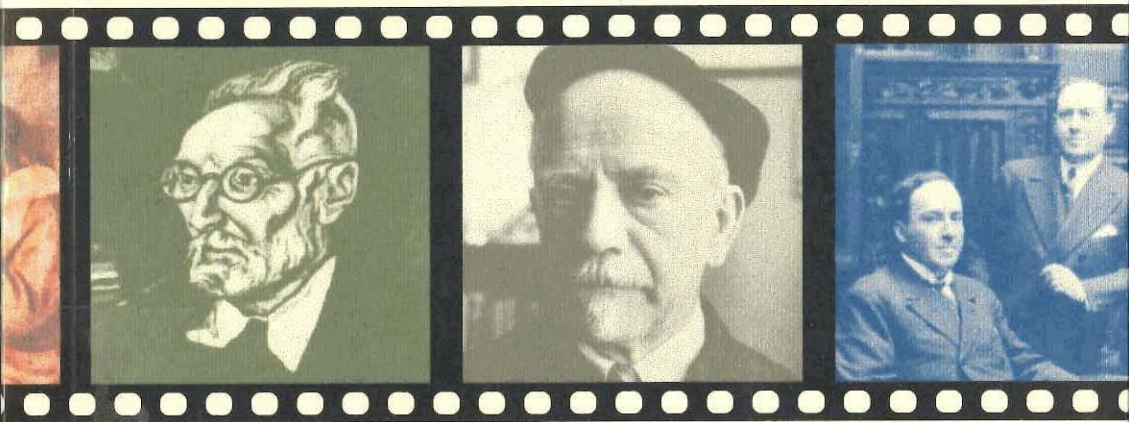


# 8 CALAS CINEMATOGRÁFICAS EN LA LITERATURA DE LA GENERACIÓN DEL 98

EDITOR:  
RAFAEL UTRERA

ANTONIO CHECA • VICTORIA FONSECA  
INMACULADA GORDILLO • VIRGINIA GUARINOS  
M<sup>a</sup> DOLORES MEJÍAS • JOSÉ LUIS NAVARRETE  
ANA RECIO • RAFAEL UTRERA



SERIE COMUNICACIÓN

---

PADILLA LIBROS EDITORES & LIBREROS  
SEVILLA



JOSÉ LUIS NAVARRETE CARDERO es Becario de Investigación en el Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad de la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad de Sevilla. Actualmente trabaja en su Tesis titulada *Historia de un Género Cinematográfico: la Españolada*, que dirige el Dr. D. Rafael Utrera. Es autor del capítulo "La actualidad de la radio en Andalucía", dentro del volumen *Radio fin de siglo*, y de dos capítulos sobre el papel de la mujer en el cine recogidos en el volumen colectivo *Alicia en Andalucía*, coordinado por la Dra. D<sup>a</sup> Virginia Guarinos y publicado por la Filmoteca de Andalucía.

## **ZALACAÍN EL AVENTURERO (1954)**

**DE JUAN DE ORDUÑA**

### ***Argumento***

El filme comienza con el encuentro de Pío Baroja y Juan de Orduña. La finalidad de éste es poner en antecedentes al director de cine sobre la vida de Martín Zalacaín de Urbía, héroe de su próxima película. Será el propio autor literario quien le desvele al realizador las extrañas circunstancias en las que tuvo conocimiento de la existencia legendaria de este personaje, omitidas en el acontecer de los hechos que conforman su novela.

Las palabras de Pío Baroja se convierten en el relato cinematográfico de Juan de Orduña. Éste comienza con la reunión de un joven Pío Baroja y las tres amadas que Zalacaín tuvo en vida: Catalina, Rosa, y Linda. Las tres ancianas visitan cada noche la tumba de Martín para poner sobre ésta tres rosas, una roja, otra amarilla, y blanca la tercera, símbolos de su amor y de su infinita fidelidad. Cada mujer contará al joven Baroja los intensos momentos vividos junto a su amado.

Catalina, la más amada de las amantes de Martín Zalacaín comenzará la narración, relevando a Pío Baroja en esta tarea, nuestro hilo conductor hasta estos momentos,. Conoceremos la diferencia de posición social que hay entre ella, perteneciente al caserío de los Ohando, y nuestro protagonista. Esta distinción

será la causa del odio que surgirá en Carlos Ohando, hermano de Catalina y rival de Martín de por vida.

Rosa y Linda, por su parte, nos narrarán su encuentro infantil con Zalacaín y cómo quedaron prendadas de él. Rosa, hija de un militar liberal se encontrará, fortuitamente, con éste durante un viaje en coche de caballos por los caminos que el niño solía recorrer en sus juegos. A Linda, sin embargo, la unirá el circo, donde ésta trabajaba junto a su tío, hombre rudo que no la trataba demasiado bien. Ya no se volverán a encontrar hasta su etapa adulta, mientras que con Catalina, y en Urbía, mantendrá Martín una intensa relación amorosa.

Convertido en un noble joven, fuerte y bien parecido, Zalacaín trabajará como postillón de la diligencia de Bayona. Por lances del destino se verá metido en un brete junto a su cuñado, Bautista, al ser confundidos por la banda de Lushía, bandolero y mercenario beneficiario del conflicto entre carlistas y liberales, por unos contrabandistas de armas. Escapado de los bandoleros cuando estos intentaban atracar la diligencia, Martín Zalacaín se volverá a reunir con Rosa, que viajaba a Bayona acompañada de su madre. Nuevamente el camino volverá a unirlos hasta su recuperación de las heridas causadas por la huida de manos de sus captores. Bayona, Rosa y Zalacaín, quedarán unidos por siempre.

Recuperado, regresa a Urbía donde descubre que Catalina ha sido llevada a Estella, corte de Carlos VII, e internada en un convento de las Madres Recoletas por mediación de su hermano Carlos, que sirve a los intereses carlistas. Allí conseguirá liberar a su amada y burlar, nuevamente, a Carlos Ohando con la ayuda de Linda, la pequeña que conoció en su infancia en el circo y que ahora regenta una sala de juegos en Estella. Linda, Zalacaín y Estella quedarán unidos por siempre.

Los tres se dirigen a Logroño en busca de Rosa para que su padre, general liberal, les firme un salvoconducto a fin de llegar hasta Bayona donde Zalacaín se casará con Catalina. En el

camino hacia el lugar elegido para celebrar la ceremonia, Zalacaín sufrirá una emboscada, encabezada por su futuro cuñado, que le costará la vida. Morirá en presencia de sus tres amadas. Sus restos descansarán en Zaro eternamente.

El filme se cierra igual que se abrió, con Pío Baroja y Orduña reunidos. Tras la narración de los hechos que el espectador acaba de ver, el escritor lee una carta remitida por el sepulturero de Zaro, Iñaki, donde le informa que a pesar de los años transcurridos desde la noche del encuentro con las amadas de Zalacaín en el cementerio, las rosas siguen frescas en la tumba de éste.

### *CIFESA y Zalacaín el aventurero*

Juan de Orduña, famoso actor gracias a películas como *La Casa de la Troya* (A. Pérez Lugín y M. Noriega, 1924) o *Boy* (Benito Perojo, 1925), se inició en la dirección cinematográfica con *Una aventura de cine* (1927). El éxito le acompañará en esta tarea cuando, tras su última interpretación en *Flora y Mariana* (J. Buchs, 1941), la convierta en su principal actividad. Sólo una vez más reunirá Juan de Orduña sus dos facetas de actor y director en un mismo filme: será en 1954 con *Zalacaín el aventurero*. Entre su primera aportación como director y ésta quedan atrás éxitos y fracasos.

Cifesa fue la productora para la que Juan de Orduña dirigió más películas en los años señalados, por lo que sus destinos han quedado unidos en la historia de nuestra cinematografía para lo bueno y lo malo. En 1945 la marcha ascendente de Cifesa se vio truncada, como señala Ángel Quintana, por la progresiva descapitalización que sufrió la empresa y por «sus contactos con la Alemania de Hitler» que le supusieron graves quebrantos.<sup>1</sup> Vicente Casanova intentó variar el rumbo de los

<sup>1</sup> Voz *Cifesa*, en *Diccionario del cine español*. Dirigido por José Luis Borau. (Madrid 1998).

acontecimientos y por ello apostó por superproducciones históricas que sirvieron las más de las veces para «fundamentar el orgullo autárquico y despechado de un régimen aislado frente a las democracias emergentes tras el desenlace de la Segunda Guerra Mundial», antes que para afianzar nuestra cinematografía.<sup>2</sup> A pesar de ello, el ciclo historicista conocerá grandes momentos con *Locura de amor* (1948) y *Agustina de Aragón* (1950), donde además el régimen franquista hallará un cine a su medida. Con una política de financiación parasitaria de las subvenciones estatales, que eran necesarias para sacar a flote películas de tan alto presupuesto, cualquier error por minúsculo que fuese podía conllevar el fracaso económico si el Estado les retiraba su apoyo, como así sucedió en 1951 con los filmes de Orduña *La Leona de Castilla* y *Alba de América*. El último, pese a ser un proyecto que contó inicialmente con la protección gubernamental, no recibió el apoyo prometido por lo que supuso un fiasco.<sup>3</sup> A partir de este instante, el ciclo historicista entrará en decadencia. Tras *Lola la Piconera* (1951), Cifesa desaparece como identificadora de una productora en las pantallas españolas.

*Zalacaín el aventurero* es una de esas nuevas películas de las que hablamos. Dirigida por Juan de Orduña en 1954 y producida por Espejo Films, fue distribuida por Cifesa para todo el territorio nacional. A pesar de las aparentes similitudes que presenta con el ciclo histórico, supuso un cambio significativo en la concepción de cine basado en fuentes reales o noveladas.

La principal novedad estriba en que es una obra de Pío Baroja, autor poco grato al régimen franquista, al igual que muchos de sus coetáneos: en la década de los 50 sólo aparecen dos adaptaciones pertenecientes a autores noventayochistas,

<sup>2</sup> CARLOS F. HEREDERO: *Las huellas del tiempo. Cine español 1951-1961* (Valencia 1993).

<sup>3</sup> Vid. CARLOS F. HEREDERO, *op. cit.*

ésta y *Sonatas* (Juan Antonio Bardem, 1959). El rechazo que Don Pío suscitaba en la esfera política dominante provenía de su falta de posicionamiento en este bando ideológico o en la oposición. Como dice Ángel Basanta en su estudio barojiano:

Considerado por unos como un revolucionario y por otros como un reaccionario, Baroja sufrió y sigue sufriendo manipulaciones y reproches partidistas quizá porque su independencia y su irritante sinceridad incomodaba a todos.<sup>4</sup>

Las razones que llevaron a la elección de un autor como Baroja parecen entrar entonces en una contradicción ideológica respecto al cine perpetuado anteriormente por Cifesa y el régimen dominante.<sup>5</sup> La posición de ésta, en un segundo plano, le permitía contribuir a la confección de títulos poco gratos al franquismo; podemos suponer que el proyecto de *Zalacaín el aventurero* encerraba indicios, soterrados, de disidencia respecto a la ideología que en años pasados Cifesa había enarbolado tan fielmente.

De todos modos, del argumento del filme no se desprende actitud política alguna, y lo hemos resumido así pues tampoco existen en la película de Orduña intenciones explícitas a este respecto, salvo pequeños detalles originados más bien en un exceso de vista por nuestra parte que en fundamentos reales. Por ejemplo, el antagonista de la película, Carlos, es el antihéroe de una historia desarrollada en pleno conflicto *carlista*, pudiéndose pensar que la homonimia es intencional. En todo caso, el comentario afecta a la novela y no al filme, pues los nombres de los protagonistas se han respetado del

---

<sup>4</sup> BASANTA, A., *La novela de Baroja. El esperpento de Valle-Inclán* (Madrid 1987).

<sup>5</sup> Como señala CARLOS F. HEREDERO, en obra ya citada, «el grueso de los títulos con raíces en las páginas escritas se alimenta, no obstante, de los novelistas de la posguerra, de la literatura contemporánea amparada y protegida por los vencedores de la Guerra Civil».



original. Por otro lado, este apoliticismo no se tradujo en una producción y exhibición de la obra filmica sin contratiempos, pues como veremos luego, *Zalacaín el aventurero* también encontró su particular baúl de problemas con la censura. Fueron voces alarmadas por el momento histórico en el que transcurría la acción de la obra, la *tercera* Guerra Carlista.

A título de curiosidad resaltamos este dato, no cierto del todo, pues película y novela se desarrollan durante la segunda Guerra Carlista. Como el mismo Pío Baroja confiesa, su interés por esta guerra civil le viene desde niño: su padre fue corresponsal de un periódico en Guipúzcoa desde 1874 a 1876, años que, según escribe su cuñado Caro Raggio, se corresponden con el segundo enfrentamiento Carlista-Liberal. Ignoramos las causas por las cuales éste considera la guerra acontecida en este período como el segundo episodio de una guerra tripartita, cuando la Historia nos dice que fue el de los "Matiners" —de 1846 a 1849 en Cataluña— el situado en ese lugar. Tal vez la poca importancia de este brote carlista, su circunscripción a un único territorio, y su nula transcendencia, le lleven a obviarlo. El dato carecería de importancia si estas fechas no jugasen un papel tan confuso en la obra de Orduña. En ésta, Zalacaín fallece en 1857, es decir, la acción no se sitúa ni en la segunda ni en la tercera Guerra Carlista. Nunca sabremos qué arrastró al director a encuadrar la acción en una fecha inexacta respecto a la novela, y por tanto respecto a la Historia, aunque podemos vislumbrar la solución en el clima político de los 50.

### *Narrador/es*

Existe una diferencia sustancial entre el modo de narrarse *Zalacaín el aventurero*, novela, y el modo de narrarse *Zalacaín el aventurero*, película. Bien es cierto que la estructura de ambas es muy similar y la constitución tripartita de la obra

literaria continúa presente en la obra cinematográfica, aunque no se haga manifiestamente como sucede en la primera al quedar dividida en tres capítulos o bloques. Recordemos que estos tres libros son *La infancia de Zalacaín*, *Andanzas y correrías*, y *Las Últimas aventuras*. Fidedignamente la película responde a estos tres episodios, además de hacerlo con otras claves argumentales de la novela como son los escenarios de la acción de Zalacaín, Urbía, Bayona y Estella, y la aparición de sus tres amadas. Nos encontramos ante los paralelismos lógicos de cualquier adaptación, donde el original no se utiliza como un pre-texto sino como firme intención de reflejar lo acontecido en la fuente literaria primaria.

Sin embargo, existe un nivel en la película más rico que en la propia novela. Nos referimos al plano discursivo. Se trata de descubrir quién nos cuenta o narra *Zalacaín el aventurero* novela, y quién nos narra o cuenta *Zalacaín el aventurero* película. La multiplicidad de voces narradoras convierte a *Zalacaín el aventurero*, película, en una obra más "real" que la propia novela. El filme se convierte así, por extraño que parezca, en paso previo a la obra literaria que lo origina. Veamos.

En la novela existe un único narrador. Éste puede, o no, coincidir con Pío Baroja. Si podemos demostrar la coincidencia de ambas figuras, narrador y autor, es gracias a la película, ya que en la novela no se dan pistas sobre esta figura discursiva. No sucede así en el filme, donde vemos al joven Baroja ejercer de interlocutor de las tres ancianas, y por tanto, él es el único conocedor de los hechos mostrados en la obra literaria. Sea como fuere, es a través de esta única voz por la que el lector tiene conocimiento de la vida de Zalacaín. Ella nos guía a través de la historia, nos muestra la realidad, su realidad. Por contra, en la película existen varios narradores, y por tanto diversos puntos de vista, además de una fantástica interrelación de autoría entre Pío Baroja y Juan de Orduña que también

afecta al escalafón discursivo de ambas obras. Cuando asistimos al encuentro de los dos autores, Baroja cuenta a Orduña las circunstancias en las que tuvo conocimiento de la verdadera existencia de Zalacaín. El filme, a partir de ahí, podría haber sido un único primer plano del escritor narrando dichos acontecimientos. Sin embargo, automáticamente pasamos a visualizar los hechos, que ya no son, ¿o sí?, narrados por Baroja sino por Orduña. La cámara de éste es la que se encarga ahora de mostrarnos el camino hacia Zalacaín. Ella será nuestra verdadera guía. El asunto se torna más complejo cuando entran en juego las otras tres voces de la narración: Catalina, Rosa y Linda. Ciertamente el plano discursivo podría haberse vuelto mucho más imbricado si los puntos de vista de estas narradoras hubieran confluído en determinados momentos de la novela, asunto que evita acertadamente Juan de Orduña introduciendo la voz del primer narrador, es decir Baroja, cuando se vislumbra la posible duda en el espectador sobre quién le está narrando lo acaecido en ese momento. Esto sucede durante el regreso de Zalacaín a Urbía tras su periplo con Rosa, donde la voz del novelista deja bien claro quién nos va a narrar los sucesos desde ese instante hasta el final. Es un recurso técnico necesario pues en el ocaso del filme todos los personajes narradores confluyen en un único espacio. Todos presenciaron los hechos por lo que cualquiera de ellos podría narrar lo acontecido. Sin embargo, para evitarle quebraderos de cabeza al espectador, y a él mismo, Orduña resuelve de un plumazo el problema sirviéndonos una información de segundo orden, es decir, utilizando al *primer* narrador, Baroja. Ello no significa ser el mejor conocedor de los hechos; simplemente le llamamos así por un criterio ordinal de aparición en el relato. Don Pío se convierte, al final de la obra, en la unificación de las voces de todos los narradores. Así, este eclecticismo narrativo evita a Orduña mayores complicaciones discursivas.

La aparente información secundaria, ofrecida por Baroja,

se convierte en privilegiada, al menos cuando tienen la palabra las tres ancianas. Estamos entonces ante los hechos tal y como llegaron realmente a oídos de Baroja antes de escribir su novela, cuando sólo era un proyecto. Aunque el encuentro entre él y las ancianas pudo no acontecer jamás, nosotros como espectadores le damos *status* de veracidad a lo visto, como el lector se lo da a la novela de *Zalacaín el aventurero* cuando se acerca a sus páginas. Por tanto, como nos movemos en el terreno de lo ficcional, y ficción es novela y película, podemos concluir que el filme es un paso previo a aquélla, cuanto más si muestra, como dice el propio Baroja en éste, circunstancias que no se contaron en la novela. La obra cinematográfica, en consecuencia, no sólo es el paso previo de ésta sino que ofrece, además de su acción, parte de su proceso creador. Novela y película en este caso son complementarias.

Esta exposición podría desmoronarse fácilmente arguyendo que la cámara de Orduña no comienza su mostración paralelamente a la narración de Baroja, sino que el encuentro de nuestros dos personajes en el filme ya es ficción, diégesis si se quiere, y que por lo tanto algunas de las apreciaciones que aquí se han hecho no tienen sentido. Pero también es posible, y así lo creemos, considerar este prólogo como un pasaje extradiegético, inútil para la historia que allí se desarrolla, y sobre todo, visto por nuestros ojos, bastante más enriquecedor para la imaginación del espectador.

### ***Producción y censura***

En este apartado mostraremos, brevemente, los diferentes episodios que vivió *Zalacaín el aventurero* antes y después de convertirse en filme. Las vicisitudes que cualquiera de nuestras películas pasaba durante estos años hasta verse convertida en una realidad filmica eran numerosas. La censura, haciendo gala de una gran perseverancia, no cesaba ahí, sino que extendía

sus tentáculos hasta las salas de proyección. Como cuenta el realizador Nieves Conde:

la arbitrariedad del poder rebasaba la propia institución de la Junta. La censura influía, antes, durante y después de hacer la película. Todo el mundo estaba en contra de ella, pero todos se autocensuraban de antemano, sobre el guión y la elección de los temas, para no tener problemas.<sup>6</sup>

Cuando en 1955 se estrena *Zalacaín el aventurero*, hacía sólo cuatro años que había surgido en nuestro país el Ministerio de Información y Turismo, cuyo primer titular fue Gabriel Arias Salgado. La Dirección General de Cinematografía y Teatro, organismo dependiente de aquél, fue ocupada por José María García Escudero, defenestrado prematuramente y sustituido por Joaquín Argamasilla de la Cerda, marqués de Santa Clara. Estos nuevos mecanismos de control del aparato cinematográfico estatal supusieron un fuerte endurecimiento de la censura; su coincidencia temporal con la etapa del régimen franquista donde tuvieron lugar los primeros síntomas aperturistas, hicieron temer por la salubridad de los vientos extranjeros que recorrían, por vez primera desde hacía más de dos décadas, la geografía nacional.

Algunos motivos que ya hemos visto en apartados anteriores sumados a la susceptibilidad de un aparato censor magnificado durante estos años, podían hacer pensar que la elección de llevar *Zalacaín el aventurero* a las pantallas no había sido excesivamente afortunada. Pero a pesar de las dudas que el texto barojiano pudo suscitar, el guión de Manuel Tamayo consiguió pasar por la Dirección General de Cinematografía y Teatro: obteniendo el obligatorio permiso de rodaje. Debemos decir que cuando el guión se presentó a ésta su título fue

---

<sup>6</sup> JOSÉ ANTONIO NIEVES CONDE. En el coloquio de "Una mirada al cine español. Años 50" (Zaragoza 1990). *Cit.* en CARLOS F. HEREDERO, *op. cit.*

*Zalacaín a secas*, lo que resultó del agrado de algunos de los lectores que debían aconsejar su aprobación. Así se puede leer en uno de los informes generales de estos, con fecha de 28 de junio de 1953: "sus aventuras son, enamorar a las chicas y morir joven por una de ellas. Por eso ha hecho bien el adaptador en titularle *Zalacaín, a secas*".<sup>7</sup>

Son variadas las opiniones, todas curiosísimas y sin desperdicio alguno. Por ejemplo, en otro de estos informes puede leerse: "la presencia de las tres mujeres y de Baroja no creo que conduzcan a nada mas [*sic*] que a complicar el asunto". En las observaciones finales de otro se dice:

Para evitar ulteriores inconvenientes de censura, cuidese [*sic*] con la debida delicadeza las efusiones amorosas suprimiendo la escena de pretendidos efectos cómicos de la monja abandonada en la carretera.<sup>8</sup>

Por supuesto esta escena fue suprimida en el guión. Ninguna monja sería causa de risa en *Zalacaín el aventurero*, al menos en los términos a los que alude el lector.

A pesar de estas pequeñas "anomalías" del guión reseñadas por nuestros lectores, la Dirección General de Cinematografía y Teatro resolvió, con fecha de 7 de julio de 1953, autorizar el rodaje de la película titulada *Zalacaín*. Autorización o permiso de rodaje que caducó, teniendo que ser nuevamente solicitado por Elena Espejo del Valle en calidad de productora, y en nombre de Espejo Films, el 27 de abril de 1954 con intención de comenzar el rodaje de la misma el 20 de mayo de 1954. Sorprendentemente, en la solicitud consta como título del filme *Zalacaín el aventurero* y no *Zalacaín a secas*, como fue autorizada en un principio. En el breve resumen argumental que acompaña dicha solicitud puede leerse de puño y letra de

<sup>7</sup> Expediente de *Zalacaín el aventurero*, n° 13.014. Secretaría de Estado para la Cultura. Ministerio de Educación y Cultura.

<sup>8</sup> *Ibidem*.

la propia Elena Espejo:

El guión que corresponde a esta solicitud es idéntico al autorizado por esta Dirección General en [sic] 7 de julio de 1953, con el número de salida 1357.<sup>9</sup>

El rodaje definitivo comenzará el 2 de junio de 1954. Finalmente, la película se titulará igual que la novela de Baroja, al no haber observado ninguna irregularidad la Dirección General en el cambio nominal.

En el presupuesto total previsto para su realización aparece la cantidad de seis millones de pesetas, con una aportación por parte de la productora de cinco millones de pesetas y de un millón, pretendido, por parte del Crédito Sindical. Estos datos difieren, como suele ocurrir cuando se trata de cine, con los últimos presentados por la productora el 5 de enero de 1955. Así, el coste de la película una vez finalizada, el 10 de agosto de 1954, fue de 5.770.537'32 PTA. Por otra parte, la película consiguió la etiqueta de "interés nacional" o clasificación "A", logrando una subvención del 50% del coste total de su producción. Su estreno tuvo lugar el 24 de enero de 1955, sólo tres días después de la concesión de la autorización de proyección, en los cines madrileños *Palacio de Prensa* y *Roxy B*, recaudando 25.422 PTA y siendo vista por 2.654 espectadores.<sup>10</sup>

*Zalacáin el aventurero* fue autorizada por la Junta de Clasificación y Censura, último obstáculo que debía sortear cualquier película antes de su exhibición, únicamente para jóvenes mayores de dieciséis años. Los resultados de este organismo difirieron de un censor a otro. Hubo quien adjetivó la película como "una completa patochada, incoherente, falta

<sup>9</sup> *Ibidem*.

<sup>10</sup> Base de Datos del Ministerio de Educación y Cultura (Filmoteca Española, I.C.A.A.).

de interés, pesada y poco seria” y “apta para todos los públicos” y quien por contra la definió “sin transcendencia en el orden moral” pero sólo “apta para mayores de dieciséis años”.<sup>11</sup> La decisión de la Junta de autorizar únicamente el filme para “mayores” no gustó demasiado a Espejo Films, que intentó conseguir la autorización “para todos los públicos” aludiendo a la pureza de los amores allí representados y a la santificación de uno de ellos con el matrimonio (hecho que no ocurre jamás en el filme); la revisión fue denegada por la Comisión Superior de Censura, por lo que el filme se estrenó con tal restricción. La Rama de Censura emitió su veredicto final en la sesión del 12 de enero de 1955.<sup>12</sup>

Por último, nos gustaría mostrar dos ejemplos de la longitud de los tentáculos de la censura. Del primero da buena cuenta Félix Fanés en su libro dedicado a Cifesa, donde nos narra las vicisitudes epistolares que provocó la proyección del filme en Bilbao. Al parecer, el Gobernador Civil de Vizcaya, que tenía por costumbre acudir a la función de las siete y media de la tarde, quedó negativamente sorprendido porque, durante la película, la palabra vasca “Iñaki” aparecía seis veces. Resultado: seis cortes en Bilbao, único lugar del País Vasco y del territorio nacional donde el filme suscitó tales reacciones.<sup>13</sup>

Nuestro segundo ejemplo proviene de la prensa. “Con esta crítica nos basta para repudiar la película”, artículo de *El Pensamiento Navarro* firmado por Miguel Ángel Astiz, *Zalacaín el aventurero* sufrió, quizás, su más mordaz crítica.

---

<sup>11</sup> Expediente de *Zalacaín el aventurero*. Citado anteriormente.

<sup>12</sup> En el informe de ésta pueden leerse los nombres de los conformantes de la Junta de Clasificación, que quedó compuesta como sigue: «Como Presidente, D. Joaquín Argamasilla, como Vicepresidente, D. José María Alonso Pesquera, como Secretario, Francisco Fernández de Rojas, y como Vocales de la Rama de Censura, Rvdo. Padre Juan Escudero, D. Pedro Murlane Michelena, D. Mariano Daranas, y D. Rafael de Casenave».

<sup>13</sup> FÉLIX F., *El cas Cifesa: Vint anys de cine espanyol -1932-1951-* (Valencia 1989)322-324.



Extractamos parte de este artículo para dar idea de lo que queremos decir:

Desde que supimos que se estaba rodando en Lecumberri una parte de esta versión cinematográfica de *esa* novela de Baroja, esperábamos el estreno con curiosidad.

Una curiosidad lógica, porque a nuestro modo de entender, no es posible una versión cinematográfica de Zalacaín el aventurero sin zaherir —y utilizamos una suave palabra— a aquellos hombres que en las guerras del pasado siglo lucharon por barrer el liberalismo que desembocó en peligro de muerte para España, del que salvamos con la drástica medida del 19 de julio.

No porque sean nuestros abuelos, sino porque defendieron lo que nosotros defendemos, y no se les puede insultar impunemente desde los planos de una versión cinematográfica de una novela de un reconocido anticarlista, que si tuvo libertad en los tiempos de libertinaje, en los que su postura estaba de moda, no debería tenerla ahora, cuando pensamos que tocando a ese punto todo debe ser distinto.

Pedimos que se haga con *Zalacaín el aventurero* auto de fe.<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> La cursiva es nuestra. La crítica apareció un día después del estreno de la obra en Madrid, y se trata de un recorte de prensa que llegó a manos del mismísimo Director de Cinematografía y Teatro, Joaquín de Argamasilla, a través del Subsecretario de Justicia, Ricardo Oreja Elósegui, cumpliendo una disposición de la Dirección General de Cinematografía y Teatro.

## FICHA TÉCNICO-ARTÍSTICA

Producción: Espejo Films, Madrid/

Cifesa.

Fecha: 1954.

Dirección: Juan de Orduña.

Distribución: Cifesa.

Argumento: Novela homónima de Pío Baroja.

Adaptación, Guión y Diálogos: Manuel Tamayo.

Ayudante de dirección: Joaquín Vera.

Regidor: José Zaro.

Secretaria de Dirección: Concepción L. Cortijo.

Ambientación: Manuel Comba.

Fotografía: José F. Aguayo.

Operador: Ricardo Navarrete.

Ayudante de cámara: Milton Stefani.

Fotografía fija: Emilio Godes.

Música: Juan Quintero, sobre temas populares vascos.

Director artístico: Sigfredo Burman.

Decorador: Enrique Bronchalo.

Montador: Antonio Cánovas.

Sonido: Enrique Larriva.

Maquillaje: Francisco Puyol.

Vestuario: Peris Hermanos.

Peluquería: Francisco Puyol.

Atrezzo: Ramón Miro.

Director de Producción: Arthur Duarte.

Jefe de Producción: T. de la Plaza.

Ayudante de Producción: J.L. Hortelano.

Duración: 93 minutos.

Paso: 35 mm. B/N.

Estreno: 24-01-55, en Madrid, *Palacio de la Prensa y Roxy B.*

Intérpretes: Virgilio Teixeira (*Zalacain*), Elena Espejo (*Catalina*), Margarita Andrey (*Rosa*), Carlos Muñoz (*Carlos Ohando*), Jesús Tordesillas (*Tellagorri*), María Dolores Pradera (*Ignacia*), Humberto Madeira (*Bautista*), Rosario León (*Linda*), José Sepulveda (*Lushia*), María Francés (*Madre de Zalacain*), Josefina Serratosa (*Madre de Rosa*), Lolo García (*Zalacain, niño*), José Vidal (*Carlos, niño*), Manuel Arbó, Ramón Martorí, Mariana Larrabeiti, Roberto Samsó, María Cañete, Juan Capri, José Bergia, Modesto Cid, Patrocinio Selva, María Rosa Burgues, Luis Induni, José María Cossío, Olga Batalla, Harry Bell y su león, Pío Baroja (*Pío Baroja*), y Juan de Orduña (*Juan de Orduña*).