por sus dimensiones y alcances, el mejor film del cine español, pese a las acusaciones de integrado que se han hecho a Buñuel a causa del rodaje de este film en España.

ALGO SOBRE LA PATOLOGÍA DE BUÑUEL

En el año 1966, Pedro-José Sempere y yo empezamos a preparar un número homenaje a Luis Buñuel, para la revista valenciana «Positivo», impresa en Algemés, de la que solamente se publicaron los números 1 y 2. El material para el tercero iba a ser muy interesante, pues junto a una gran entrevista con Buñuel, se insertarían estudios de sus films más significativos con abundante material iconográfico, que no faltaba. Entre las valiosas aportaciones que yo conseguí en Zaragoza y de la familia Buñuel concretamente, fue un artículo de Pedro-Christian García Buñuel, que por entonces cursaba la carrera de Medicina, que titulaba «Algo sobre la patología de Buñuel».

Con frecuencia se ha especulado mucho sobre una continua actividad de Buñuel en el cine. Se dice que sus declaraciones y afirmaciones sobre que el último film salido de sus manos, será el último y más tarde se contradice con una nueva película, obedece a una «posse» calculada. Es una acusación falsa, ya que Luis Buñuel es afable, sencillísimo y muy hablador, siempre que se sienta a gusto con su interlocutor. Pocos sospechan que Buñuel debe hacer un gran esfuerzo para volver a dirigir; que está ago-



Fernando Rey y Catherine Deneuve, en «Tristana». (Colección del autor.)

tado y sólo su gran amor por el cine pueden arrancarle de su tranquilo refugio mejicano, para volver de nuevo a Europa y ofrecer al mundo una nueva maravilla. La «patología» escrita por el sobrino de Buñuel en 1966, puede darnos idea aproximada del esfuerzo del gran director aragonés, en cada film que sale de sus manos.

«Abunda —dice Pedro-Christian García Buñuel— la bibliografía biográfica sobre Luis Buñuel, pero raramente incluye detalles sobre sus rasgos patológicos, por lo que me dispongo a describir, brevemente, a título de curiosidad, alguna de sus características morbosas con algún comentario marginal. Naturalmente, este artículo no pretende adoptar forma de historia clínica pero aun así pudiera ser interesante, o al menos curioso. Nacido en 1900, contrae durante su infancia catarros, amigdalitis, sarampión y parotiditis (paperas), sin complicaciones. Nada fuera de lo corriente. Más tarde, en Calanda, tiene su primer accidente traumático al disparársele accidentalmente una pistola en la mano.

A los dieciocho años se le inicia una ciática aguda y rebelde que, con intermitencias, le dura hasta los cuarenta y cinco años. En 1943, debido a una inmovilidad total durante dos meses originada por la ciática, está al borde de la muerte. Es curado totalmente por una doctora quiropráctica en Los Angeles. Dicha ciática pudiera ser la causa de su característica forma de andar, así como del hecho de que sistemáticamente duerma sobre una tabla. En caso de no disponer de ella durante sus viajes, lo hace en el suelo.

A los treinta y cuatro años y al parecer como consecuencia de un tiro disparado por él en el Tiro Nacional de Zaragoza, se le inicia una sordera parcial en el oído derecho. El oído izquierdo empieza a deteriorársele años después.

Actualmente su sordera obedece a un triple mecanismo: circulatorio, nervioso y psíquico. Debido al último su agudeza auditiva, ya considerablemente disminuída, sufre fluctuaciones, haciéndose menor cuando está nervioso o preocupado. Los viajes en avión suelen producirle un aumento de su sordera en forma reactiva que se prolonga por unos días.

Siempre ha sido un gran aficionado a la música, pero actualmente, valga por ejemplo, no encuentra una diferencia notoria entre los «Ecos de la Jungla» de Elligton y «El ocaso de los Dioses» de Wagner. Puede escucharlos, pero difícilmente discrimina. Buenos especialistas han desechado la posibilidad de una in-

intervención quirúrgica satisfactoria. Por lo demás él odia los quirófanos y jamás pasó por uno de ellos.

Sería una interpretación en exceso simplista el pensar que por esta causa rechaza el acompañamiento musical en sus últimos films. Tiene razones menos inmediatas y más importantes. Sin embargo, según suele decir en tono de broma, le encantan las habitaciones grandes, barrocas, llenas de alfombras y cortinajes y las reuniones restringidas, pues de este modo evita las reverberaciones sonoras.

Poco después de fijar su residencia en México, sufre una disentería amebiana de cierta duración de la que cura por suerte, sin que le queden secuelas. Quizá a causa de este episodio es por lo que se inclina al consumo de agua mineral antes que al de otras de procedencia más dudosa.

Entre los 59 y 60 años pasa varias crisis de «Vértigo de Ménière» de corta duración, probablemente no ajenas a la lesión vestibular que padece. No han vuelto a repetírsele. En 1958, en vistas a una posible intervención de tabique nasal, se le practica un análisis de sangre y se comprueba una cifra de 280 mgr. de glucosa por 100 cc. Se hace un diagnóstico de diabetes. Actualmente toma casi todos los días una pastilla de «Rastinèn» y lleva una dietética casi normal. Como tal diabético o quizá independientemente de ello, gusta de comer y beber a menudo, preferentemente vino.

Es magnífico conocedor de vinos y aunque jamás apuesta, le gusta asegurar que ningún joven es capaz de aguantar lo que él, mano a mano, bebiendo. «La juventud tiene estroncio en la sangre», dice. Rabal, Saura, Camús... podrán dar fe sobre si ello es cierto. En todo caso tiene un sobrino que en esto creo que podría estar a la altura de las circunstancias.

Puede dar lecciones, y a menudo las da, sobre la forma en que una botella de vino debe ser manejada y servida.

Prepara también un cocktail de composición propia, el «Buñueloni», cuyas proporciones no creo discreto el exponer sin su consentimiento.

Por contraposición a su sordera posee un magnífico olfato. Puede averiguar a muchos metros si un café fue hecho con una manga nueva insuficientemente hervida o si la manga llevaba bastante tiempo sin ser utilizada. Por razones obvias, el café lo edulcora con sacarina.

Tiene un discreto enfisema pulmonar, hipertrofia ventricular, buena ventilación diafragmática y zonas de calificación en la aorta. Su electrocardiograma, que desde 1965 no ha sufrido variaciones notorias, puede resumirse así:

Bradycardia sinusal.

Eje izquierdo.

Prolongación en la conducción interauricular y suriculoventricular de primer grado.

Bloqueo incompleto de rama derecha.

Onda S hasta V6.

Muy sugerente de insuflación pulmonar.

Siempre fumando una cajetilla, a veces más, de tabaco negro emboquillado. Su tensión arterial es de 140 y 90 y mejor incluso que la de algunos de sus amigos médicos.

Y uno de sus últimos análisis:

Sangre:

Glucosa	105 mgs./100 c.c.
Colesterol	260 mgs./100 c.c.
Bilirrubina	0,8 mgs./100 c.c.
Urea	55 mgs./100 c.c.
Bilirrubinemia directa	Negativa

Orina:

Cilindros hialinos y algunos hematíes.

Casi siempre indicios de albúmina.

El resto normal.

Como puede comprobarse, estos resultados son prácticamente normales. No es de extrañar, pues Luis Buñuel engaña a sus médicos. Días antes de someterse a su reconocimiento periódico disminuye o suprime su consumo de hidratos de carbono, alcohol, café y tabaco, aumentando el de «Rastinon». Es un sacrificio que le compensa, pues ante el buen resultado de estos análisis puede luego, con tranquilidad, actuar libremente hasta la inminencia del próximo reconocimiento.

Se le aprecia un ligero exoftalmos, sus manos son fuertes y cuadradas como las de un campesino y sus orejas grandes. Para muchos pueblos orientales las orejas grandes son un signo de sabiduría.»

FILMOGRAFIA ESPAÑOLA DE LUIS BUÑUEL

Escasa es la obra de Buñuel realizada en España. Más escasos aún los estudios críticos o meramente informativos, de esa obra desconocida y poco estudiada de Buñuel. Establecemos aquí una filmografía del gran realizador aragonés, complementaria del estudio informativo que le precede.

1932. **LAS HURDES** (Tierra sin pan). Producción: Ramón Acín. Guión y dirección: Luis Buñuel. Ayudantes de dirección: Pierre Unik y Rafael Sánchez Ventura. Fotografía (blanco y negro): Eli Lotar. Montaje: Luis Buñuel. Comentario: Pierre Unik y Julio Acín, dicho por Abel Jacquín. Música: Fragmentos de la Cuarta Sinfonía de Brahms. Sonorización: Charles Goldblatt y Pierre Braunberger, en 1937. Duración: 30 minutos.
1935. **DON QUINTIN EL AMARGAO**. Producción: Filmófono, número 1. Distribución: Filmófono. Basada en el sainete de Carlos Arniches y Antonio Estremera. Guión: Eduardo Ugarte y Luis Buñuel. Diálogos: Eduardo Ugarte. Dirección: Luis Marquina (en los créditos) y Luis Buñuel. Fotografía: José María Beltrán. Música: Jacinto Guerrero. Decorados: José María Torres. Ingeniero de sonido: León Lucas de la Peña. Montaje: Eduardo García Maroto. Ayudantes de dirección: José Martín y Francisco Cejuela. Electricista: Fernando Guerrero. Estudios: C.E.A. Laboratorios: Cinematiraje Riera. Foto-fija: Manuel Novoa. Productor ejecutivo: Luis Buñuel. **Reparto:** Alfonso Muñoz (Don Quintín), Ana María Custodio (Teresa), Luisita Esteso (Felisa), Luis Heredia (Angelito), Fernando de Granada (Paco), Isabel Nájera (Margot), Porfiria Sanchiz (María), María Anaya (Tía de Paco), Manuel Arbó (Crótido), Erna Rossi (Monja), José Alfayate (Defini), José Marco Davó, Manuel Vico, Jacinto Higuera, Isabelita Urcola, Fernando Freyre de Andrade, Mario Gabarrón, Consuelo Nieva. Duración: 85 minutos.
1935. **LA HIJA DE JUAN SIMON**. Producción: Filmófono, número 2. Basada en una obra de Nemesio M. Sobrevila. Guión: Nemesio M. Sobrevila. Director: José Luis Sáenz de Heredia (en los créditos) y Luis Buñuel. Fotografía: José María Beltrán. Decorados: Mariano Espinosa. Música: Daniel Montorio y Fernando Remacha. Sonido: Antonio Rocés. Maqui-

Ilaje: Arcadio Ochoa. Montaje: Eduardo García Maroto. Director de producción: Luis Buñuel. Estudios: Roptence. Laboratorios: Cinematiraje Riera. Letra de las canciones: Mauricio Torres. **Reparto:** «Angelillo» (Angel), Pilar Muñoz (Carmela), Manuel Arbó (Juan Simón), Carmen Amaya (Bailaora), Elena Sedeño, Porfiria Sanchiz, Cándida Losada, Julián Pérez-Avila, Emilio Portes, Pablo Hidalgo, Fernando Freyre de Andrade, Baby Deny. Duración: 95 minutos.

1936. **¿QUIEN ME QUIERE A MI?** Producción: Filmófono, número 3. Argumento: Enrique Horta. Guión: Eduardo Ugarte. Dirección: José Luis Sáenz de Heredia. Supervisión: Luis Buñuel. Fotografía: José María Beltrán. Decorados: Mariano Espinosa. Música: Fernando Remacha y Juan Tellería. Ayudantes de dirección: Domingo Pruna, Honorino Martínez y Edgundo Ter. Estudios: Ballesteros. Laboratorios: Cinematiraje Riera. Jefe de producción: Luis Buñuel. **Intérpretes:** Lina Yegros, Mari Tere, José Baviera, José María Linares Rivas, Fernando Freyre de Andrade, Manuel Arbó, Luis Heredia, Carlos del Pozo, Emilio Portes, Baby Deny, Pablo Hidalgo, Francisca Ferrari, Raúl Cancio, Mercedes Sirvent, Luis Arnedillo, Juan de las Heras, Paulino Casado, José Codina, Alberto Tapia. Duración: 80 minutos.
1936. **¡CENTINELA ALERTA!** Producción Filmófono, núm. 4. Basada en el sainete de Carlos Arniches «La alegría del batallón». Guión: Eduardo Ugarte. Director: Jean Grémillon (aunque sin figurar en los créditos). Ayudante de dirección: Domingo Pruna. Fotografía: José María Beltrán. Decorados: Mariano Espinosa. Maquillaje: Arcadio Ochoa. Música: Daniel Montorio. Sonido: Antonio F. Roces. Jefe de producción: Luis Buñuel. Estudios: Roptence. **Reparto:** Ana María Custodio (Candelas), Angel Sampedro «Angelillo» (Angel), Luis Heredia (Tiburcio), José María Linares Rivas (Arturo), Emilio Portes (el médico), Pablo Hidalgo (el sargento), Mari Tere (la niña), Mapy Cortés (la vedette), Raúl Cancio (el teniente), Pablo Alvarez Rubio (el regidor), Mario Pacheco (un niño). Duración: 90 minutos.
1961. **VIRIDIANA.** Producción Uninci-Films 59/Gustavo Alatriste. Argumento: Luis Buñuel. Guión: Luis Buñuel y Julio Alejandro. Dirección: Luis Buñuel. Ayudantes de dirección: Juan Luis Buñuel y J. Pujol. Fotografía (blanco y negro):

José F. Aguayo. Decorados: Francisco Canet. Selección musical: Gustavo Pittaluga. Montaje: Pedro del Rey. Estudios: C.E.A. Jefe de producción: Gustavo Quintana. Productores ejecutivos: Ricardo Muñoz Suay y Pedro Potabella. **Reparto:** Silvia Pinal (Viridiana), Fernando Rey (don Jaime), Francisco Rabal (Jorge), Margarita Lozano (Ramona), Victoria Zinny (Lucía), Teresa Rabal (Rita), José Calvo, Joaquín Roa, Luis Heredia, José Manuel Martín, Lola Gaos, Juan García Tiendra, Maruja Isbert, Joaquín Mayol, Palmira Guerra, Sergio Mendizábal, Milagros Tomás, Alicia J. Barriga (los mendigos). Duración: 90 minutos.

1970. **TRISTANA.** Producción Epoca Films-Talia Films-Selenia Cinematográfica-Les Films Corona. Basada en la novela de Benito Pérez Galdós. Guión: Luis Buñuel y Julio Alejandro. Director: Luis Buñuel. Fotografía (Eastmancolor): José F. Aguayo. Segundo operador: José F. Aguayo, hijo. Ayudantes de cámara: Alberto Paniagua y José A. Noya. Ayudantes de dirección: José Puyol y Pierre Lary. Sonido: José Nogueira y Dino Fronzetti. Maquillaje: Vicente Martínez. Figurines para Catherine Deneuve: Julián Ruíz. Decorados: Enrique Alarcón. Montaje: Pedro del Rey. Ambientador: Luis Argüello. Estudios: Siena. Localización exteriores: Toledo. Productor ejecutivo: Robert Dorfmann. **Reparto:** Catherine Deneuve (Tristana), Fernando Rey (don Lope), Franco Nero (Horacio), Lola Gaos (Saturna), Jesús Fernández (Saturno), Antonio Casas (don Cosme), Sergio Mendizábal (profesor), José Calvo (campanero), Vicente Soler (don Ambrosio), Fernando Cebrián (doctor Miquis), Juan José Menéndez (don Cándido), Cándida Losada (hermana de don Lope), María Paz Pondal (chica), Adriano Domínguez (policía), Antonio Ferrándis (anticuario), José María Caffarel (sargento Guardia Civil), Joaquín Pamploña. Duración: 105 minutos. En la versión española: 98 minutos.

Alfredo Castellón

Alfredo Castellón, director de cine totalmente absorbido por la televisión, nació en Zaragoza el 4 de noviembre de 1930. Licenciado en Derecho y graduado en el Centro Sperimentale de Cinematografía de Roma, llegó a Televisión Española en 1956, procedente de la Escuela Oficial de Cine. Es autor de un largometraje muy notable, «Platero y yo», que ha pasado a ser un film maldito. Dirigió varios documentales y escribió algún guión llevado más tarde al cine. Aunque el cine le interesa muchísimo, su obra más importante la ha realizado en televisión, porque «los directores de televisión —son palabras suyas— estamos desprestigiados para las personas del cine». La semblanza biográfica publicada en el «Anuario de la Televisión» (1972-1973), dice que Alfredo Castellón «ha realizado innumerables programas desde los primeros tiempos del paseo de La Habana hasta hoy: «El avaro», «Antígona», los primeros guiones de Jaime de Armiñán, la serie «Palma y don Jaime», entre los principales. Para el espacio «Biografía», dirigió las de Azorín, Machado y Cajal. Su película de largometraje «Platero y yo», basada en un episodio de la vida de Juan Ramón Jiménez, fue un honesto y digno empeño. Viajero infatigable, su sensibilidad se manifiesta en numerosos poemas y en obras de teatro, una de ellas, «Los asesinos de la felicidad», fue estrenada en el teatro Beatriz, de Madrid, por un grupo de cámara y ensayo. Es, además, autor de «El más pequeño del bosque», un cuento para niños de gran humor y ternura. Para Televisión Española hizo también la serie de 26 episodios «Visto para sentencia» y recientemente «Alguno de ustedes», de Diego Fabri, para «Estudio 1».



Alfredo Castellón.

FILMOGRAFIA

1954. **NACE UN SALTO DE AGUA** (documental). Producción: Procines. Dirección: Alfredo Castellón. Fotografía: Juan Julio Baena. Comentario: Eduardo Ducay y Ricardo Muñoz Suay.
1960. **BAILES DE GALICIA** (documental). Producción: Hemic Films. Guión: Carlos M. Porras. Dirección: Alfredo Castellón. Fotografía (Eastmancolor): Francisco Sánchez. Comentario: Elena Quiroga. Ballet de La Coruña, bajo la dirección de M. Rey de Viana.
1960. **SONATA GALLEGA** (documental). Producción: Hemic Films. Guión: Carlos M. Porras. Dirección: Alfredo Castellón. Fotografía (Eastmancolor): Francisco Sánchez Muñoz. Comentario: Elena Quiroga. Montaje: R. Simancas y Q. Pietro. Ballet de La Coruña, bajo la dirección de M. Rey de Viana.
1962. **VELAZQUEZ Y SU EPOCA** (documental). Producción: Hemic Films. Guión y dirección: Alfredo Castellón. Fotografía: Manuel Hernández Sanjuán.
1962. **LA PALETA DE VELAZQUEZ** (documental). Producción: Hemic Films (Hernández Sanjuán). Guión y dirección: Alfredo Castellón (en los créditos figura Hernández Sanjuán). Fotografía (Eastmancolor): Francisco Sánchez Muñoz. Tema basado en un ensayo de Berrugete sobre Velázquez.
1963. **LOS INUTILES** (documental). Guión de Juan Lamet y Alfredo Castellón. Director: Alfredo Castellón (figuró en los créditos Juan Lamet).
1965. **PLATERO Y YO**. Producción Marte Films, S. A. Distribución: Derby Films. Basado en el libro de Juan Ramón Jiménez. Guión: Edward Mann. Director: Alfredo Castellón. Ayudante de dirección: Antonio Chic. Fotografía (Eastmancolor): Francisco Sempere. Decorados: Francisco Canet. Montaje: Gaby Peñalva. Música: Miguel Asins Arbó. Duración: 91 minutos. **Reparto:** María Cuadra (Aguedilla), Simón Martín (Juan Ramón Jiménez), Pepe Calvo (don José), Carlos Casaravilla (don Carlos), Roberto Camardiel (Narbón), Antonio Prieto (Alcalde), Elisa Ramírez (Blan-



Simón Martín, Pepe Calvo y María Francés, en «Platero y yo».
(Colección de Alfredo Castellón.)

ca), Mercedes Barranco (alcaldesa), María Francés (María).

Argumento: La acción arranca en el momento que Juan Ramón retorna a Moguer, después de su viaje a Londres, y que le inspiró su poema «Buenas tardes, Moguer mío, monte y valle, mar lejano...». Durante su estancia en Moguer, conoce a Platero y Aguedilla. A medida que la amistad de los dos va calando en su corazón, empieza a nacer en la gente mal intencionada del pueblo la murmuración, los celos, las envidias y la incomprensión, entrando en juego los intereses materiales, en forma de una finca que Juan Ramón tiene hipotecada. La materia en forma de don Carlos, maquina la forma de desposeer al espíritu, en este caso Juan Ramón, de lo poco que le queda en Moguer, una finca hipotecada, con el fin de convertirse en el auténtico cacique del pueblo. Juan Ramón, acosado y agotado, accede por el amor que tiene a la hija de don Carlos, llamada Blanca, y novia formal del

MARIA CUADRA
 PEPE CALVO
 ROBERTO CAMARDIEL
 CARLOS CASARAVILLA
 ELISA RAMIREZ
 MERCEDES BARRANCO
 ANTONIO PRIETO
 Y LA PRESENTACION DE
SIMON MARTIN
 EN EL PAPEL DE
 JUAN R. JIMENEZ

Darty
 1954



poeta. El encanto, la inocencia y la ingenuidad de Aguedilla, la lucha enconada de don Carlos contra la gente pobre del pueblo y el materialismo de Blanca, invaden el pensamiento de Juan Ramón, y una lucha a muerte entabla el poeta contra sí mismo, agravada con la muerte de Platero; culminando con el internamiento de Aguedilla en un asilo. Juan Ramón sabe que Aguedilla no podrá resistir el confinamiento por cuanto ella es como una fiera salvaje que necesita el aire, la noche estrellada, la comprensión y el cariño. Nada de ello va a tener de ahora en adelante, sólo tristeza y soledad. El choque brutal del cambio de ambiente repercute en la salud de Aguedilla. De hoy en adelante la gente la llamará «la loca». Juan Ramón no puede ni quiere soportar tanta injusticia y ruindad, física y moral. Regala sus tierras a los pobres, ante la indignación del alcalde y de don Carlos y sale de Moguer para siempre, dejando a Blanca en manos de un joven terrateniente; Aguedilla en el asilo, y a su Platero, en su tumba junto a un hermoso pino, y llevando dentro de él la tristeza y la luz de su Moguer, que nunca olvidará, a través de su peregrinar por el mundo y «su mundo».

1969. **UNA HISTORIA DE AMOR.** Producción: Estela Films. Guión: Jorge Grau, Alfredo Castellón y José María Otero. Director: Jorge Grau. Fotografía (blanco y negro): Aurelio G. Larraya. Música: Antonio Pérez Olea. Decorados: Tadeo Villalba. **Intérpretes:** Simón Andreu, Serena Vergano, Teresa Gimpera, Yelena Samarina, Félix de Pomés, José Franco, Adolfo Marsillach.

OBRA EN TELEVISION (selección)

1957. **ERASE UNA VEZ.** Primera serie de cuentos de Jaime de Armiñán. Realización: A. Castellón.

1960. **TENGO UN LIBRO EN LAS MANOS** (serie). Guión: Luis de Sosa. Realización: A. Castellón.

1962. **EL AVARO**, de Molière. Para el espacio «Primera fila».



Del programa televisivo «Visto para sentencia»: Alfredo Castellón, con Javier Escrivá y Paco Pierrá. (Colección de Alfredo Castellón.)

1962. **DON CAMILO**, de Guareschi. Guión de Alfredo Castellón y María Luz Regos. Realización: A. Castellón. Para la Televisión Argentina.
1963. **AM AHL Y LOS VISITANTES**, de Giancarlo Monotti. Realización: Alfredo Castellón. Para el Canal 13 de la Televisión Peruana.
1964. **GOYA**. Documental biográfico. Para el espacio «Cámara 64». Guión y realización: Alfredo Castellón. Fotografía: Verdugo.
1964. **LA ESTACION**. Para el espacio «Cámara 64»: Idea y realización: Alfredo Castellón. Fotografía: Verdugo (**Veinticuatro horas de una estación**).
1966. **LA LOCURA DE DON JUAN**, de Carlos Arniches. Realización: Alfredo Castellón.
1966. **LAS NUBES**, de Aristófanes. Realización: A. Castellón.
1966. **FIGURAS EN SU MUNDO**. Realización: Alfredo Castellón. Fotografía: Peciña (serie). El primero se emitió el 3 de octubre de 1966, dedicado a Oscar Esplá. El resto de la serie se dedicó, entre otros, a Eduardo Mampaso, Camilo José Cela, Joaquín Rodrigo, Antonio, Dr. Arruga, Fisac, Rafael Leoz, Mingote, Santana, Gerardo Diego, Dalí, Dr. Vallejo Nájera, Jorge Ibort, Vicente Aleixandre, Antonio Ordóñez, Domingo Ortega, Nicanor Villalta, Pancho Cossío, Miró, Chillida, Quirós, Benjamín Palencia, Pablo Serrano, Manolo Millares, Tapies, Subirachs, Zunzunegui, Esprú, Ana María Matute, Elena Quiroga, Cristóbal Halffter, Feito.
1966. **NOSOTRAS Y ELLOS**. Realización: Alfredo Castellón. Guión y dirección: Romano Villalba. Con la intervención de Julieta Martínez, Carlos Muñoz, Florinda Chico, Rafaela Aparicio. Reportajes: Mari Carmen Yepes. **Antecedente de «La casa de los Martínez»**.
1967. **LA MUSICA**. Espacio dedicado a la divulgación musical. Realizador: A. Castellón.
1967. **EL NUMERO DE LA SUERTE**, de Antón Chejov. Serie «Novela». Guión: Pedro Gil Paradela. Dirección y realización: Alfredo Castellón. En el reparto: Angel Picazo, Agustín

- González, Mayrata O'Wisiedo, Víctor Valverde, José María Caffarel, Trini Alonso, Juan José Otegui.
1967. **AZORIN**. Guión: A. Castellón y Santiago Riopérez. Realización: Alfredo Castellón. Fotografía: Federico Larraya. Música: Cristóbal Halffter. Comentada por Angel Picazo.
1967. **EL SILLON VACIO**, de Peter Ustinov. Realización de Alfredo Castellón. En el reparto: Agustín González, Lola Gaos, Juan Diego, Daniel Dicenta, Gemma Arquer, Carlos Mendi.
1967. **CAJAL**. En el espacio «Biografía» (emitida en febrero y marzo de 1967). Guión (del libro de Cajal, «Infancia y juventud»): A. Castellón y Alberto Portera. Realización: Alfredo Castellón. Fotografía: Miguel Melcón. Música: Cristóbal Halffter.
1968. **TIEMPO LIBRE, TIEMPO PLENO**. De la serie «Nivel de vida». «El ocio, el paseo», por Roberto Llamas. «Educación y realizaciones humanas», por Antonio Fábregas. Presenta: Elisa Montes. Realización: Alfredo Castellón.
1968. **MACHADO**. En el espacio «Biografía». Guión y realización: Alfredo Castellón. Fotografía: Federico Larraya. Locutor: Fernando Rey. Música: Antonio Pérez Olea.
1969. **FUENDETODOS**. En el espacio «Cámara 69». Realización: Alfredo Castellón. Fotografía: Francisco Sánchez.
1973. **LAS FLORES**, de los hermanos Alvarez Quintero. Adaptación y realización: A. Castellón.
1973. **SIGFRIDO**, de Girodoux. Adaptación y realización: Alfredo Castellón. Interpretada por Alfredo Alcón y Elena María Tejero.
1973. **OPERACION SHAKESPEARE**, de Dale Wassermann. Adaptación y realización: Alfredo Castellón. Intérpretes: Javier Escrivá y Gemma Cuervo.
1973. **ALGUNO DE USTEDES**, de Diego Fabri. Adaptación y realización: Alfredo Castellón. Intérpretes: Sancho Gracia, Angel Picazo, Maite Blaqué.
1973. **LOS EUROPEOS**, de Henry James. Adaptación y realización: Alfredo Castellón. Intérpretes: Julián Mateos, Maribel Martín, Charo López.

El film de Alfredo Castellón, «Platero y yo», es uno de los intentos más dignos del cine español por acercar al público la figura de un gran poeta. Recuérdese el fracaso de films como «El huésped de las tinieblas», sobre Bécquer, por sólo citar, a vuelapluma, un ejemplo. Realizado el film con escaso presupuesto, supo Castellón suplir con inspiración y talento la falta de medios materiales. El arranque de la película predisponía favorablemente y el resto mostraba la vida de Juan Ramón, sus dificultades y lucha contra la codicia, dentro de un tono de gran austeridad, pero de rara inspiración a la hora de plantear el problema, agudísimo, de la soledad.

Edward Mann compró los derechos del libro a la familia de Juan Ramón, por millón y medio de pesetas. El primitivo guión, escrito por E. Mann y dos americanos más, no quiso utilizarlo Alfredo Castellón, porque falseaba la vida del poeta. El film nació de un planteamiento del director, respetando algunas cosas del primitivo tratamiento. Empezó a rodarse la película escribiendo día por día lo rodado, y dialogándose más tarde. El plano de las barcas, con el diálogo entre Juan Ramón y Aguedilla, se improvisó sobre la marcha. Alfredo Castellón, minucioso, preguntó al llegar a Moguer si la Aguedilla de la dedicatoria de «Platero y yo» había existido. Le confirmaron que era una loca. A partir de esta afirmación, escribió el guión. Las localizaciones ambientales son auténticas en un setenta por ciento, y en muchos casos, tales como el patio del pozo, patio trasero, cuadra de Platero y otros lugares de la campiña, son auténticos. «Platero y yo» se rodó como una biografía, sacrificando otros lugares atractivos por respetar la autenticidad plástica.

José Antonio Páramo

El primer film que conozco de José Antonio Páramo tenía el tren como escenario. «Santa Olalla de Acero», realizado para TVE, se basa en el cuento de Ignacio Aldecoa que narra el episodio dramático de una vieja locomotora dispuesta ya para el desguace y la odisea de los hombres que la conducen y miman con cariño. En «Hacia el silencio», primer film de Páramo, inspirado en una narración de Dino Buzzati, los viajeros de un tren son testigos de que algo anormal —éxodos de gentes, un silencio premonitorio— sucede en el exterior. Un clima de terror empieza a circular en el interior del tren, más angustioso todavía porque a nadie se le puede inquirir sobre la cuestión. El final del tren será como llegar a un destino de vacío absoluto. Esa misma angustia la plantea en «Santa Olalla de Acero», a niveles más racionales, augurando una catástrofe para el tren y los viajeros. El clima de angustia se convierte en suspense. El final será liberador. Matices logrados por José Antonio Páramo, inteligentemente.

Nació nuestro realizador en Zaragoza, el 29 de diciembre de 1940. Estudió Derecho, Filosofía y Letras y violín. Su primer contacto artístico fue con un cineclub universitario de su ciudad natal, donde empieza a realizar cine «amateur». Llega a Madrid y dirige un cortometraje que fue al Festival de Cannes, en 1964. Comienza a colaborar en Televisión Española, en el espacio «Cámara 64», un programa sobre cine, al que siguieron una serie de documentales, programas culturales y «España televisada», espacio destinado a países extranjeros. Se revela como realizador de espacios dramáticos en los comienzos de la segunda cadena con «Aguila de Blasón», de Valle Inclán. Desde entonces ha demostrado ser uno de los primeros y más sensibles realizadores de TVE, con obras como «Cada cual según su humor», «Silas Marner», «Peribáñez»,

«Edipo en Colona», «Juana de Arco», «Los miserables», «El castigo y la miseria», «La gaviota», «El avaro» y su incomprendido «Romeo y Julieta».

«HACIA EL SILENCIO» (Fragmento del guión)

72. P. M. El sacerdote y el hombrecillo de la esquina se miran interrogantes. El joven juega nerviosamente con el periódico entre las manos (**movimiento de cámara**). P. G. Todos vuelven poco a poco a mirar por la ventanilla.

La música se hace cada vez más enervante y rítmica. Predominan los arpegios y los sonidos discordantes. Escalas en bajo.

73. (EXT. TARDE). P. M. A través del muro transparente del cristal, las miradas atemorizadas de los viajeros.

74. (INT. TARDE). P. G. L. PUNTO DE VISTA DEL VIAJERO. En la carretera hormiguea la gente. Cada grupo es más numeroso. Parece un verdadero éxodo. Todos van cargados de enormes bultos. Coches que proyectan sus focos hacia el infinito. Mutilados que arrastran su cuerpo más allá, en dirección contraria al tren.

Suena el penetrante sonido del silbato que anuncia la entrada del tren en una estación.

75. P. M. C. El tren disminuye progresivamente su marcha. El hombrecillo de las gafas ahumadas y el joven, no pudiendo resistir a la esperanza de que la locomotora finalice su endiablada marcha, se levantan de sus asientos.
76. P. G. C. PICADO. PUNTO DE VISTA VIAJERO. Pasamos por el centro de una gran ciudad. En una de sus calles divisamos un coche de bomberos que hace el recorrido a toda velocidad; gentes corriendo por las aceras, por la calzada. PAN MANTIENE ENCUADRE. Luego el túnel de la entrada de la estación. FUNDIDO.
77. (EXT. TARDE). P. G. L. CONTP. La estación está completamente abarrotada de gente que intenta moverse entre caóticos hacinamientos de equipajes. La multitud corre, se apresura en los andenes. Hay un inmenso y trágico desorden. Nuestro tren cruza entre ellos como una barrera inexorable. PAN SIGUE.



José Antonio Páramo.



Pepe Calvo, en «Santa Olaja de Acero». (Colección de J. A. Páramo.)

Un fragoroso torbellino de voces, ruidos, gemidos. La bocina de la locomotora suena ensordecedora.

78. P. M. EN ESCORZO. En el departamento todos están pegados al cristal de la ventanilla. Nadie se atreve a decir nada, ni a bajarlo. Sin embargo, todos esperan.
79. (IGUAL AL 77). PAN MANTIENE EL ENCUADRE. Hay un chiquillo repartiendo grandes hojas entre la multitud. En ella hay impresos grandes titulares. Es, sin duda, la solución que esperan los pasajeros. El chiquillo se queda asombrado, al igual que los demás de la estación, al ver que el tren se dirige hacia el Norte. La gente grita y gesticula, diciendo algo que no pueden oír los pasajeros del tren expreso. El chiquillo sale corriendo con los carteles en la mano.

AGRADECIMIENTO

El autor se complace en testimoniar su gratitud a todas aquellas personas que hicieron posible este libro, bien por las noticias de primera mano que le comunicaron, como por la desinteresada cesión de fotos y otros documentos que figuran en sus páginas. En especial, al maestro Daniel Montorio, Pedro Cristián García Buñuel, Pedro Montón Puerto, Luis Gómez Mesa, la actriz Pilar Muñoz, el pintor Manuel Lahoz, Carlos Fernández Cuenca, Angel Sampetro «Angelillo», José Francisco Aranda, Alberto y Julio Sánchez, Dr. Casiano Sierra, Raúl Tartaj, José María Fustero, Ricardo Moreno Duarte, Manuel Labordeta, Francisco Rialp.



EXCMO. AYUNTAMIENTO DE ZARAGOZA
IV JORNADAS CULTURALES
SEPTIEMBRE 1973